

Jg. 5, H. 1/2, 2005

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Jens Schröter/Gregor Schwering (Hrsg.)
Fragment und Schnipsel

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Ralf Schnell
Sprecher des Kulturwissenschaftlichen
Forschungskollegs 615 "Medienumbrüche"

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT:

Knut Hickethier, Klaus Kreimeier,
Rainer Leschke, Joachim Paech

REDAKTION:

Michael Hellermann, Andreas Käuser,
Susanne Pütz

UMSCHLAGGESTALTUNG UND LAYOUT:

Susanne Pütz

DRUCK:

dd-ag, Birkach

REDAKTIONSADRESSE:

Universität Siegen
SFB/FK 615 "Medienumbrüche"
57068 Siegen
Tel.: 0271/740 49 32
Info@fk615.uni-siegen.de

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstraße 55
35037 Marburg

Erscheinungsweise zweimal jährlich

Preis des Einzelheftes: € 13,-
Preis des Doppelheftes: € 22,-
Jahresabonnement: € 20,-
Jahresabonnement
für Studierende: € 14,-

ISSN 1619-1641
ISBN 3-89472-544-3

Jens Schröter/Gregor Schwering (Hrsg.)

FRAGMENT UND SCHNIPSEL

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

Ralf Schnell	
Navigationen im Universum der Medienumbrüche.....	7
 FRAGMENT UND SCHNIPSEL	
Jens Schröter und Gregor Schwering	
Fragment und Schnipsel. Eine Einleitung	21
Matthias Uhl	
Das menschliche Gehirn und seine Lieblings-Medien-Schnipsel	23
Jens Schröter	
Zerlegung und Rekonstruktion. Notizen zu einer Geschichte des Löschens 2.....	33
Nicola Glaubitz	
Fragmentierte Wahrnehmung, gemischte Modalitäten. Überlegungen zu Henry James, William James, Georg Simmel und Jonathan Crary	39
Simone Loleit	
Schnitzel, Streifen, Späne – Resteverwertung literarisch	55
Gregor Schwering	
Schriftsteller als Theoretiker und Spurensucher. Zwei Beispiele im Umfeld des Medienumbruchs um 1900: Thomas Manns <i>Der Zauberberg</i> und Hermann Hesses <i>Der Steppenwolf</i>	67
Holger Steinmann	
Abgebrochene Sprachen / Weg, Stein, Symbol / Celan, Dickinson.....	91
Henning Groscurth	
Die Ereignis-Schnipsel des Feuilletons oder Was vom Diskurs bleibt	97
Martin Werle	
Fragmentierung des Publikums im Rundfunk.....	111

Marijana Erstić	
Der anvisierte Zuschauer. Zu einer Spiegelreflexion in der Effi Briest-Verfilmung Rainer Werner Fassbinders	125
Gabriele Lück	
Das Medium als Archiv. Francis Ford Coppolas „Dracula“	139
Henriette Heidbrink	
Das Summen der Teile. Über die Fragmentierung von Film und Figur.....	163
Tristan Thielmann	
Hall of Frame. Versprechensästhetik aus dem Vorraum des Fernsehprogramms	197
Alexander Böhnke	
Mehrwert DVD.....	213
Jürgen Sorg und Stefan Eichhorn	
Playwatch – Mapping Cutszenes.....	225

FOKUS MEDIENUMBRÜCHE

Andreas Käuser	
Medienumbrüche – Fragmente eines Forschungsgebiets	243

DISKURSE MEDIENUMBRÜCHE

Andreas Käuser	
Medienumbrüche – Literaturgeschichte – Ästhetik	263

AUTOREN.....	267
--------------	-----

NAVIGATIONEN IM UNIVERSUM DER MEDIENUMBRÜCHE

VON RALF SCHNELL

Mit dem vorliegenden Doppelheft 1/2 des Jahrgangs 2005 geht die Herausgeber-schaft der Zeitschrift *Navigationen* an das von der Deutschen Forschungsgemein-schaft (DFG) geförderte Kulturwissenschaftliche Forschungskolleg SFB/FK 615 „Medienumbrüche“ der Universität Siegen über. Das 2001 auf Anregung von Klaus Kreimeier begründete und konzeptionell wie editorisch betreute Periodi-kum wurde redaktionell von Mitgliedern des Fachbereichs Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaften und des Medienstudiengangs der Universität Siegen mitge-tragen. Es widmete sich, ohne einer spezifischen Traditions- oder ‚Schul‘-Bildung verpflichtet zu sein, den audiovisuellen Medien in Geschichte und Gegenwart – mit einem Schwerpunkt auf der Dynamik der neuen Medientechnologien –, die als Instrumente gesellschaftlicher Selbstbeobachtung und Selbstreflexion begriffen und analysiert wurden. Der mit diesem offenen Konzept verbundene Anspruch hat es der Zeitschrift *Navigationen* erlaubt, sich in ihren bis zum Jahresende 2004 erschienenen sieben Ausgaben auch der aktuellen medien- und kulturwissen-schaftlichen Theoriebildung und insbesondere der interdisziplinären Theoriedis-kussion zu zuwenden und hierbei ein eigenständiges medien- und kulturwissen-schaftliches Profil auszubilden.

Durch die Einbindung in die Arbeitszusammenhänge des Forschungskollegs „Medienumbrüche“ soll dieses Profil künftig für erweiterte Ortbestimmungen in-nerhalb des medien- und kulturwissenschaftlichen Diskurses genutzt und zudem für die spezifischen Fragestellungen des Siegener Forschungsverbundes geöffnet werden. Die mit dieser Entscheidung verbundene institutionelle Akzentverschie-bung gibt Anlass, im Folgenden die Konturen des im Siegener Forschungsverbund entwickelten medienwissenschaftlichen Ansatzes auch einer weiteren Öffentli-keit gegenüber zu verdeutlichen – und die Zeitschrift *Navigationen* zugleich eine weitere ihrer künftigen Aufgaben wahrnehmen zu lassen, nämlich den Dialog mit der Fachwissenschaft zu eröffnen.

Die Projektarbeit innerhalb des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen lässt sich im Wesentlichen von drei Perspektiven leiten: zum einen durch die historische Orientierung auf den ‚analo-gen‘ Medienumbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den ‚digitalen‘ Medien-umbruch im Übergang zum 21. Jahrhundert; zum anderen durch die Einsicht, dass die historischen Schwellen 1900/2000 im Hinblick auf die Fragestellung des For-schungskollegs nicht als Ereigniskategorien zu verstehen, sondern in heuristischer Absicht zu nutzen sind; schließlich durch die systematische Differenzierung der erkenntnisleitenden Fragestellung, die mit der Untergliederung der Forschungs-

aspekte in die komplementären Projektbereiche ‚Medienkulturen‘ und ‚Medienästhetik‘ verbunden ist.

Hinsichtlich der Nutzung des Begriffs ‚Medienumbruch‘ stellt sich die Frage nach der Signifikanz dieses Terminus, danach also, ob es sich um eine durch frühere Umbrüche vorbereitete ‚Medienevolution‘ oder um eine durch grundlegend neue Qualitäten ausgezeichnete ‚Medienrevolution‘ handelt. Das Forschungskolleg „Medienumbrüche“ geht von der Hypothese aus, dass die Medienentwicklung als ein von Zäsuren oder Einschnitten geprägter, diskontinuierlicher Verlauf zu entwerfen ist. In Phasen des ‚Umbruchs‘ strukturiert sich ein zuvor dominantes Medienensemble um, mit dem Effekt, dass neue Medien sich durchsetzen und auf diese Weise zugleich die Perspektive auf ihre Vorgänger-Medien verändern, ohne diese zwangsläufig zu verdrängen. Medienumbrüche sind – so ergab die Jahrestagung 2004 des Forschungskollegs mit dem offenen Titel „Medien@evolutionen“¹ – eingebettet in Diskussionen um Begriff und Konzept der kulturellen Moderne. In diesem Sinn koppelt eine Mediengeschichte aus der Perspektive der „Medienumbrüche“ die Evolution der Wahrnehmungs- und Nachrichtentechniken an ihre Revolutionen. Einschnitte in der Medienevolution lassen sich demnach als Grenzüberschreitungen und Brüche beschreiben, die performativen und inszenatorischen Charakter besitzen, je nach Wirkungsbereich zu mehr oder minder beschleunigten medialen Transformationen führen und ein eindimensionales Moderne-Konzept in das Konzept einer reflexiven Moderne überführen, die aus einer Vielfalt von ungleichzeitigen, widersprüchlichen, einander relativierenden Moderneschüben besteht.²

Vor dem Hintergrund dieser Prämissen ergeben sich zwangsläufig eine Reihe von Vertiefungen und Spezialisierungen einerseits, wechselseitige Ergänzungen und Austauschmöglichkeiten andererseits. Sie seien im Hinblick auf die Aspekte Relevanz, Historizität und Epistemologie des Forschungsvorhabens ebenso skizziert wie hinsichtlich methodologischer und disziplinärer Fragestellungen (Transdisziplinarität, Kulturkomparatistik).

RELEVANZ

Der analoge wie der digitale Medienumbruch lassen sich als umfassende und sprunghafte Veränderungsprozesse innerhalb einer neuartigen, technisch induzierten Medialisierung von Kultur und Gesellschaft verstehen. Für diesen Ansatz sprechen neuere Bestimmungen des Begriffs, etwa als „Schnittstelle“³ „Zäsur“⁴

1 Schnell, Ralf (Hrsg.): *Medien@evolutionen*, (Medienumbrüche 15), Bielefeld 2006.

2 Baumann, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a.M. 2003.

3 Stanitzek, Georg/Voskamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001.

4 Tholen, Georg Christoph: „Medienwissenschaft als Kulturwissenschaft. Zur Genese und Geltung eines transdisziplinären Paradigmas“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und*

oder als für medienwissenschaftliche Reflexion konstitutive „Differenz der Medien“.⁵ Insbesondere die Auseinandersetzung mit der den zweiten Medienumbruch prägenden Digitalisierung hat unter Beteiligung des Siegener Forschungsverbundes zu weit reichenden Differenzierungen innerhalb der Begriffspolarität analog/digital geführt. Erscheint diese einerseits als „die medienhistorische und -theoretische Leitdifferenz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die „die meisten mit der Mediengeschichte dieser Zeit befassten theoretischen Diskurse“ prägt, so beginnt sich andererseits die Einsicht durchzusetzen, „dass analog und digital ja immer nur differenziell aufeinander bezogen Sinn machen“ und „dass die Unterscheidung analog/digital wohl niemals eine Frage reiner Sukzession, aber auch nie nur eine Frage von *Opposition* oder *Kontinuum* war“.⁶ Diese Einsicht erlaubt nicht allein eine gleichsam entspannte Wahrnehmung der hier zur Diskussion stehenden Begriffskonstellation, sondern auch eine präzisere Analyse der ihr zu Grunde liegenden medialen Konfigurationen. Der mit den Begrifflichkeiten analog/digital bezeichnete Medienumbruch hat zur Voraussetzung – und zur Folge – gravierende ökonomische und politische, soziale und kulturelle Veränderungen, die sich mit Stichworten wie Globalisierung und Vernetzung, Akzelerierung und Dynamisierung, Inszenierung und Performanz umschreiben lassen und mediale Kernbereiche wie Information und Kommunikation, Kunst und Kultur gleichermaßen betreffen.⁷ Der Medienumbruch um 2000 generiert eine neue sozio-ökonomische, politische und kulturell-ästhetische Qualität des sozialen Lebens, die frühere Medienumbrüche in neuem Licht erscheinen lässt⁸ und mit der Ausbreitung vernetzter Medien zu einem Umbruch aller technologisch induzierten Formen der Kommunikation führt.

Der Siegener Forschungsverbund sieht sich vor diesem Hintergrund hinsichtlich des Medienumbruchs im Übergang zum 21. Jahrhundert zu einer kooperativen Theoriearbeit herausgefordert, zu deren Voraussetzung die Einsicht zählt, dass Computernetze sich nicht – im Sinn eines klassischen kommunikationstheoretischen Medienbegriffs – als bloße Kanäle für Botschaften verstehen lassen, als deren Ursprung die intentionalen Einfälle konkreter Autor-Personen an den Anfang von kommunikativen Prozessen gesetzt werden. Mit dem Computer gibt es vielmehr erstmals ein programmierbares Medium, das seinen Input nicht einfach speichert und weitergibt, sondern ihn vielmehr einem eigenen Programm gemäß bearbeitet und dadurch einen Output produziert, der für die beteiligten ‚Autoren‘ und ‚Leser‘ keineswegs immer voraussehbar ist. Im wachsenden autonomen An-

Linguistik (LiLi), „Konzeptionen der Medienwissenschaften I: Kulturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft“, Jg. 33, H. 132, 2003, S. 35-48.

5 Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003.

6 Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, (Medienumbrüche 2), Bielefeld 2004.

7 Castells, Manuel: *Das Informationszeitalter*, Bd. 1-3, Opladen 2001-2003.

8 Giesecke, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*, Frankfurt a.M. 2002.

teil des technischen Mediums, der im Rahmen eines neuartigen Zusammenspiels von Menschen und Maschinen in Kommunikationsprozessen entsteht, sieht das Siegener Forschungskolleg den aktuell zentralen und folgenreichsten Medienumbruch. Natürliche wie vor allem kulturelle Prozesse werden berechenbar gemacht, in vernetzten Anwendungen implementiert und damit zum Teil der Kontrolle sogleich wieder entzogen. Die bislang in der Forschung diskutierten Modelle der rechnergenerierten und rechnergestützten Kommunikation müssen daher erweitert werden.

Angesichts dieses Befundes ist die Offenheit des thematischen Konzepts „Medienumbrüche“ erkenntnistheoretisch wie methodologisch von großem Vorteil: Es umfasst nicht nur ein breites Spektrum sozialer und kultureller Rahmenbedingungen und Wirkungen des analogen wie des digitalen Medienumbruchs, sondern vermag überdies den Charakter des Ephemereren, des Paradoxalen und Aporetischen⁹ reflektierend in die Forschungsperspektive einzubeziehen, der für diesen „Strukturbruch“¹⁰ kennzeichnend ist. Sofern Medienumbrüche mit der Neu-Konfiguration ganzer Medien-Ensembles verbunden sind, unterliegen die beteiligten einzelnen Medien selber der Kategorie des Ephemereren, des Vorübergehenden und Flüchtigen. Auch wenn das Medium als solches gegenüber transitorischen Zeitstrukturen mehr oder weniger indifferent und invariant bleibt, verschwinden doch die in Medien jeweils realisierten Formen, beispielhaft ablesbar etwa den Verfahren der Montage im ‚analogen‘ und im ‚digitalen‘ Film: Was bei Eisenstein noch als schockhafte ‚Montage der Attraktionen‘ erscheinen konnte, wirkt in der jüngeren, computergenerierten Filmproduktion Hollywoods nur mehr als das Ausschöpfen eines virtuell immer schon vorhandenen Repertoires. Deshalb erscheinen im Medienumbruch die überkommenen Medien in gewisser Weise als kontingent – bis hin zur Möglichkeit ihres Verschwindens, präziser: des Verschwindens ihrer vertrauten Funktion. Dieses Phänomen betrifft auch tief verwurzelte Arbeits-, Kommunikations- und Wahrnehmungsweisen, generationelle Erfahrungs- und Erwartungshorizonte, konventionalisierte Medienmentalitäten und -kulturen, deren Konstellation der Forschungsverbund in einer gemeinsamen, die Fragestellungen der Teilprojekte übergreifenden Publikation an markanten und signifikanten Schnittpunkten der Mediengeschichte nachzuzeichnen versucht hat.¹¹

9 Balke, Friedrich/Schwering, Gregor/Stäheli, Urs (Hrsg.): *Paradoxien der Entscheidung. Wahl/Selektion in Kunst, Literatur und Medien*, Bielefeld 2004.

10 Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.): *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt a.M. 2001.

11 Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Medieninnovationen 1900/2000*, (Medienumbrüche II), Bielefeld 2005.

HISTORIZITÄT

Eine Grundlage der bisherigen Arbeit an einem solchen medienhistorischen Konzept bildet die Erforschung der Vor- und Frühgeschichte des Films, die auf der Basis empirischen Materials den Zusammenhang zwischen Medienumbruch und Wahrnehmungswandel um 1900 herauszuarbeiten versucht. Dieser Ansatz steht aktuell im Kontext vergleichbarer Bemühungen, Mediengeschichten – des Theaters, aber auch des Films oder der Fotografie – unter Aspekten wie ‚Performanz‘ und ‚Inszenierung‘ neu zu entwerfen oder zu reformulieren. Wird etwa beim Theater die Grammatik der Repräsentation durch die der Performanz ersetzt,¹² so erfordert die Neubestimmung von ‚klassischen‘ Avantgardebewegungen (etwa seit 1910) unter dem Aspekt ihrer Medialität¹³ auch eine Neu-Konfiguration der Medienensembles, nicht zuletzt im Verhältnis von Theater und Film. In ähnlicher Weise werden der Film und die ihn kennzeichnenden Techniken und Sehweisen wie Einstellung, Schnitt und Montage durch den „medialen Umbruch“¹⁴ zum digitalen Kino in einer neuen Phase filmhistorischer Entwicklung gesehen,¹⁵ auch im Sinn einer Filmgeschichte, die neue Perspektiven auf die Geschichte des Mediums eröffnet.¹⁶ Die Wahrnehmung der historischen Dimension, die dem digitalen Medienumbruch zugrundeliegt – in der Druckindustrie bereits gut dreißig Jahre, im militärisch-industriellen Komplex sogar etwa vierzig Jahre –, erlaubt zudem seine Relativierung als technische und ökonomische ‚Umwälzung‘ und damit auch eine Problematisierung des Pathos, das die Entdeckung des Neuen und Revolutionären noch vor wenigen Jahren in Form euphorischer Metaphorisierungen begleitet hat.

Das Forschungskolleg orientiert sich bei der Erforschung der medienkulturellen und medienästhetischen Formen, die der digitale Medienumbruch hervorgebracht hat, an historischen Ein- und Zuordnungen und unternimmt auf diese Weise die forschungsstrategische Einbettung des Mediums Film in soziale und kulturelle Zusammenhänge. Dabei wird zugleich auf den historisch notwendigen Anpassungsrahmen der visuellen Wahrnehmung an die gewachsene Mobilität und

12 Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen 2002.

13 Leeker, Martina (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001.

14 Bulgakowa, Oksana: „Film/Filmisch“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 429-462.

15 Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002.

16 Segeberg, Harro: *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt 2003; Segeberg, Harro: *Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film*, München 2004; Koebner, Thomas (Hrsg.): *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003.

Beschleunigung der Lebenswirklichkeit und der Filmwelt verwiesen. Eine Materialbasis für die Konturierung dieses Zusammenhangs bieten nicht nur die wirtschaftlichen und technischen Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen des Films, sondern auch die Geschichte und die Ästhetik fremder Filmkulturen. Der Aspekt intermedialer und interkultureller Interdependenzen künstlerischer Ausdrucksformen bewirkt auf diese Weise eine reflexive Form der Erinnerung an vergangene Medien, die ihrerseits einen Revitalisierungs- und Aktualisierungseffekt für eine angemessene Einschätzung oraler und scripturaler Kommunikationsformen im Zusammenhang der Ausbreitung rechnergenerierter und -gestützter Medien darstellt. Denn ihre historischen Dimensionen besitzen Medienumbrüche sowohl in der Materialität ihrer Gegenstände als auch in der von ihnen verursachten Veränderung der historischen Semantik und der Epistemologie.

Medienumbrüche bewirken, mit anderen Worten, einen Wandel der Erkenntnistheorie und – im Zusammenspiel hiermit – eine erkenntnis- und zeichentheoretische Transformation von Denkstilen, Leitbegriffen und Konzepten, die bis in lebensweltliche Sphären reicht.¹⁷ Gefordert sind deshalb kulturwissenschaftliche Methoden und Frageansätze, welche die Besonderheit des gegenwärtigen (digitalen) Medienumbruchs nicht allein im Licht des vorhergehenden (analogen) konturieren, sondern auch zu einer präzisen Bestimmung der historischen und logischen Verlaufsform von Medienumbrüchen generell beitragen, also der sie begleitenden Denkfiguren, der Struktur des zeitlichen Prozedere, denen sie folgen, und der wissenschaftskonzeptionellen und hochschuldidaktischen Konsequenzen aus diesem Befund.

EPISTEMOLOGIE

Hinzuweisen ist metatheoretisch in diesem Zusammenhang auch auf die Historizität der Medientheorie, die die historische Struktur von Medienumbrüchen ebenso wie die historisch aufgeladene Semantik der mit Medien beschäftigten Begriffe und Theoreme zu bedenken hat.¹⁸ Wenn der digitale Medienumbruch in der skizzierten Weise einen epochalen Transformationsprozess in Gang setzt, werden zugleich epistemologisch bislang gültige Paradigmen und fachliche Grenzbestimmungen außer Kraft gesetzt und neue angeregt. Entscheidend ist deshalb neben der empirischen Frage, wie sich die Muster des alltäglichen und des kulturellen Lebens durch Medienumbrüche verändern, zugleich die Bearbeitung der epistemologischen Frage, wie sich solche Veränderungen medienwissenschaftlich auswirken und bestimmen lassen.

17 Spoun, Sascha/Wunderlich, Werner (Hrsg.): *Medienkultur im digitalen Wandel. Prozesse, Potenziale, Perspektiven*, Bern/Stuttgart/Wien 2002.

18 Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001; Schanze, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002; Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2000.

Die gegenwärtige Lage der an Medien und Kommunikation interessierten Disziplinen und Praxisbereiche ist durch eine Vielfalt disziplinen- und schulenspezifischer Vorgehensweisen gekennzeichnet. Die Vielfalt dieser Ansätze entspricht der Dynamik der Wandlungsprozesse in der Medienindustrie, in der Gesellschaft und in den Wissenschaftsbereichen, die sich diesen Veränderungen stellen. Die Institutionalisierung der Medienwissenschaft und medienwissenschaftlicher Studiengänge, der Aus- oder Umbau philologischer, literatur-, theater- film- und fernsehwissenschaftlicher Fachbereiche und Institute zu Lehrereinheiten oder Fächern der Kommunikations- und Medienwissenschaft schreitet beschleunigt voran.

Ohne Zweifel ist die interdisziplinäre und zugleich auf fachspezifische Vernetzung drängende Entwicklung der Medienwissenschaften im Zusammenhang mit übergreifenden Prozessen der medienpolitischen und medientechnischen Entwicklung und der gesellschaftlichen Reaktionen auf diese zu sehen. Andererseits markiert sie aber auch einen Schritt oder einen Abschnitt in der Transformation der Geisteswissenschaften, speziell ihrer medienbezogenen Disziplinen, die sich durch Importe von Theorien, Methoden und Resultaten aus Kommunikationswissenschaft, Psychologie, Soziologie, Pädagogik oder Marktforschung immer deutlicher den Sozialwissenschaften nähern. Diese Entwicklungen begründen nicht nur einen erheblich gestiegenen Bedarf für wissenschaftliche Forschungen und Befunde zu den einzelnen Medien und aus den Perspektiven aller einschlägigen Einzeldisziplinen, sondern auch einen Bedarf für solche Forschungen und Befunde, die Wissen *problemorientiert* – und das heißt zugleich praxis- und anwendungsorientiert – verfügbar machen. Diese Bedarfslage kann weder eine Literatur- noch eine Fernseh- oder Musikwissenschaft, weder eine (Medien-) Psychologie noch eine (Medien-) Soziologie oder irgendeine andere Bindestrichdisziplin jeweils allein befriedigen. Denn in Zeiten omnipräsenter, immer stärker konvergierender Medien und zunehmend medial gestützter Wirklichkeitskonstruktionen sind schon die Problemlagen multi-medial und multi-dimensional.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für eine tragfähige, begrifflich angemessene epistemologische Erfassung von Prozessen der Medialisierung dürfte deshalb ein Theoriekonzept sein, das auf die simultanen ‚Metaprozesse‘ der ‚Globalisierung‘ und der ‚Individualisierung‘¹⁹ hinreichend komplex, also in ‚metatheoretischer‘ Orientierung antwortet. Das Forschungskolleg hat sich diesen Problemen – in Erweiterung früherer Siegener Forschungen im Bereich des Graduiertenkollegs „Intermedialität“ und in Kooperation mit dem Institut für Medienforschung der Universität Siegen – auf einer Jahrestagung 2002 unter dem Rahmenthema „Konzeptionen der Medienwissenschaften“ gestellt und dabei den speziellen Interessen der beteiligten Fachgebiete in sektoral untergliederten Referaten und Diskussionen (Kulturwissenschaften, Film- und Fernsehwissenschaft, Sozialwissenschaft, Informatik/Design) Rechnung getragen. Den Ertrag dieser Tagung

19 Krotz, Friedrich: „Metaprozesse sozialen und kulturellen Wandels und die Medien“, in: *MedienJournal*, Jg. 27, H. 1, 2003, S. 7-19.

bildet ein epistemologisch offenes Konzept, das nicht nur der Vielfalt der gegenwärtig vorhandenen medienwissenschaftlichen Ansätze eine gesicherte Basis bietet, sondern auch die Möglichkeit einer künftigen Zusammenführung der Einzeldisziplinen in einer vergleichsweise integrativen Perspektive inauguriert, die inter- bzw. transdisziplinär angelegt ist.²⁰

Darüber hinaus ergibt sich auf der Grundlage der skizzierten bisherigen Forschungsergebnisse für die Fortentwicklung des Projekts eine Reihe von Konsequenzen, die auf eine Erweiterung ebenso wie auf eine innere Differenzierung des Gesamtkonzepts hinauslaufen. Die bislang erarbeiteten Ergebnisse verweisen übereinstimmend darauf, dass sich „Medienumbrüche“ – insoweit einem epistemologischen ‚cultural‘, ‚digital‘ oder ‚iconic turn‘ vergleichbar – in historisch zu differenzierenden Dimensionen vollziehen. Sie stehen in einer Tradition wie in einem Kontext epochaler Veränderungen, sowohl ‚revolutionärer‘ Entwicklungssprünge, die technisch induziert sind (Film, Computer), als auch ‚evolutionärer‘ Formen des Medienwandels (soziokulturelle Dynamiken, Habitualisierungsprozesse), die ihrerseits Konsequenzen für die qualitative Beurteilung aktueller ‚Umbruch‘-Phänomene besitzen, auch der informationstechnologischen. Die hieraus sich herleitenden Konsequenzen betreffen die Perspektivierung, Relativierung und Neu-Bewertung des Korpus der Untersuchung und wirken sich damit auf die Fortschreibung des Forschungsansatzes insgesamt aus. Sie bündeln sich zu übergreifenden Untersuchungsaspekten der Projektbereiche „Medienkulturen“ und „Medienästhetik“ und sind insoweit Ausdruck des intensiven Austauschs von Forschungsansätzen und Forschungsergebnissen innerhalb des Forschungsverbundes. Die bisherige Arbeit innerhalb der Forschungsprojekte hat die genannten Projektbereiche nicht nur konkretisiert, sondern im Einzelnen expliziert und darüber hinaus eine Ergänzung des Untersuchungsspektrums nahe gelegt. Forschungsstrategische Absicht ist dabei die Erweiterung des kulturwissenschaftlichen Spektrums durch Perspektiven der sozial- und politikwissenschaftlichen Forschung einerseits und durch eine Verstärkung des spezifisch informatischen Fachanteils andererseits. Auf diese Weise ist zu erwarten, dass der nach wie vor zentrale kulturwissenschaftliche Schwerpunkt des Forschungsverbundes eine Einbettung und Auffächerung erfährt, die den wachsenden Ansprüchen des Rahmenthemas durch Vertiefung und Erweiterung der möglichen Fragestellungen gerecht wird. Die Frage nach der Entwicklungslogik von Medienumbrüchen und nach der Entwicklungsmöglichkeit angemessener Konzepte, Modelle und Begriffe zur Erfassung speziell des digitalen Umbruchs bildet ein Desiderat der Arbeit innerhalb des Forschungskollegs.

20 Schnell, Ralf (Hrsg.): *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, „Konzeptionen der Medienwissenschaften I: Kulturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft“, Jg. 33, H. 132, 2003; ders. (Hrsg.): *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, „Konzeptionen der Medienwissenschaften II: Sozialwissenschaften und Informatik/Design“, Jg. 34, H. 133, 2004.

TRANSDISZIPLINARITÄT

Die technologische und globale Orientierung des Themas „Medienumbrüche“ erfordert zudem eine grundsätzliche Reflexion über methodologische Aspekte. Anlass hierfür gibt vor allem der für ein Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg vergleichsweise hohe Anteil informatischer Fragen, der zu intensiven transdisziplinären Kooperationsformen geführt hat.

Den Ermöglichungsgrund für solche Kooperationsformen bietet insbesondere die Schwelle des Medienumbruchs um 2000. Wenn sich offenbar das Verhältnis von Entwurf und Realisierung in *allen* sozialen Systemen (Wirtschaft, Politik, Erziehung, Bildung etc.) verändert, wenn sich zugleich die Prozesse in *einem* ‚Medium‘, nämlich in vernetzten Rechnern vollziehen, dann eröffnet dieser Problemdruck neue Forschungsperspektiven, die sich beispielhaft in der transdisziplinären Kooperation bei der Tagung „Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft“ (2004)²¹ gezeigt haben. Hier wurden die Konsequenzen des Zusammenwirkens von menschlicher Kreativität und neueren technischen Systemen für die Prozesse – und nicht bloß für die Effekte – der Wissensproduktion und -organisation mit Sozial-, Wirtschafts-, Medien- und Literaturwissenschaftlern diskutiert. Dabei wurde deutlich, dass die raumzeitlichen Bedingungen der Wissensproduktion gegenwärtig nicht einfach beiseite geschoben oder gar ersetzt werden, sondern einem doppelten medieninduzierten Umbruch unterliegen: Die sinnliche Wahrnehmung wird immer weitreichender durch Sensorsysteme gestützt, und der Verständigungsprozess über die Gewissheit solcherart erzeugter Wahrnehmungen wird immer weniger face-to-face, sondern ebenfalls weitreichender, nämlich telematisch kommuniziert. Durch diese tendenziell globale Ausweitung der Kollaborationen im Prozess der Erzeugung von und des Handelns mit Wissen wird *das Wissen selbst*, seine Genese, seine Struktur und seine Funktion in der Netzwerkgesellschaft irritiert, wenn nicht außer Kraft gesetzt. Die hier erkennbare transdisziplinäre Verflechtung von informatikwissenschaftlichen Anteilen bezieht sich generell auf die Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften des Forschungskollegs und erlaubt beispielsweise auch die kritische Erprobung und Bewertung einer simulativen Methode im Bereich dreidimensionaler Bilder oder die medienästhetische Analyse der sich im zweiten Medienumbruch verändernden Bild- und Wahrnehmungsphänomene.

KULTURKOMPARATISTIK

Von methodologischer Relevanz ist neben der transdisziplinären Struktur des Forschungsverbundes vor allem auch die Tatsache, dass es sich bei der thematischen Rahmung „Medienumbrüche“ um eine nahezu alle Kulturen umfassende Problemstellung handelt, die notwendig vielfältige kulturkomparatistische Forschungsper-

21 Vgl. Gendolla, Peter/Schäfer, Jörgen (Hrsg.): *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*, (Medienumbrüche 6), Bielefeld 2004.

spektiven eröffnet, freilich – um deren Operationalisierbarkeit zu gewährleisten – unter ausgewählten, systematisch eingegrenzten Aspekten, die sich in den Teilprojekten im Einzelnen begründet finden. Generell zählen hierzu die medienanthropologischen Anteile des Forschungskollegs, ebenso die Explorationen im Bereich der Avantgarden, des Weiteren die Beiträge zur Migrationsforschung und nicht zuletzt die beabsichtigten Studien zu den neueren Protestbewegungen und zur Kulturgeographie des Raumes. Es handelt sich um Themenstellungen, die – über ihre Bedeutung für den Forschungszusammenhang des Rahmenthemas „Medienumbrüche“ hinaus – die kulturübergreifenden Dimensionen von Medienumbrüchen analysieren, unter Einbeziehung ihrer historischen Dimensionen. Im Unterschied zur Interkulturalitätsforschung, deren fortgeschrittene Position die postkolonialistische Perspektive des kulturellen „Dazwischen“²² markiert, sind die kulturkomparatistischen Fragestellungen des Forschungskollegs – trotz aller im Horizont des Rahmenthemas konzidierten Interferenzen – an die Wahrnehmung von Differenzen gebunden, die im Kulturvergleich zu profilieren sind. Für den kulturkomparatistischen Zusammenhang ist deshalb die Frage nach der möglichen Einbettung des Unterschieds zwischen europäischen und nicht-europäischen Kulturen von besonderer Bedeutung.

Zu fragen ist, ob die Differenzierung der europäischen Kultur als eines maßgeblich durch Bücher und Texte bestimmten Zeichensystems von nichteuropäischen Kulturen im Sinne von ‚cultural performances‘ – also von Ritualen, Zeremonien, Festen, Spielen, Wettkämpfen etc. bestimmten Zeichensystemen – tragfähig ist und in welcher Weise theatrale Prozesse der Inszenierung und Darstellung auch die westliche Kultur bestimmen.²³ Das Forschungskolleg prüft diese These im Gegenlicht einer kulturvergleichenden Perspektive. Sie verbindet kulturkomparatistische Einblicke in die Umbruchsthematik des Forschungsprojekts mit mediengeschichtlichen Spezifikationen. Das Forschungskolleg lässt sich von solchen produktiven kulturkomparatistischen Fragestellungen unter besonderer Berücksichtigung transkultureller Perspektiven leiten. Die enge Verbindung der Forschungsarbeit einzelner Teilprojekte mit Partnern auch in außereuropäischen Kulturen (Kanada, USA, Lateinamerika, Indien, Israel, Korea und Japan) trägt nicht allein zur Erweiterung des möglichen Spektrums projektspezifischer Fragestellungen bei, sondern besitzt ihre Legitimation vor allem in der dem Forschungsverbund insgesamt zugrunde liegenden Thematik des Medienumbruchs. Dieser Forschungsgegenstand ist – angesichts der ihm eigenen, weit gespannten Problematik – nur dann angemessen zu erschließen und zu bearbeiten, wenn seine globalen Dimensionen forschungsstrategisch aufgenommen und exemplarisch in die Projektarbeit einbezogen werden.

22 Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

23 Fischer-Lichte (wie Anm. 17).

NAVIGATIONEN

Vor dem Hintergrund des skizzierten Forschungsprofils sind der Titel der Zeitschrift *Navigationen* ebenso wie ihr Untertitel *Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaft* als Programm zu verstehen: Es geht um Erkundungen und Entdeckungen, um Orientierungen und Ortsbestimmungen im medienwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Universum der „Medienumbrüche“. NAVIGATIONEN wird künftig die Forschungsergebnisse unterschiedlicher Disziplinen zusammenführen, um möglichst umfassend Aspekte medialer Umbrüche an Hand wechselnder Themenstellungen greifbar zu machen. Auch wenn es sich um ein Periodikum des Siegener Forschungsverbundes handelt, nimmt die Zeitschrift freilich nicht die spezifischen, auf Bereitstellung aktueller Informationen zielenden Funktionen eines ‚Newsletters‘ wahr. Zwar veröffentlicht die Zeitschrift auch Theoriebildungen und Forschungsergebnisse aus der Projektarbeit des Kollegs, doch versteht sie sich darüber hinaus ebenso als Wissenschaftsforum, das den Dialog mit der Fachöffentlichkeit sucht. Die Zeitschrift soll mithin in erster Linie als Instrument zur Förderung des Austauschs innerhalb der aktuellen Medienforschung dienen und in dieser Funktion der Medien- und Kulturwissenschaft neue Horizonte erschließen.

Diesem Ziel dient die Untergliederung der Einzelhefte in drei Rubriken: (1) *Themenschwerpunkt*, (2) *Fokus Medienumbrüche*, (3) *Diskurse Medienumbrüche*:

- (1) Die Rubrik *Themenschwerpunkt* benennt sich nach dem jeweiligen Heft-Schwerpunkt und umfasst dementsprechend die Beiträge zum Schwerpunktthema.
- (2) Die Rubrik *Fokus Medienumbrüche* besteht im Wesentlichen aus einem Überblicksartikel, der eine Klammer zwischen dem Themenschwerpunkt des Heftes und dem Forschungsrahmen „Medienumbrüche“ schaffen soll.
- (3) Die Rubrik *Diskurse Medienumbrüche* bietet einen Überblick über den Forschungsstand zum Thema „Medienumbrüche“. Aktuelle, einschlägige Publikationen werden hier vorgestellt und kritisch kommentiert, wobei nach Bedarf auch Beiträge aus den Teilprojekten des Forschungskollegs aufgenommen werden, die Einblick in die laufende Forschungsarbeit geben.

Die vorgestellte neue Konzeption der Zeitschrift *Navigationen* bedarf nun der Erprobung und – im Zusammenspiel von Autoren und Redaktion (Michael Hellermann, Andreas Käuser, Susanne Pütz) – gegebenenfalls der Revision. Um das Konzept zu sichern und seine Fortentwicklung in der Zukunft zu fördern, sind mit Knut Hickethier, Klaus Kreimeier, Rainer Leschke und Joachim Paech renommierte Medienforscher in den wissenschaftlichen Beirat der Zeitschrift berufen worden. Ihnen möchte ich, als Sprecher des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medienumbrüche“, ausdrücklich für ihre Bereitschaft danken, in dieser Funktion für die Fortsetzung und den Ausbau des medien- und kulturwissenschaftlichen Diskurses öffentlich Sorge zu tragen und Verantwortung zu übernehmen.

FRAGMENT UND SCHNIPSEL

FRAGMENT UND SCHNIPSEL

Eine Einleitung

VON JENS SCHRÖTER UND GREGOR SCHWERING

Fragment und (Medien-)Schnipsel: Passt das überhaupt zusammen? Weist das eine (ersteres) nicht auf eine lange Tradition innerhalb der Literaturgeschichte und ist das andere nicht eher ein Abfallprodukt medialer Praktiken? Ist das eine nicht Gegenstand auch zielgerichteter Schreibweisen, während das andere meist zufällig entsteht? Sucht das eine nicht – z.B. in der Romantik – ein ehrgeiziges (avantgardistisches) Programm durch- und umzusetzen, das andere hingegen gar nichts? Warum dann also ein Heft, das die Vergleichbarkeit des scheinbar Unvergleichbaren zumindest nahe legt?

Vor allem deshalb, weil technologische Medien wie der Film, Fernsehen oder digitales Sampling – trotz aller Differenzen – damit arbeiten, Schnipsel und Stücke aus dem Reellen herauszuschneiden. Der Film tastet 24 Einzelbilder pro Sekunde ab, das Fernsehen zerlegt jedes Bild in Rasterzeilen, beim digitalen Sampling muss die Abtastrate doppelt so hoch wie die höchste zu rekonstruierende Frequenz liegen. Technische Medien kämen – bis auf wenige Ausnahmen wie die Phonographie – ohne Zerschnipselung des Eingangssignals gar nicht zu Daten. So mag die Fragmentierung einstmals avantgardistisches Programm gewesen sein – heute können Computer-Programme nur operieren, weil die Eingangssignale in für Rechner handhabbare Samples zerlegt werden. Oder anders formuliert: War die Fragmentierung und Zerschnipselung vor den technischen Medien eben gerade ‚avantgardistisch‘, weil sie nicht den Normalfall regierte, so ist heute schon auf der fundamentalsten Ebene die Operation der Fragmentierung Bedingung medialer Information. Und diese Bedingung zeigt sich gleichsam selbstähnlich auch auf höheren Ebenen – zunächst der der medialen Formen selbst: So in der Montage im Kino, den wilden Cuts der Videoclips, den zahllosen neben- und übereinanderstehenden Fenstern auf einer Benutzeroberfläche. Auf der wiederum nächsten Ebene der medienästhetischen Strategien werden diese Formen wiederum für verwirrende Verbindungen heterogener Elemente narrativer, stilistischer oder medialer Art genutzt und reflektieren damit auf den fundamental zerschnipselnden Charakter technischer Medien. Und dies keineswegs nur in einer vermeintlichen Avantgarde, sondern auch in verschiedensten Formen der so genannten Popkultur – so z.B. in der auf Sampling-Collagen basierenden elektronischen Dancefloor-Musik, im Zitate zu einem schrillen Pastiche verbindenden postmodernen Kino oder im zwischen Film, Spiel und virtueller Welt oszillierenden Computerspiel. Zu einigen dieser Beispiele für die Einrückung von Fragment und Schnipsel auf eine zentrale epistemologische Position der Medienkultur (die sich etwa auch im Aufkommen der Collage am Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt) finden sich Beiträge in diesem Heft.

Dabei kommt es zwischen den verschiedenen ‚Medien‘ zu permanenten Berührungen und Überschreitungen – die eben genau am Element der Schnipsel sichtbar werden. So ist es z.B. möglich, anhand einzelner Sequenzen aus Francis Ford Coppolas „Dracula“ eine Mediengeschichte zu rekonstruieren. In der Montage werden sukzessive Schrift, Telegraphie, Phonographie etc. vorgeführt. Aber auch der umgekehrte Weg ist gangbar: Es kann – wiederum beispielsweise – gezeigt werden, wie in der Zeit des Medienumbruchs um 1900 das Kino buchstäblich in die Schrift einwandert. Wie es sie zerlegt und erweitert – wenn man so will: zerschnipselt – und darin literarische Schreibweisen hervorbringt, die sich der Logik des Filmbildes nicht nur öffnen, sondern darin und darüber hinaus auch weitreichende Konsequenzen für das eigene Medium ziehen: Nicht mehr gilt letzteres in diesem Sinne als abgeschlossener Sprachraum, sondern wird, wie in Thomas Manns *Zauberberg* oder Hermann Hesses *Steppenwolf*, als monumentales Fragment lesbar. In solcher Hinsicht kommt es darauf an, Durchkreuzungen ernst zu nehmen sowie ihre Produktivität in den Fokus zu rücken. Unser Beispiel zeigt es prägnant: Indem etwa das Kino ein Buch verfilmt und dadurch eine Mediengeschichte rekonstruiert, werden die „Einzelfilmbildchen“ (Arnheim) als montierte Schnipsel des Films sowohl an das verwiesen, was ihnen voraus liegt wie auch an das, was, indem es in dieser Montage wiederkehrt, in und an derselben nicht spurlos vorübergeht. Umgekehrt, d.h. indem sich die Literatur dem Film öffnet, beginnt dieser in jener eine Produktivität zu entfachen, welche die Schrift den Praktiken der Montage nicht einfach annähert (sie nur für sich ausnutzt). Vielmehr geht die Beobachtung und Aufnahme dieser Zerschnipselung in eine schriftgemäße Ausdrucksweise über, die eine literaturhistorische Kategorie, eben das Fragment, erneut in die Diskussion bringt. Fragment und Schnipsel bezeichnen zwar nicht das Gleiche, sie sind aber auch nicht so weit voneinander entfernt, wie man vielleicht glauben möchte. Denn beide umkreisen und markieren eine Fragmentarität des Medialen, die sie als irreduzibel ausflaggen.

So will das vorliegende Heft einen Beitrag leisten, einige verschiedene Formen und Verfahren der Zerstückelung, Zerschneidung, Zerschnipselung, Fragmentierung und damit unvermeidlich der Collage, Montage, Verkettung und Rekonstruktion zu diskutieren, die sowohl im ersten, als auch im zweiten Medienumbruch zu grundlegenden technischen und medienästhetischen Größen geworden sind. In diesem Sinne sind die Beiträge chronologisch von der Schrift/Literatur, über Zeitung, Radio, Film, Fernsehen, DVD bis zum Computerspiel geordnet. Das Heft eröffnet jedoch mit zwei Beiträgen (Uhl, Schröter), die die unumgängliche Fundamentalität des Fragmentarischen und Zerschnipselten thematisieren – einmal allgemein auf der Ebene der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung selbst und dann spezieller, aber gegenüber den folgenden Beiträgen immer noch auf genereller Ebene, als fundamentales Verfahren technischer Medien.

DAS MENSCHLICHE GEHIRN UND SEINE LIEBLINGS-MEDIEN-SCHNIPSEL

VON MATTHIAS UHL

Wenn Marsbewohner auf die Erde kämen und einen analytischen Blick auf das Medium Fernsehen werfen würden, dann würde ihr Urteil, laut dem englischen Wissenschaftsmagazin *New Scientist*, „Primatenfernsehen“ lauten.¹ In der Tat kann man nicht leugnen, dass sich dieses Informations- und Unterhaltungsinstrument mit nichts anderem so intensiv beschäftigt wie mit den Angehörigen unserer eigenen Spezies.² Bei einer näheren Auseinandersetzung auch mit dem verwandten Medium Kino würde den außerirdischen Besuchern auffallen, dass Angehörige unserer Spezies sich in ihrer Freizeit bevorzugt von Handlungen unterhalten lassen, bei denen sich Vertreter ihrer eigenen Art entweder bedrohen, umbringen oder zu gemischtgeschlechtlichen Paaren zusammenfinden oder diese Elemente miteinander kombiniert werden.

Würden die gleichen Marsianer über eine visuelle Wahrnehmung verfügen, die sich vom infraroten bis zum ultravioletten Spektralbereich des Lichtes erstreckt, dann würde Ihnen bei genauerer Begutachtung des sensorischen Zugangs den Menschen zu ihrer Umwelt haben folgendes auffallen: nämlich, wie zufrieden diese Organismen mit ihrem höchst fragmentarischen mentalen Realitätsrepräsentat sind.³ Sie würden feststellen, dass es auf allen Kontinenten dieses Planeten als vollkommen normal gilt in der Dunkelheit gegen Gegenstände zu rennen, die im infraroten Bereich deutlich zu sehen sind. An sonnenhellen Stränden könnten sie das paradoxe Verhalten leichtbekleideter *Homo sapiens* studieren, die sich mit Wonne einer für sie unsichtbaren, dafür aber massiv hautschädigenden Strahlung aussetzen.

Allem gegenwärtigen Wissen zu Folge existieren auf dem sonnenferneren Nachbarplaneten der Erde keine Lebensformen, die potentiell geeignet wären uns Erdlingen einen solch extraterrestisch-wissenschaftlichen Besuch abzustatten. Dennoch eignet sich ein solches Szenario in besonderer Weise, um die Fragen einzuführen, denen sich dieser Aufsatz widmet, und deren gemeinsamer Nenner es ist, den Blick auf das zu lenken, was sich normalerweise dem menschlichen Blick entzieht: das Wesen der Wahrnehmung. Im ersten Abschnitt, „Die Grenze der Sinne“, wird der Frage nachgegangen, wie begrenzt oder besser fragmentarisch die sensorische Wahrnehmung unserer Spezies ist? Der Grund für die hier offensichtlich werdenden Potentiale und Grenzen der sensorischen Leistungsfä-

1 *New Scientist*, Jg. 178, Nr. 2395, S. 37.

2 Müller, Christine: *Der europäische Fernsehabend*, Köln 1999, S. 65ff.

3 Zur näheren Erörterung des visuellen Systems siehe Gregory, Richard L.: *Psychologie des Sehens*, Reinbeck 2001.

higkeit ist ein evolutionärer: wir sehen die Welt so, wie es für unsere nahen und auch fernen Vorfahren von Vorteil war. Im zweiten Abschnitt, „Das Ganze verleugnet seine Teile“, wird daran anknüpfend untersucht, in welcher Weise das menschliche Gehirn aus den Sinnesdaten das so gewohnte und konsistent erscheinende Alltagsweltbild konstruiert. Auf die Tatsache, dass soziale Zusammenhänge für die evolutionäre Entstehung der kognitiven Kapazitäten unserer Art eine ganz besondere Rolle gespielt haben wird im folgenden Abschnitt, „Evolutionäres Informationsmanagement“, eingegangen. Im letzten Teil, „Leckere Informationen – nicht alle Schnipsel sind gleich“, wird die zuvor dargelegte Beschaffenheit des menschlichen Weltverhältnisses auf den Umgang mit den in modernen Gesellschaften so omnipräsenten Medien, und hier speziell den Bewegtbildmedien angewandt. Anschließend an Erkenntnisse der evolutionären Psychologie legen vorläufige Daten des Siegener Forschungsprojekts „Soziale und anthropologische Faktoren der Mediennutzung“ nahe, dass die menschliche Psyche über evolvierte Präferenzen in ihrer Aufmerksamkeitssteuerung verfügt, die erhebliches Erklärungspotential im Kontext von Medienproduktion und -konsum haben.

DIE GRENZEN UNSERER SINNE

In seinem Aufsatz „Wie es ist, eine Fledermaus zu sein“, legt Thomas Nagel aus philosophischer Sicht dar, dass es uns Menschen unmöglich ist hinter das Wesen des Fledermausseins zu kommen.⁴ Physiologisch kann man einen solchen Vergleich jedoch sehr wohl anstellen. Untersucht man die Sinnesorgane beider Lebensformen, so fällt auf, dass die nachtaktiven Flugsäuger mit ihrem Ultraschall-ortungssystem über eine Wahrnehmungsmodalität verfügen, die Menschen gänzlich fremd ist – so praktisch sie auch wäre, um zum Beispiel im Keller den Lichtschalter zu finden.⁵ Weder können Menschen die für diese Art der Orientierung notwendigen Laute produzieren, noch können sie sie hören. Der wahrnehmbare Frequenzbereich reicht im besten Fall von 20 bis 20.000 Herz. Alles was darüber oder darunter liegt findet keinen Eingang ins menschliche Erleben. So bleibt sowohl die Fledermaus unbemerkt, die mit der Lautstärke eines Presslufthammers ihre Rufe ausstößt als auch die Infraschall-Kommunikation des Zooelefanten, mit der dieser sich über große Distanzen mit seinen Artgenossen verständigen kann.

Ähnliche ‚tote Winkel‘ lassen sich auch für die anderen menschlichen Sinne, Sehen, Schmecken, Riechen und Fühlen aufzeigen. Für jedes dieser sensorischen Tore zur Welt gibt es Erscheinungen und Phänomene, die auf Grund der Beschaffenheit des jeweiligen Sinnesorgans prinzipiell nicht den Weg in die bewusste Wahrnehmung finden können. Grund für diese Lücken in der Abbildung der Umwelt ist, dass die sensorischen Fähigkeiten des Menschen Ergebnis einer evolutio-

4 Nagel, Thomas: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ in: Hofstadter, Douglas R./Dennett, Daniel C.: *Einsichten ins Ich*, Stuttgart 1981, S. 375-388.

5 Birbaumer, Niels/Schmidt, Robert F.: *Biologische Psychologie*, Berlin 2003, S. 303ff.

nären Vergangenheit sind. Die zentrale Konsequenz dieses Entstehungshintergrundes ist eine Ausrichtung auf Nützlichkeit, nicht auf Wahrheit, wie Gerhard Roth es fasst,

denn es geht den Tieren und uns Menschen bei der Wahrnehmung ja nicht darum, die Welt so zu erfassen, wie sie tatsächlich ist. Dies wäre erstens völlig unmöglich, denn nur ein kleiner Teil dessen, was in der Welt passiert, kann überhaupt unsere Sinnesorgane erregen, und zweitens wäre es auch völlig unnütz, denn nur wenig in der Welt ist für uns von Bedeutung. Die Sinnesorgane beschränken unsere Wahrnehmung schon durch ihre Bau- und Funktionsweise auf einen sehr kleinen Ausschnitt des Gesamtgeschehens in der Welt. Dieser ist allerdings meist derjenige, der von besonderer Bedeutung für unser Überleben ist und entsprechend der Bereich, in dem die Sinnesorgane am besten arbeiten. Das sollte uns nicht überraschen, denn die Strukturen der Welt, der Arbeitsbereich der Sinnesorgane und der Bereich der für unser Überleben wichtigen Dinge haben sich im Laufe der Evolution einander angepasst – zumindest so gut, wie es eben ging.⁶

Die Lücken im menschlichen Weltbild sind jedoch noch deutlich größer, als es die bisher angeführten Beispiele erwarten lassen. Es gibt nicht nur unzugängliche Bereiche innerhalb der von Menschen genutzten Sinnesmodalitäten, es gibt darüber hinaus auch vollkommen andere Sinnesleistungen. Ultraschall oder Infrarotlicht sind physikalische Phänomene, die sich vom hörbaren Schall und sichtbaren Licht durch ein mehr oder weniger an Wellenlänge unterscheiden. Sinneswahrnehmung die sich auf das Magnetfeld der Erde, wie im Fall von Zugvögeln, oder auf elektrische Felder, wie bei Haien, beziehen, sind Menschen dagegen qualitativ verschlossen. Mag man sich vielleicht noch ansatzweise vorstellen können, wie es wäre, eine weitere Farbe zu sehen, so ist ähnliches für einen Magnet- oder Elektrosinn in plausibler Weise nicht mehr möglich.

Auch im Fall dieser prinzipiellen Blindheit für manche Umweltaspekte liegt die Erklärung in der evolutionären Vergangenheit unserer Spezies. Bei allen Aspekten unserer Lebenswelt, die uns auf diese Weise entzogen sind handelt es sich um Faktoren, die nie so wichtig waren, dass der mehr oder weniger gelingende Umgang mit ihnen zu einem selektiven Druck hätte führen können. Das menschliche Bild der Welt ist somit ein höchst ökonomisches, bei dem es nie primär um eine akkurate Darstellung ging, sondern stets um Handlungsorientierung in einem kompetitiven Umfeld.

6 Roth, Gerhard: *Aus Sicht des Gehirns*, Frankfurt a.M. 2003, S. 72.

DAS GANZE VERLEUGNET SEINE TEILE

Der wichtigste Funktionsträger für den menschlichen Umgang mit der Welt sind jedoch nicht die Sinnesorgane, sondern das Gehirn als zentrale kognitive Instanz.⁷ Hier wird der sensorische Input der verschiedenen Quellen so verarbeitet und zusammengefügt, dass daraus das jedem Einzelnen bekannte subjektive Erleben der Welt entsteht. Dieses Erleben ist in seiner gefühlten Unmittelbarkeit so überzeugend, dass die vielfältigen Transformations- und Modifikationsprozesse die diesem Vorgang eigen sind, nur in den seltensten Fällen auffallen. Wenn man morgens die Augen öffnet, ist die Welt im wahrsten Sinne von einem Augenblick zum anderen da – keine Spur von Neuronen, Neurotransmittern oder einer modularen Verarbeitung.

Was solch scheinbar einfachen Wahrnehmungen fehlt, ist eine integrierte Rechenschaft über ihr Zustandekommen. Ganz entgegen des alltäglichen Eindrucks findet die zumeist recht komplexe Umwelt nicht in Form einer schlichten eins zu eins Repräsentation ihren Weg in das menschliche Bewusstsein. Im Fall der optischen Wahrnehmung folgen im Verlauf der sensorischen Weiterleitung mehrere Umschaltstationen. Darüber hinaus wird das Ursprungssignal in vielfacher Weise bearbeitet und analysiert. Schon die Verschaltung der Nervenzellen im Auge ist darauf ausgelegt vorzugsweise auf Unterschiede wie Hell/Dunkel zu reagieren und diese hervorzuheben. Wie intensiv diese Bearbeitung ist wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es Farben eigentlich nicht gibt. Was physikalisch existiert sind elektromagnetische Wellen unterschiedlicher Länge, die von Menschen im Bereich zwischen 400 und 750 Nanometer wahrgenommen werden – was zum einen dem blauen und zum anderen dem roten Ende des Spektrums entspricht. Die Farberlebnisse, wie Blau und Rot, sind – so befremdlich dies klingen mag – jedoch keine Charakteristiken dieser physikalischen Erscheinungen. Diese und alle anderen Farben sind vielmehr Ergebnisse der neuronalen Verarbeitung unseres Gehirns. Auch wenn Fotos, Filme und mehr noch deren reale Vorlagen in brillantesten Farben erscheinen, finden sich die dafür verantwortlichen Farbtöpfe nicht allüberall in der Welt sondern einzig und allein im menschlichen Kopf.

Diese interne Konstruiertheit menschlichen Farbenerlebens darf jedoch nicht missverstanden werden im Sinne eines Anzeichens für dessen eigentliche Bedeutungslosigkeit oder Zufälligkeit. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass sich das Farbensehen im Rahmen der Evolution unserer äffischen Vorfahren als effektives „Hardware“-Informationsmanagement entwickelt hat. Individuen die zwischen verschiedenen Farben diskriminieren konnten, hatten bei der Suche nach farbigen Früchten in einem überwiegend grünen Lebensraum einen klaren und überlebensrelevanten Wettbewerbsvorteil. Eine derartige evolutionsbiologische Erklärung für die Genese dieser Erlebnisqualität zeigt, wie stark die fundamentalen Ei-

7 Greenfield, Susan A.: *Reiseführer Gehirn*, Heidelberg 2003.

genschaften unseres Wahrnehmungsapparates durch die Erfordernisse einer zum Teil sehr fernen Vergangenheit geprägt wurden.

Auch neurologische Störungen geben mitunter einen sehr beredten Einblick, in die Beschaffenheit dieser zumeist so selbstverständlichen kognitiven Mechanismen.⁸ In sehr seltenen Fällen kann durch Verletzungen der Großhirnrinde, obwohl die Fähigkeit zu Sehen weiter besteht, das Farbensehen selektiv verloren gehen. Auffällig an Patienten mit diesen Symptomen ist, dass mitunter auch jegliche Erinnerung daran, was es mit dem Phänomen Farben auf sich hat verloren geht. Von rot, grün, blau oder orange zu reden erscheint den so eingeschränkten zur Gänze sinnlos. In diesen Fällen lassen sich stets Schäden in bestimmten Regionen des visuellen Kortex nachweisen, die normalerweise für die Analyse von Farbe zuständig sind.⁹

Auch in Bezug auf die anderen Sinne kann man mit den Worten des Neurobiologen Wolf Singer sagen, „das Gehirn interpretiert“. Diesen Sachverhalt weiter ausführend fährt dieser fort:

Es wäre sicher falsch, Wahrnehmung als einen passiven Abbildungsprozess zu verstehen. Wir wissen, dass der Wahrnehmungsvorgang ein aktiver Prozess ist, wobei die Interpretationsregeln in der Architektur des Gehirns verankert sind. Die Art, wie wir die Welt sehen, ist determiniert durch die Struktur unserer Gehirne, die vermutlich auch anders hätte ausfallen können. Wir hätten nie nach kausalen Wechselwirkungen in der Umwelt oder nach dem Fluss der Zeit gesucht, wenn unsere Gehirne anders wären.¹⁰

So faszinierend all das ist, was uns unser Gehirn erleben lässt, so interessant ist auch, was uns dieses Organ vorenthält. Ganz gleich wie tief und angestrengt man über den Vorgang des Denkens und das Erkennen der Welt nachdenkt, man gelangt nie auf eine Ebene, auf der die faktischen Träger des Denkens, die Nervenzellen, wenn schon nicht sichtbar, so doch zumindest erlebbar werden. Die neurobiologischen Bausteine kognitiver Prozesse bleiben stets unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle. Nur deren kollektive Behandlung mit zweifelhaften Stimulantien wie Alkohol oder Nikotin macht auf indirekte Weise das stoffliche Substrat jeglicher geistiger Vorgänge erfahrbar – über dessen Manipulation und die damit verbundenen Zustandsänderungen des Gesamtsystems.

Die Ganzheitlichkeit mit der die jeweils präsente Umwelt im Bewusstsein erscheint lässt sich auf der Verarbeitungsebene nicht feststellen. Hier trifft man, wie auch schon angedeutet, auf einen in vielen Phasen modularen Prozess, der solch hochspezifische Ausfallerscheinungen wie einen hirnbedingten Verlust des Farbsehens erst möglich macht. In der knapp eineinhalb Kilo schweren Gewebe-

8 Ramachandran, Vilaynur S./Blakeslee, Sandra: *Die blinde Frau, die sehen kann*, Reinbeck 2002.

9 Sacks, Oliver: *Die Insel der Farbenblinden*, Reinbeck 1997, S. 20.

10 Singer, Wolf: *Ein neues Menschenbild*, Frankfurt a.M. 2003, S. 72.

masse innerhalb der Schädelkapsel laufen die verschiedenen sensorischen Inputs als gewissermaßen standardisierte elektrochemische Signale ein, werden dort weiterverarbeitet, miteinander in Beziehung gesetzt und ergeben – ohne das diese komplexen Abläufe auch nur ansatzweise offensichtlich werden – ein zu-meist sehr stimmiges Bild der Welt. Auch dieser Mangel an Information über das informationsverarbeitende System selbst verdankt sich dessen Entstehung – ein mehr an Selbstreferenz war, wie es scheint, zu keinem Zeitpunkt ein handlungs-relevanter Faktor.

EVOLUTIONÄRES INFORMATIONSMANAGEMENT

Auf der sensorischen Ebene existiert kein Unterschied zwischen Affen und Menschen. Das Organ, das für den eindeutigen Unterschied im Selbst- und Weltbezug verantwortlich ist, ist das Gehirn. Die in der Folge unausweichliche Frage ist, wie es zu diesem so bedeutenden Unterschied kam.

Genetisch haben die heutigen Menschen mit ihrem engsten äffischen Verwandten, dem Schimpansen, eine neunundneunzigprozentige Übereinstimmung. Der letzte gemeinsame Vorfahre lebte vor zirka siebeneinhalb Millionen Jahren in Afrika. Von diesem Zeitpunkt bis vor zirka zwei Millionen Jahren passierte vergleichsweise wenig mit der puddinghaften Masse im Schädel unserer Vorfahren. In der verbleibenden Zeitspanne zur Jetztzeit verdreifachte sich jedoch das Volumen des Gehirns. Was Menschen heute als ihre kognitiven Fähigkeiten erleben und alltäglich einsetzen muss als Frucht dieser evolutionär äußerst jungen Vergangenheit betrachtet werden.

Die Fossilien, die diese rasante Entwicklung nachzeichnen erlauben jedoch keinen direkten Rückschluss auf deren Ursache. Die entscheidende Komponente für die Herausbildung eines großen Denkorgans wurde, wechselnden Moden folgend, unter anderem im aufrechten Gang, dem Werkzeuggebrauch oder dem Einsatz von Distanzwaffen wie dem Speer gesehen. Inzwischen hat sich in der Diskussion jedoch eine gewissermaßen menschlichere Erklärung durchgesetzt: Hauptursache für die heutige geistige Leistungsfähigkeit der Spezies *Homo sapiens* scheint der Umstand eines komplexen Soziallebens in relativ großen Gruppen zu sein. Der Ursprung der Intelligenz ist somit sozial.

Das Faktum, dass diese Hypothese am besten belegt findet sich erneut in der Anatomie unseres Gehirns. Neben dem allgemeinen Wachstum dieses Organs im Prozess der Menschwerdung lässt sich eine Region ausmachen, deren Größengewinn eindeutig überproportional ist. Diese Region, der Neokortex, ist der Teil des Gehirns, der sich hinter der Stirn befindet. Das auffällige und überdurchschnittliche Wachstum dieses Gehirnteils wird jedoch im Erklärungszusammenhang der Genese menschlicher Intelligenz erst durch eine Beobachtung an Primaten bedeutungsvoll. Bei soziallebenden Affen lässt sich ein starker Zusammenhang zwischen der relativen Größe dieses Areals und der Gruppengröße der je-

weiligen Spezies feststellen¹¹: Je größer die Zahl der zusammenlebenden Individuen, desto größer der Neokortex in den Köpfen. Der Zusammenhang, der sich aus diesen Beobachtungen ergab wurde in der Folge auch auf das menschliche Gehirn angewendet, bei dem sich – gemäß der vorher gewonnenen Vergleichsdaten – herausstellte, dass es von seinen biologischen Voraussetzungen für eine Gruppengröße von zirka 150 Individuen ausgelegt ist. Eine Zahl die bedeutungsvoll wird, wenn man in Betracht zieht, dass eine Vielzahl von ethnologisch-anthropologischen Studien darauf verweisen, dass dies die Individuenzahl typischer Jäger- und Sammlerlebensgemeinschaften ist – der Sozialform, die bis zur Sesshaftwerdung unserer Vorfahren vor rund 10.000 Jahren, das Leben bestimmte.

Warum aber, so muss man an dieser Stelle fragen, soll die Zunahme der Gruppengröße zu einer so einschneidenden Vergrößerung des menschlichen Denkorgans geführt haben? Bei einer in großen Zügen gleich bleibenden Umwelt mussten die auslösenden Faktoren innerhalb der vergrößerten Sozialgruppen zu finden sein. Es zeigte sich, dass die Interaktionen zwischen den Individuen der Problemhorizont sind, von dem der Selektionsdruck ausging, der zur so rapiden Vergrößerung des menschlichen Gehirns führte. Das Leben in einer großen Gruppe ist auf Grund der Vielzahl von Interaktionen so komplex, dass diejenigen einen überlebens- und fortpflanzungsrelevanten Vorteil haben, die in der Lage sind diese Zusammenhänge zu erkennen, nachzuvollziehen und wenn möglich zu ihren Gunsten zu beeinflussen. Die kognitive Leistungsfähigkeit unserer Art entstand somit evolutionär als strategisches Werkzeug im menschlichen Mit- und Gegeneinander.

Auch wenn Intelligenz heute immer wieder abstrakt als Fähigkeit zur Problemlösung beschrieben wird, ist diese nicht als unspezifisches Universalwerkzeug entstanden. Der Nährboden auf dem die Fähigkeit des menschlichen Denkens heranwuchs war ein kompetitives Miteinander von Individuen.¹² Der Umgang mit einer rauen Umwelt war im Vergleich dazu eher unbedeutend – schlagender Beleg hierfür sind fünftausend andere Säugetierarten, die trotz ihrer vergleichsweise kleinen Gehirne ebenfalls bis ins Heute überlebt haben.

LECKERE INFORMATIONEN – NICHT ALLE SCHNIPSEL SIND GLEICH

Es war schon im Zusammenhang mit den Sinnesorganen von einem körpereigenen Informationsmanagement die Rede: Wahrgenommen werden die Bestandteile unserer Umwelt, deren Einbezug in Handlungsplanungen in der Vergangenheit einen signifikanten Unterschied im Überlebens- und Reproduktionserfolg machten. Diese evolutionäre Rationalität findet auch eine Fortsetzung in der Art und Weise, in der die von den Sinnesorganen gelieferten Daten vom Gehirn weiterverarbeitet werden. Dies bedeutet konkret, dass unser Gehirn verschiedenen

11 Dunbar, Robin: *Klatsch und Tratsch*, München 2000, S. 75ff.

12 Barkow, Jerome u.a. (Hrsg.): *The adapted Mind*, Oxford 1992.

Teilen der Welt unterschiedlich viel Aufmerksamkeit und Verarbeitungsleistung zukommen lässt – also „über Filterprozesse verfügen muss, die ihm erlauben, aus der Fülle der Informationen die wesentlichen zu entnehmen und diejenigen, die nicht unmittelbar relevant erscheinen, auszublenden oder allenfalls beiläufig zu registrieren.“¹³

Für den Medienbereich bedeutet dies, dass eine Selektivität in Bezug auf Inhalte erwartet werden muss. Es steht zu erwarten, dass in besonderer Weise Elemente Interesse hervorrufen, deren handlungsrelevante Rezeption in der stammesgeschichtlichen Vergangenheit von strategischem Vorteil war. Genau dies war es, was die Redakteure des *New Scientist* meinten, als sie potentiellen marianischen Wissenschaftlern das Urteil ‚Primatenfernsehen‘ in den Mund legten.

Zu einem differenzierteren Urteil kommt eine Studie, die sich mit dem Inhalt von Sensationsnachrichten über mehrere Jahrhunderte hinweg auseinandersetzt.¹⁴ Die Zeitungen aus verschiedenen Teilen der Welt berücksichtigende Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, dass Nachrichten die ansonsten unbekannte Personen auf die Titelseite bringen sich in wenigen Geschehnis-Kategorien erfassen lassen.

Das Teilprojekt „Soziale und anthropologische Faktoren der Mediennutzung“ (2002-2005) des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs der Universität Siegen untersuchte anhand eines kulturübergreifenden Vergleichs von erfolgreichen Kinofilmen die Frage evolutionär gewachsener Präferenzen im Rahmen fiktionaler Handlungen. Als Untersuchungsmaterial dienten dabei die erfolgreichsten Hollywood- und Bollywoodproduktionen aller Zeiten. Diese wurden mittels standardisierter Fragebögen auf ihren Gehalt in den Zusammenhängen Verwandtschaft, Partnerwahl, Freundschaft, Status, Gruppenkonflikt, Ressourcen, physische Gefahr und Rache untersucht. Die zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels vorhandenen Zwischenergebnisse deuten darauf hin, dass kulturübergreifend Partnerwahl und physische Gefahr die dominierenden Handlungselemente erfolgreicher Kinofilme sind, wobei diese sehr unterschiedlich in Szene gesetzt werden können. Diese Aussage fußt auf einem vorläufigen Sample von insgesamt vierzig Filmen, dass bis zum Ende der Untersuchung auf einhundert westliche und fünfzig indische Filme ausgeweitet werden soll. An die inhaltliche Erfassung der Filme schließt sich dabei eine statistische Auswertung an, die es erlaubt valide Aussagen über das Korpus zu machen.

Wichtig im Zusammenhang einer solchen, auf Universalien ausgerichteten Filmanalyse, ist es, zu betonen, dass es sich hierbei nicht um ein deterministisches Konzept handelt. Der evolutionäre Hintergrund menschlicher Kognition führt lediglich dazu, dass es Klassen von Geschehnissen gibt, die tendenziell mit mehr Aufmerksamkeit bedacht werden als andere.

¹³ Suckfüll, Monika: *Rezeptionsmodalitäten*, München 2004, S. 261.

¹⁴ Davis, Hank/McLeod, S. Lyndsay: „Why humans value sensational news. An evolutionary perspective“, in: *Evolution and Human Behavior*, Jg. 24, Nr. 3, 2003, S. 208-216.

Die Arbeitshypothese, dass es evolutionär entstandene Präferenzen im Umgang mit Medien gibt, verweigert sich zudem einer dichotomen Gegenüberstellung von Kultur und Natur – einer Sichtweise, die insgesamt als überholt betrachtet werden kann und deren Begriffe heute kausal in der Weise verbunden werden, dass Kultur die Natur des Menschen ist.¹⁵ Dass auf Grund der biohistorischen Genese des menschlichen Gehirns, dieses über Wahrnehmungspräferenzen verfügt, zieht somit keine Kulturunterschiede negierenden Folgerungen nach sich. Es sind vielmehr genau diese Voraussetzungen, auf denen die Vielfalt der Kulturen und Kulturprodukte beruht.

Ebenfalls auf diesen Voraussetzungen basiert auch eine abschließend noch zu erwähnende zentrale Paradoxie der Medienunterhaltung, die auf Grund ihrer Alltäglichkeit nur in den seltensten Fällen überhaupt wahrgenommen wird: die menschliche Vorliebe für unterhaltende, fiktionale Stoffe. Die Vernunft der Aufklärung und der Homo oeconomicus der Wirtschaftswissenschaften sehen sich hier einem Verhalten gegenüber, dass es, wenn die Psyche wirklich in ihrem Sinne vernünftig oder ökonomisch wäre, nicht geben dürfte. Warum sollten Wesen, deren Handlungen rein rational sind oder einem zentralen Nutzenkalkül folgen, Zeit und Ressourcen für den Konsum von Medienprodukten aufwenden, die keinen anderen Nutzen haben, als zu unterhalten?

Diese auf den ersten Blick etwas bizarre Frage lenkt noch einmal den Blick auf das zentral erklärungsbedürftige Phänomen: Unterhaltung. Dabei handelt es sich um einen Oberbegriff, der sich unter anderem auf so unterschiedliche Zustände wie Spannung, Romantik, Komik und Angst-Lust beziehen kann. Bei all diesen Erlebensformen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, handelt es sich nicht um objektive Eigenschaften der jeweiligen Medienprodukte. Gleich den Farben wird der Eindruck der Unterhaltung erst im menschlichen Gehirn generiert. Und – wissend um den Entstehungshintergrund dieses Organs – schließt sich damit unausweichlich die Frage nach dem evolutionären ‚Warum‘ an. Das Menschen heute Kinofilme und Fernsehserien als unterhaltend erleben ist eine Frucht des evolutionär entstandenen Informationsmanagements unserer Art: Die beschränkte Ressource Aufmerksamkeit, deren Ursprung die Zuwendung zu Handlungs- und Überlebensrelevanten Vorgängen in der Umwelt ist, wird im Medienkontext für menschlichen Interaktionen verbraucht, die es gar nicht gibt – ein Phänomen dessen individuelle aber auch stammesgeschichtliche Erforschung im Rahmen einer entstehenden evolutionären Medienanthropologie erst am Anfang steht.

15 Tomasello, Michael: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*, Frankfurt a.M. 2002, S. 10.

ZERLEGUNG UND REKONSTRUKTION.

Notizen zu einer Geschichte des Löschens 2

VON JENS SCHRÖTER

Wie schon der Titel nahe legt, handelt es sich bei diesem Essay um einen Teil eines größeren Projekts, das sich mit den verschiedenen Formen der Auslöschung von Information beschäftigt.¹ Zu einer solchen Geschichte des Löschens gehört erstens der unbeabsichtigte und unvermeidliche Zerfall von Information, zweitens die Praktiken der beabsichtigten Löschung von Information, um Speicherplatz zu schaffen, und drittens jenes Löschen oder Zerstören, das den Zugriff Unbefugter auf Informationen verhindern soll. Das Löschen zumal von sensibler Information ist jedoch nicht so einfach, wie man gemeinhin annimmt.

„Um einen Datenträger richtig zu löschen [...] müsste man die Festplatte tiefenlöschen.“ Tiefenlöschen bedeutet, dass Festplatten mit eigens errechneten Zufallszahlen überschrieben werden – „über 30-mal“, so Pfitzner. Andere Experten meinen, dass auch zehn Löschvorgänge reichen würden. Unstrittig ist: Eine solche Prozedur kann bei großen Festplatten mehrere Tage dauern. Wenn es um wirklich wichtige und sensible Daten geht, raten Experten daher zu anachronistisch anmutenden Brachialmethoden: physische Vernichtung durch Zerschneiden, Verbrennen, Schreddern.²

Und umgekehrt existieren mittlerweile ganze Industrien, die sich auf die – u.U. extrem kostspielige – *Rekonstruktion* scheinbar unwiederbringlich verllorener oder vorsätzlich in vertuschender Absicht gelöschter Daten spezialisiert haben.³

Und um Rekonstruktion soll es hier gehen, aber um mehr als nur darum, wie zerschnipselte und so zerstörte Informationen wieder verfügbar gemacht werden

1 Teil I dieses Projekts: Schröter, Jens: „Notizen zu einer Geschichte des Löschens. Am Beispiel von Video und Robert Rauschenbergs Erased de Kooning Drawing“, in: Schuhmacher-Chilla, Doris (Hrsg.): *Im Banne der Ungewissheit. Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen*, Oberhausen 2004, S. 171-194.

2 Vgl. Schmundt, Hilmar: „Verräterische Magnetspuren. Speicher von Computern, Digitalkameras oder Kopierern werden meist unzureichend gelöscht – vertrauliche Daten lassen sich leicht rekonstruieren“, in: *Spiegel*, Nr. 52, 20.12.2003, S. 144f., hier S. 145. Es gibt allerdings auch Autoren, die hervorheben, dass eine einmalige, vollständige Überschreibung der Festplatte z.B. mit Nullen völlig ausreichend ist, vgl. Bremer, Lars/Vahldiek, Axel: „Auf Nimmerwiedersehen. Dateien richtig löschen“, in: *c't*, H. 5, 2003, S. 192f.

3 Vgl. etwa <http://www.datarecovery.net/>, 25.12.2003. Vgl. auch Ahrendt, Jens: „Ausgedreht. Hardwarenahe Datenrettung in Speziallabors“, in: *c't*, H. 5, 1997, S. 208-217 und Rabanus, Christian: „Die Profis. Datenrettung in Speziallabors“, in: *c't*, H. 6, 2000, S. 130-137.

– wie es z.B. derzeit die Birthler-Behörde mithilfe neuester Computersoftware mit den Bergen von zu Papierschnipseln zerhackten Stasi-Akten zu tun gedenkt.⁴ Es soll sehr kurz skizziert werden, dass und inwiefern die Zerlegung und Re-Konstruktion von Information eine grundlegende Operation der meisten technischen Medien ist.

1843: DIE BILDTELEGRAFIE

Eine der ersten Technologien, bei der man von einer Zerlegung und Rekonstruktion von Information reden kann, war die Bildtelegrafie, die mit Alexander Bains Telautograph von 1843 beginnt.⁵ Frühe Formen waren noch halb analoge, halb digitale Techniken. Bei diesen „wird, sofern es sich um gezeichnete Striche handelt, ein Schwarz/Weiß-Übergang gesendet (schwarz=Zeichen, weiß=kein Zeichen, oder umgekehrt); allgemein: ein Übergang ist ein Zeichen. Die zweite gesendete Information ist der Ort eines Schwarz/Weiß-Übergangs. Diese Information legt auch fest, wie lang schwarz gesendet/geschrieben werden soll und wie lang weiß. Hier liegt das analoge Element in der Anordnung, da diese Zeit selbst nicht wieder in diskrete Einheiten zerlegt ist.“⁶ Mit der so genannten ‚statistischen Methode der Zwischenklischees‘ tritt das erste rein digitale Verfahren der Bildübermittlung auf. Das zu sendende Bild wird in Felder gerastert (heute nennt man dies Scanning), deren unterschiedlichen Helligkeitswerten entsprechende diskrete Zeichen zugeordnet werden (heute: Sampling oder Quantisierung).⁷ Diese Zeichen gehen dann durch den Kanal und auf der Empfängerseite werden wieder entsprechende Bildpunkte zugeordnet, wodurch das Bild rekonstruiert werden kann. Dieses Verfahren war ab etwa 1909 voll maschinisiert.⁸ Bilder zu verschicken, ohne Hermes zu bemühen, erfordert also Zerlegung.

1895: DER FILM

Es ist ebenso banal wie basal, aber kann im hier verfolgten Zusammenhang nicht genug unterstrichen werden, dass die Reproduktion von Bewegung im filmischen

4 Vgl. Naica-Loebell, Andrea: „Ein Narr, wer sich auf den Reißwolf verlässt“, <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/te/15300/1.html>, 25.09.2004.

5 Die erste und immer noch sehr lesenswerte Geschichte der Bildtelegrafie hat Korn, Arthur: *Die Bildtelegraphie*, Berlin 1923 vorgelegt.

6 Schneider, Birgit/Berz, Peter: „Bildtexturen. Punkte, Zeilen, Spalten. I. Textile Processing/II. Bildtelegraphie“, in: Flach, Sabine/Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachbildung*, Kassel 2002, S. 181-220, hier S. 209 und vgl. auch S. 214.

7 D.h. man muss bei der Frage nach der Auflösung der Digitalisierung eines Bildes zwischen dem Definitionsbereich, also der Menge der Bildpunkte, und dem Wertebereich, was die Zahl der diskreten Tonwertstufen ist, unterscheiden, vgl. Marchesi, Jost J.: *Handbuch der Fotografie*, Bd. 3, Gilching 1998, S. 248.

8 Vgl. Schneider/Berz, (wie Anm. 6), S. 214-216.

Bewegungsbild nur und allein aufgrund der gleichabständigen Abtastung des visuellen Feldes möglich ist. Deswegen kann Kittler ja auch betonen, dass das Prinzip der diskreten Abtastung (Sampling) bei der Digitalisierung (s.u.) schon von den „24 Filmaufnahmen pro Sekunde oder [dem] Fernsehen seit der Nipkowscheibe viel hochfrequenter“⁹ vorweggenommen worden sei. Da mochte Henri Bergson noch so viel lamentieren: Tatsache war, ist und bleibt, dass die Zerlegung der Bewegung in 24 Standbilder/s (zur Not tun es auch 16) die Rekonstruktion der sichtbaren Bewegung erlaubt. Und sie erlaubt zu tun – wie Vilém Flusser viel später betonen wird – was Gott schlechthin nicht kann: nämlich die Zeit auch zu verlangsamen, zu beschleunigen und auch zurückzudrehen.

1936: HEIDEGGER, DIE FARBE, TURING UND KODAK

Obwohl zumindest die Zerlegung und erst dadurch mögliche Rekonstruktion von Bildern und Bewegung schon lange bekannt war, trauten manche – trotz Bergsons gescheitertem Gezeter – diesem technischen Angriff auf die Idee des ‚Ursprünglichen‘ noch immer nicht. Einen letzten Zufluchtsort schien die Farbe zu bieten. So schrieb Martin Heidegger in seinem berühmt-berüchtigten Text *Der Ursprung des Kunstwerks* im Jahr des Herrn 1936 – als scheinbar noch alle Fotos und Filme schwarz/weiß waren:

Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt. Die Erde läßt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen. Sie läßt jede nur rechnerische Zudringlichkeit in eine Zerstörung umschlagen.¹⁰

Kittler hat diese Passage als – bereits zu ihrer Entstehungszeit anachronistische – Kritik an der neuzeitlichen, mathematischen Wissenschaft entziffert. In dem Verweis auf Heideggers (und Husserls) Versäumnis, neben der „Analyse und Messung von Naturdaten“ auch die Möglichkeit ihrer „Synthese und Simulation“¹¹ zu berücksichtigen, deutet er an, dass nur ein Jahr später (1937) von Alan Turing eine universale Rechenmaschine logisch beschrieben wurde,¹² die wiederum einige Jahrzehnte später aus den ‚Zahlen‘ mit Hilfe der rechten Peripherie wieder

9 Kittler, Friedrich: „Geschichte der Kommunikationsmedien“, in: Huber, Jörg/Müller, Alois (Hrsg.): *Raum und Verfahren*, Basel 1993, S. 169-188, hier S. 185.

10 Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerks“ [1935/36], in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1994, S. 1-74, hier S. 33.

11 Vgl. Kittler, Friedrich: „Farben und/oder Maschinen denken“, in: Warnke, Martin u.a. (Hrsg.): *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 83-98, hier S. 91.

12 Vgl. Turing, Alan: „On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem“, in: *Proceedings of the London Mathematical Society*, Jg. 42, Nr. 2, 1936/37, S. 230-265.

Farben werden lassen kann. Diese Farbe leuchtet immer dann ganz buchstäblich auf, wenn wir unsere Computermonitore aktivieren.¹³

Aber die Farbe verschwindet nicht nur nicht durch ihre mathematische Formalisierung. Schon am 15. April 1935 hatte Kodak im *Rochester Evening Journal* bereits seinen *Kodachrome*-Film, den ersten handelsfähigen Multilayer-Farbfilm vorgestellt.¹⁴ Dort wurde die Farbe nicht in Zahlen, sondern in die schon 1861 von Maxwell beschriebenen drei Grundfarben ‚zerlegt‘ und von verschiedenen Emulsionsschichten in Form verschiedener Teilbilder gespeichert.¹⁵ Also war schon – lange vor den anders als Farbfotografien additiv arbeitenden Farbmonitoren oder gar den Computern – die ‚entbergende‘ und ‚erklärende‘ Zerlegung der Farbe keineswegs ihre Zerstörung, sondern erlaubte vielmehr erst ihre Wiedergabe.

NACH 1945: A/D- UND D/A-WANDLUNG

Der digitale Computer, wie er nach Zuse, Turing und von Neumann vor und im Zweiten Weltkrieg und kurz danach entstand, ist zunächst nur eine Rechenmaschine, deren logische Operationen ohne Bezug zu einer wie auch immer gearbeteten Welt stehen¹⁶ und lediglich den Gesetzen der Mathematik unterworfen sind:

Um jedoch analoge Signale [z.B. verschieden starke, von einer Vorlage reflektierte Lichtwerte, J.S.] digital verarbeiten zu können, müssen sie erst in eine entsprechende Form gebracht werden. Dieses Bindeglied zwischen Analogwelt und Digitalwelt wird Analog/Digital-Wandler [...] genannt.¹⁷

Die Grundlagen der A/D- bzw. D/A-Wandlung werden schon in den 1920er Jahren durch Nyquists Formulierung des Abtasttheorems in einem Artikel über die

13 Allerdings können die heute den Standard darstellenden RGB-Systeme nicht alle möglichen Farben wiedergeben.

14 Vgl. Coote, Jack H.: *The Illustrated History of Colour Photography*, Surbiton 1993, S. 140-149.

15 Maxwell verfertigte als Beleg für die Richtigkeit seiner Theorie der drei Grundfarben um 1861 die erste Farbfotografie im modernen Sinne. Vgl. Maxwell, James Clerk: „On the Theory of Three Primary Colours“ [1861], in: *Notices of the Proceedings at the Meetings of the Royal Institution of Great Britain*, Jg. 3, 1858-62, S. 370-375. Dass Maxwell trotz der zu seiner Zeit im Wesentlichen für blaues Licht empfindlichen fotografischen Materialien das Farbbild wirklich hergestellt haben kann, dazu siehe Evans, R. M.: „Some Notes on Maxwell's Colour Photograph“, in: *The Journal of Photographic Science*, Jg. 9, Juli/August 1961, S. 243-246.

16 Natürlich hängt die Ausführungsgeschwindigkeit der Programme u.a. von der physikalischen Implementierung ab.

17 Eckl, Rainer u.a. (Hrsg.): *A/D- und D/A-Wandler. Grundlagen, Prinzipschaltungen und Applikationen*, München 1990, S. 11.

Zusammenhänge zwischen Zeit- und Frequenzdarstellung von telegrafischen Signalen gelegt.¹⁸ Der Witz daran ist im hier verfolgten Zusammenhang, dass durch – ähnlich wie beim Film – gleichabständige Abtastung bzw. Messung des analogen Eingangssignals eine Menge von numerischen Werten erzeugt werden kann, die – wenn ihre Zahl nur doppelt so hoch ist wie die höchste Frequenz des analogen Signals – dessen vollständige Rekonstruktion erlaubt (Sampling). Daher wurde beim ersten handelsüblichen Digitalmedium, dem CD-Player, anfänglich eine Oversampling-Rate von 44,1 KHz eingesetzt, da Menschenohren höchstens Signale bis 20 KHz hören können. Die Zerlegung der Signale in Zahlenwerte erlaubt CD-Playern übrigens die Fehlerkorrektur, d.h. gerade die Zerschnipselung und Rekonstruktion des Signals macht, dass CDs so schön klar und rein klingen. Wieder ist die Zerlegung mächtiger als das angeblich Ursprüngliche. Die anfänglichen und nachgerade närrischen Anklagen, CDs klängen irgendwie zu technisch, verstümmten denn auch bald.

FAZIT: WENIGER IST MEHR

Kurzum: Fast alle technischen Medien¹⁹ arbeiten mit der Zerlegung von Information und ihrer darauf folgenden Rekonstruktion. Wie hängt das mit der anfänglich angesprochenen Frage nach dem Löschen zusammen? Ganz einfach: Das gezielte Vernachlässigen von Teilen einer Information ist oft *Bedingung* ihrer gelungenen Reproduktion bzw. Rekonstruktion. Wenn man einen Film schaut, sieht man die Hälfte der Zeit nur Schwarzbild – und sieht dennoch einen kontinuierlichen Film. Eine CD liefert objektiv weniger Information über die Musik als eine Schallplatte, aber klingt dennoch *besser* und erlaubt größere – etwa durch Beschädigung der Oberfläche entstandene – Lücken im Datenbestand per Interpolation zu füllen. Und die digitale Signalverarbeitung ermöglicht aufgrund ihres mathematischen Charakters überdies auch die Datenkompression.²⁰ Musik oder Filme kann man nur deswegen aus dem Netz herunterladen (und so die entsprechenden Industrien ins Schwitzen bringen), weil die Musik und die Filme nicht vollständig sind, weil Teile von Ihnen vorsätzlich gelöscht wurden, weil sie nur Schnipsel sind – denen unsere schwachen Menschensinne dies aber (je nach Kompression) meist nicht anhören oder ansehen können. Die Geschichte und Verfahrensweise technologischer Medien macht deutlich: Das Ganze muss nicht immer mehr sein als die Summe seiner Teile. Oft ist das ‚Ganze‘ gar nur die Summe nicht einmal *aller* seiner Teile.

18 Vgl. Nyquist, Harry: „Certain Topics in Telegraph Transmission Theory“, in: *Transaction of the American Institute of Electric Engineers*, Vol. 47, 1928, S. 617-644.

19 Schwarz/Weiß-Fotografie, Schallplatten, Tonbänder etc. ausgenommen.

20 Vgl. dazu Salomon, David: *Data Compression. The Complete Reference*, New York 1998.

FRAGMENTIERTE WAHRNEHMUNG, GEMISCHTE MODALITÄTEN.

Überlegungen zu Henry James, William James,
Georg Simmel und Jonathan Crary

VON NICOLA GLAUBITZ

Schon seit längerer Zeit interessiert sich nicht mehr nur die Literaturwissenschaft für die Rekonstruktion von Moderne um 1900 als einer spezifischen und neuen *Erfahrung*.¹ Es ist literaturwissenschaftliche Routine, in Texten zeittypische ‚structures of feeling‘ (Raymond Williams) ausfindig zu machen oder, anders und aus der Sicht z.B. gesellschaftswissenschaftlicher Disziplinen gesagt, einen sehr naiven Begriff von Erfahrung oder Mentalität und deren Verallgemeinerbarkeit vorauszusetzen. Vor diesem Hintergrund ist die Konjunktur kulturwissenschaftlicher Ansätze, die einerseits grundlegende, stringente Zugriffe versprechen und andererseits die Evidenz oder Attraktivität von konkreter Erfahrung nicht aufgeben, einleuchtend: Die Bildwissenschaft, die Geschichte der Konsumgesellschaft und die Geschichte der Sinneswahrnehmung sind wichtige Stichwortgeber.² ‚Moderne als Fragmentierungserfahrung‘ lässt sich so erneut beobachten als Erschütterung von Wahrnehmungsmodalitäten, die Aufschluss über gegenwärtige Problemlagen verspricht: Um 1900 und um 2000, so Gerhard Neumann und Sigrid Weigel, werden Krisen artikuliert: „der Wahrnehmung, der Sinnbildung und der Zeichenstiftung, deren gemeinsamer Nenner wohl in medialen Veränderungen“³ liegt und auch die Epistemologie affiziert.

Jonathan Crarys medien- und bildhistorisch angelegte Studie *Suspensions of Perception* rekonstruiert auf diese Weise die Zeit um 1900 als Kulminationspunkt technologischer und gesellschaftlicher Entwicklungen, die direkt auf Sehmodalitäten zurückschlagen: seit 1850 beschleunigt sich in einer kapitalistischen Konsumgesellschaft die Sukzession und Verbreitung optischer Medien von der Photographie über das Stereoskop bis zum Kino, und damit geht für Crary ein qualitativer Umbruch der Sinneswahrnehmung einher:

-
- 1 Vgl. Frisby, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 5.
 - 2 Vgl. z.B. Jacobson, Marcia A.: *Henry James and the Mass Market*, Alabama 1983; Bowlby, Rachel: *Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York 1985; zur Erweiterung der Kulturwissenschaft auch über die Bildwissenschaft hinaus in Richtung einer Technik- und Symbolwissenschaft Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst: „Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 11-22.
 - 3 Neumann, Gerhard/Weigel, Sigrid: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, S. 12.

[...] capitalist modernity has generated a constant re-creation of the conditions of sensory experience, in what could be called a revolutionizing of the means of perception.⁴

Nur allzu deutlich drängt sich in den experimentalpsychologischen, soziologischen und kulturkritischen Diskursen, die Crary aufarbeitet, die Problematik von Schock, Desintegration und Zerstreuung der Wahrnehmung in den Vordergrund.

Es liegt nahe, die literaturwissenschaftliche Arbeit mit Crarys sorgfältiger, technik- und diskursgeschichtlich abgestützter Aufarbeitung moderner Regimes des Sehens und Wahrnehmens zu rahmen. Vor allem Henry James (1843-1916) lässt sich, wie nicht nur eine neuere Studie von Renate Brosch zeigt, inmitten der ‚visuellen Revolution‘ und der „Umstrukturierung von Wahrnehmung“⁵ um 1900 verorten. James' fiktionale und theoretische Texte sind mit Referenzen auf Visuelles und visuelle Medien, vor allem Malerei, durchsetzt. In den Vorworten, Romanen und Erzählungen verbinden sich Metaphern aus dem Bereich des Sehens und der Kunst mit ästhetischen, narrativen und epistemologischen Aspekten des Beobachtens bis hin zu Reflexionen über das Verhältnis von Literatur zu Malerei und Photographie. Die Referenzen auf das Sehen in den späteren Romanen Henry James' strahlen immer in mehrere Dimensionen aus – ästhetische, ethische, kulturelle, epistemologische – und inszenieren dabei auch Fragmentierungserfahrungen. An James' 1903 veröffentlichtem Roman *The Ambassadors* und an Überlegungen William James' sowie Georg Simmels möchte ich im Folgenden überprüfen, ob dieser Text in den gerade skizzierten Referenzrahmen der ‚visuellen Revolution‘ eingeschlossen werden kann oder ob die Diskurse um 1900 einen anderen Referenzrahmen nahelegen.

In *The Ambassadors* geht es um einen nicht mehr ganz jungen Mann, der in der Hoffnung, klarer zu sehen, von seinem kulturellen Wissen und seinen Voreingenommenheiten Abstand nehmen möchte. Wie Picasso ist er auf der Suche nach einer sekundären Naivität, und wie dem Maler bleibt ihm am Ende nur ein Kaleidoskop an Traditionsbruchstücken. Lambert Strether, ein Amerikaner Mitte fünfzig, wird von seiner Verlobten Mrs. Newsome nach Paris gesandt, um ihren erwachsenen Sohn von einer verheirateten französischen Dame loszueisen und ihn in den Familienbetrieb nach Woollett, Massachusetts, zurückzuholen. Das macht er dem jungen Mann unmissverständlich klar. Er ist aber bei ihrer ersten Begegnung so sehr von der offensichtlichen positiven Veränderung Chad Newsomes beeindruckt, dass er nicht insistiert und nach den Gründen für die Verwandlung forscht. Sie liegen bei Marie de Vionnet, und Strether nimmt sich vor, sowohl sie als auch ihre Beziehung zu Chad erst einmal ohne die vorgängige Aburteilung von

4 Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass./London 2001, S. 13.

5 Vgl. Brosch, Renate: *Krisen des Sehens. Henry James und die Veränderung des Sehens im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2000, S. 1 u. 7, und Winner, Viola Hopkins: *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville 1970.

Mrs. Newsome zu untersuchen. Er tastet sich umständlich, mit unendlichem Takt an die selbstgestellte Aufgabe heran, ein offenes Geheimnis aufzudecken: dass die beiden tatsächlich eine unmoralische Liaison haben. Beinahe noch schwerer als diese Einsicht wiegen die sich verschärfenden Kontraste zwischen den klaren Leitlinien neuenglisch-protestantischer Moral und einer traditionsüberladenen, sinnlich faszinierenden, aber moralisch zweifelhaften europäischen Kultiviertheit, in die Strether eintaucht. Er kann nicht vermitteln: als eine weitere Gesandtschaft in Paris eintrifft (die Schwester Mrs. Newsomes, Sarah Pocock, samt Mann und Tochter), kann er ihnen schlichtweg nicht deutlich machen, dass sich Chad zum Positiven verändert hat und dass Mme de Vionnet – trotz ihres moralisch zweifelhaften Verhaltens – eine überaus kultivierte und liebenswerte Frau ist. Und schließlich zweifelt er auch selbst daran, als der junge Mann ohne viel Federlesens seine Geliebte für eine Karriere in der Werbebranche verlassen möchte.

Idiosynkratische, nicht vereinbare Perspektiven werden im Roman mit äußerster Genauigkeit in ihrer Natur, in ihrem Zustandekommen und in ihren Konsequenzen dokumentiert. Verkennen, Verzögern und Verlangsamten sind nicht nur Erzählgegenstände, sondern auch Erzählstrategien. Wie in Zeitlupe lässt der Roman die Großstadt des 19. Jahrhunderts mit ihrem verwirrenden Stakkato von Sinnesreizen vorüberziehen. Den Zeitgewinn münzt der Roman in Reflexion um, und neben ungeordneten Wahrnehmungsfragmenten werden die Perspektiven sichtbar, die sie zuallererst ermöglichen. Einige dieser Perspektiven sind buchstäblich visuell und ästhetisch. Strether probiert den umherschweifenden Blick des Flaneurs aus, die impressionistische Empfindlichkeit für Lichteffekte, den verkennenden Blick des Kunstkenners, der zuerst Kompositions- und Formelemente wahrnimmt und dann die Gegenstände, oder der Stadt und Landschaft wie durch die Brille der Schule von Barbizon sieht.⁶ Diese Referenzen legen nahe, das Visuelle und präziser die erkenntnistheoretisch problematische Multiperspektivität des Sehens als zentrales Thema der *Ambassadors* zu identifizieren.⁷ Das ist allerdings nur möglich, wenn man – wie oben angedeutet – einen sehr weiten Begriff von Sehen und Bildlichkeit ansetzt. Selbst diesen muss man strapazieren. Im Vergleich zu anderen Romanen geht James in *The Ambassadors* sparsamer mit Metaphern und Symbolen um.⁸ Seymour Chatmans Stilanalyse zeigt, dass hier menschliche Subjekte häufig durch abstrakte Nomina und Relationsbegriffe ersetzt werden, so dass sich der Stil an den einer philosophischen Abhandlung annähert.⁹ James'

6 Vgl. Winner (wie Anm. 5), S. 11 u. 77. In *The Ambassadors* spielt der Maler Émile Charles Lambinet eine wichtige Rolle. Strether fährt in Buch 11, Kap. 4 auf der Suche nach einer Landschaft, die einem seiner Bilder ähnelt, aufs Land (s.u.).

7 Vgl. Brosch (wie Anm. 5), S. 374.

8 Schloss, Dietmar: *Culture and Criticism in Henry James*, Tübingen 1992, S. 109.

9 Die vorhandenen Metaphern haben, so Chatman, keine poetische, sondern eine theoretische Funktion: „illustration, exemplification, explanation, elaboration“. (Chatman, Seymour: *The Later Style of Henry James*, Oxford 1972, S. 38f. u. 109.) In James' Notizbüchern finden sich, so Chatman, Hinweise darauf, dass er die Idee für *The Ambassadors*

dicke Beschreibung rekurriert durchaus auf Sinneswahrnehmung, verschränkt sie aber aufs Innigste mit kulturellen und sozialen Selektionsrahmen: mit der puritanisch gefärbten Moral Neuenglands, repräsentiert durch Mrs. Newsome, Sarah Pocock und seinen alten Freund und Reisebegleiter Waymarsh; mit ökonomischem Zweckrationalismus und Konsumkultur; und auf sehr abstraktem Niveau mit rationaler Distanz und emotionaler Involviertheit. So unterschiedlich diese Einstellungen sind, so unvereinbar erweisen sie sich im Laufe des Romans. Auch die im Roman ungewöhnlich präsente hochabstrakte Reflexionsebene kann keine Integration leisten, sondern nur auf sie verweisen. Wie also inszeniert Henry James die „irreducibly mixed modalities“¹⁰ des Sehens, und auf welcher Ebene werden Fragmentierung und Wahrnehmungsbrüche problematisch?

Strether zeichnet sich, wie uns der Erzähler mit feiner Ironie gleich zu Beginn klarmacht, durch die Fähigkeit aus, gleichzeitig distanziert und involviert zu sein:

He was burdened, poor Strether [...] with the oddity of a double consciousness. There was detachment in his zeal and curiosity in his indifference.¹¹

Die Erzählperspektive ist fast ausschließlich auf die Reflexionen Strethers begrenzt, und so bleibt während des gesamten Romans eine Unterscheidung zwischen Wissen und Nichtwissen schwierig, oder genauer gesagt: zwischen ‚es immer schon gewußt haben‘, ‚es nicht gewußt haben‘ und ‚es nicht wahrhaben wollen‘.¹² Besonders deutlich wird das in der Szene, in der Strether endlich Augenzeugen eines tête à tête zwischen Chad und Mme de Vionnet wird. Er steht an einem Flussufer und bewundert die Landschaft, die ihn an ein Gemälde von Émile Charles Lambinet erinnert. Er nimmt zunächst nur ein Paar in einem Boot wahr, das glücklich in die Landschaftskomposition passt – bis die Frau *ihn* sieht, eine Geste des Wiedererkennens macht und Strether endlich, mit verzögerter Reaktion, auch sie und Chad erkennt.¹³ Das Verkennen der Landschaft als Bild verzögert das Wiedererkennen seiner Freunde – aber das Auftauchen des Bootes ist bereits eine Vorahnung dafür, dass sich für Strether das ‚Bild‘ der Gesamtsituation komplettieren wird: „It was suddenly as if these figures...had been wanted in the

von einer abstrakten Problemkonstellation her entwickelte, nicht ausgehend von einer Figurenkonzeption (S. 80).

10 Crary (wie Anm. 4), S. 3.

11 James, Henry: *The Ambassadors*, London/Sydney/Toronto 1970, S. 32

12 Die Zeitstruktur des Romans ist komplex; Augenblicke reiner Gegenwart, die freilich auch im Präteritum erzählt werden, sind selten. In Strethers Perspektive überlagern sich Erinnerungen, Wahrnehmungen, Antizipationen und Einbildungen, vgl. Brosch (wie Anm. 5), S. 373.

13 James (wie Anm. 11), S. 419.

picture“.¹⁴ Später wird ihm klar, dass er die Liebesbeziehung die ganze Zeit willentlich ignoriert hat.¹⁵

The Ambassadors kommt mit dieser Überlagerungsstruktur von Sinneswahrnehmung, antizipierter Wahrnehmung, Erinnerung, Imagination und Reflexion den erkenntnistheoretischen Überlegungen William James' sehr nahe – bis hinein in die erweiterten Bedeutungen, die bei beiden mit den Begriffen ‚consciousness‘ und ‚experience‘ verknüpft werden.¹⁶ William James schließt aus, dass es einfache oder ursprüngliche Empfindungen gibt (es sei denn bei Neugeborenen). Bewusstsein ordnet Sinneseindrücke immer schon in ein komplexes Geflecht aus erlernten Kategorien oder Bezeichnungen (objects) und Relationen ein:

No one ever had a simple sensation by itself. Consciousness, from our natal day, is of a teeming multiplicity of objects and relations, and what we call simple sensations are results of discriminative attention, pushed often to a very high degree.¹⁷

Das Bewusstsein konstituiert sich als Einheit allein durch die zeitliche Kontinuität des Denkens. Die zeitliche Kontinuität ist nicht immer bewusst (etwa im Schlaf), aber durch das Erinnerungsvermögen und Gedächtnis rekonstruierbar. Mit der Metapher des „stream of thought“¹⁸ verweist James auf die Vielschichtigkeit des Bewusstseins, das Vergangenes, Erinnerbares, nur Vorgestelltes, Antizipationen und Wahrnehmungen in ständig voranschreitender Veränderung zusammenfasst.¹⁹ In neue Erfahrungen fließen alle bisherigen Erfahrungen, Erinnerungen, Einbildungen usw. ein und verändern ihrerseits diese Gesamtheit. „Experience is remoulding us every moment, and our mental reaction on every given thing is really a resultant of our experience of the whole world up to that date.“²⁰ William James verwendet den Begriff der Erfahrung in einem sehr weiten Sinn: Materielle Dinge, aber auch Freunde, Bücher, Gemälde können je nach Stimmung und Lebensalter wiedererkannt, aber dennoch ganz anders wahrgenommen werden. Wenn ein bekannter Sachverhalt erneut auftaucht, so James, müssen wir ihn aus einem anderen Blickwinkel und in anderen Bezügen betrachten als vorher, ohne dabei von

14 Ebd., S. 418.

15 Ebd., S. 426.

16 Richard A. Hocks hält den Roman für eine präzise künstlerische Umsetzung der Gedanken William James' und geht auf viele der Parallelen ein, die ich hier anführe. Vgl. Hocks, Richard A.: *Henry James and Pragmatic Thought. A Study in the Relationship between the Philosophy of William James and the Literary Art of Henry James*, Chapel Hill 1974, S. 152f.

17 James, William: *The Principles of Psychology I* [1890], 2 Bde., New York 1950, S. 224, vgl. 236.

18 Ebd., S. 239.

19 Vgl. James William: *The Principles of Psychology II* [1890], 2 Bde., New York 1950, S. 291.

20 James (wie Anm. 17), S. 234.

der früheren Wahrnehmung abstrahieren zu können.²¹ Das Bewusstsein ist also hochgradig flexibel und empfindlich, und James verweist immer wieder darauf, wie einzigartig das Resultat der individuellen Bewusstseinsleistungen angesichts eines ‚primordial chaos of sensations‘ ist. Verschiedene Bewusstseinszustände sind wie verschiedene Welten: „Absolute insulation, irreducible pluralism is the law.“²²

Viele Beschreibungen von Sinneswahrnehmung in *The Ambassadors* greifen diese Überlegungen auf. Als Strether durch Paris flaniert, registriert die Erzählung unzusammenhängende Wahrnehmungsfragmente: die Tuilerien, die Buchverkäufer am Seineufer, die leichte Brise, Erinnerungen an historische Tatsachen, synästhetische Eindrücke: „a sprinkled smell, in the light flit, over the garden floor, of bare-headed girls with the buckled strap of oblong boxes“²³, den Glanz am Fuße der Statuen im Tuileriengarten, die gelungene Komposition, in der sich spielende Mädchen dort anordnen. Teils sind dies ‚direkte‘ Sinneseindrücke, teils durch Kunstkennerchaft geprägte, teils Eindrücke von Sichtbarem in Verbindung mit flüchtigen sozialen Typisierungen: „the blue-frocked brass-labelled officialism of humble rakers and scrapers“²⁴. Zusammengehalten werden diese Eindrücke durch Strethers Grundstimmung; für ihn erscheint auch hier alles ein wenig wie ein Kunstwerk. Ganz ähnliche „uncontrolled perceptions“²⁵ sind bereits einige Tage zuvor in London auf ihn eingestürmt, als er mit seiner neuen Bekannten Maria Gostrey, ein wenig verliebt, gemeinsam zu Abend isst. Nicht nur die visuelle Sensibilität Strethers ist, sobald er sich in Europa bewegt, aufs höchste geschärft und dementsprechend empfänglich für Irritationen. Seine gesamte Wahrnehmungsweise ändert sich abrupt mit seiner Stimmung. Briefe von Mrs. Newsome bringen wieder einen moralinsauren Selektionsrahmen in den Vordergrund, den Strether als zunehmend beengend empfindet. Rückblickend formuliert er:

I've been, from the first moment, preoccupied with the impression everything might be making on her [Mrs. Newsome] – quite oppressed, haunted, tormented by it. I've been interested only in her seeing what I've seen.²⁶

Die Briefe aus Woollett, die Strether nach seinem Spaziergang durch die Tuileriengärten dann doch öffnet, erinnern ihn seinen Auftrag und rufen ihm sein betriebsames und dennoch leeres Leben²⁷ in Erinnerung, und die Vergangenheit droht die gegenwärtigen Impressionen zu überlagern. Solche Stimmungswechsel

21 Ebd., S. 233.

22 Ebd., S. 226, vgl. 289.

23 James (wie Anm. 11), S. 85.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 64.

26 Ebd., S. 405.

27 Ebd., S. 87f.

erscheinen Strether als veränderte Qualität der Luft oder Atmosphäre²⁸, und er glaubt sie sogar riechen zu können – wie den faszinierenden Duft in Chads verlassener Wohnung. Strether macht sich später vor seinem Freund und Reisebegleiter Waymarsh lächerlich, als er ihm davon berichtet.²⁹ Solche Referenzen auf synästhetische Wahrnehmung legen nahe, bei der Lektüre den Fokus auf das Visuelle beträchtlich zu erweitern.

Diese wenigen Beispiele genügen, um zu zeigen, dass Strethers Bewusstsein als hochgradig sensibles und flexibles Gefüge aus Wahrnehmungen, Erinnerungen und vor allem sozial geteilten, kulturell etablierten Wahrnehmungsmodalitäten dargestellt wird. Erfahrung im umfassenden Sinne rekonfiguriert, wie William James argumentierte, die ‚gesamte Welt‘ des Individuums – ohne sie in der Regel zu sprengen. In *The Ambassadors* kommen keine der Grenzsituationen vor, die William James thematisiert: Persönlichkeitsverlust durch physische oder psychische Krankheit, Trauma, Hypnose, Gedächtnisverlust oder Besessenheit. Dennoch gerät Strethers Erfahrungswelt schockartig aus den Fugen, und verantwortlich dafür sind nicht die ständig vollzogenen Wechsel zwischen Weisen der Sinneswahrnehmung, sondern Dissonanzen zwischen stärker oder schwächer *generalisierten* Modalitäten der Wahrnehmung.

Das wird klarer, wenn man den Roman in das Bezugsfeld eines weiteren kulturtheoretischen Modells der Jahrhundertwende einordnet. Georg Simmels Gesellschafts- und Kulturtheorie nimmt sich der spezifischen Qualität sozialer Wahrnehmung auf detailliertere Weise an als William James,³⁰ teilt aber weitgehend dessen Konzeption des flexiblen, irritablen individuellen Geistes, der Schichten von Erinnerung, Imagination, Wahrnehmung und Erlerntem vermischt. James deutet mit der Metapher des ‚stream of thought‘ die potentielle Zielgerichtetheit mentaler Aktivität an, und die Konsolidierung der chaotischen geistigen Aktivitäten leisten für ihn der Wille und die handlungsorientierte, disziplinierte Aufmerksamkeit.³¹ Simmel dagegen denkt weniger individualistisch und pragmatisch: Für Simmel fehlt dem individuellen Geist von vornherein eine Richtung. Er vollzieht ständige, chaotische Probiebewegungen mit diffusen Vorstellungen, Bildern und Gedankenverknüpfungen – ein „Durcheinanderwirbeln sachlich zusammenhangloser Bilder und Ideen“ mit „logisch garnicht [sic] zu rechtfertigenden,

28 Ebd., S. 87, vgl. 110.

29 Ebd., S. 103.

30 Zu William James' geringer Beachtung sozialer Relationen und symbolischer Vermittlung sowie zu seinem Konzept eines ‚heroischen Individualismus‘ vgl. Posnock, Ross: *The Trial of Curiosity. Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, New York/Oxford 1991, S. 15 u. 97f. zu Ähnlichkeiten zwischen James' Pragmatismus und Simmels später Lebensphilosophie.

31 Vgl. auch James (wie Anm. 17), S. 402: „My experience is what I agree to attend to.“; vgl. S. 447, zur Rolle willentlicher Aufmerksamkeit James (wie Anm. 19), S. 562-567.

sozusagen nur probeweisen Verbindungen“³². Dieses Chaos konsolidiert sich nur im sozialen Kontext: über ein intuitives, sinnlich geleitetes Erfassen der Individualität anderer Menschen. Der wechselseitig ausgetauschte Blick sowie eine mehrsinnige, intuitive Körperwahrnehmung liegen Simmel zufolge aller symbolisch oder medial gefassten Bedeutung voraus und etablieren die gegenseitige Anerkennung von Individuen.³³ Dynamisiert und orientiert wird dieser Prozess durch die prinzipielle Unvollständigkeit von Selbst- und Fremdwahrnehmung, die ständig neue Probier- und Lernanstrengungen erfordert. Sie beschleunigt und stabilisiert sich durch sozial etablierte Muster, Typisierungen und Verallgemeinerungen.³⁴ Entscheidend ist dabei, dass einmal etablierte und zunehmend komplexer werdende Vergesellschaftungsformen, wie Simmel argumentiert, auch wieder auf die basalen, ästhetisch-sinnlichen Ermöglichungsbedingungen von Sozialität zurückwirken. So wird in modernen Gesellschaften der Sehsinn isoliert und aus seiner ursprünglichen Einbettung in eine ‚ganzheitliche‘ Wahrnehmung herausgelöst, so dass er zum rationalisierten Instrument der raschen Verarbeitung von heterogenen Sinnesreizen wird.³⁵

The Ambassadors arbeitet die Variationen kulturell und sozial formatierter Wahrnehmungsweisen deutlich heraus. William James’ Formulierung „[e]xperience is remoulding us every moment“³⁶ taucht bei Henry James in einem Kontext auf, der dem Ausdruck ‚moulding‘ – Form geben – einen viel engeren Sinn gibt, nämlich die Bedeutung kultureller Prägung. Strether blickt, im Gespräch mit Chads Freund Little Bilham, wehmütig auf sein Leben zurück und bedauert, zu wenig Abstand zu seinen kulturellen Prägungen gewonnen zu haben.

The affair – I mean the affair of life – couldn’t, no doubt, have been different to me; for it’s at best a tin mould, [...] into which, a helpless jelly, one’s consciousness is poured – so that one ‚takes‘ the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it [...].³⁷

32 Simmel, Georg: „Soziologie – Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908)“, in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. II, Frankfurt a.M. 1992, S. 387.

33 Vgl. ebd., S. 723.

34 Vgl. ebd., S. 48f.

35 Vgl. ebd., S. 735 und Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben (1903/04)“, in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Rüdiger Kramme u.a., Bd. 7 – Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt a.M. 1995, S. 116-131, hier S. 116 u. 122.

36 James (wie Anm. 17), S. 234. Richard A. Hocks sieht *The Ambassadors* als Illustration dieser Formulierung an, berücksichtigt bei seiner sorgfältigen Analyse aber nicht genügend, dass der Roman keine bruchlose Kontinuität zwischen Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgängen und sozialer Interaktion voraussetzt. Vgl. Hocks, (wie Anm. 16), S. 152 u. 157, Kap. VII. Dietmar Schloss hat (allerdings ohne Rekurs auf William James) auf Passagen aufmerksam gemacht, in denen Strether einen ‚kulturellen Determinismus‘ artikuliert. Schloss (wie Anm. 8), S. 94-97.

37 James (wie Anm. 11), S. 183.

Das flexible, plastische Bewusstsein ist machtlos gegen die kulturellen Formen, in die es gepresst wird, selbst wenn es dies reflektiert und sich eine Illusion von Freiheit³⁸ bewahren kann. Diese Selbsteinschätzung passt zu Strethers (bewusster) Passivität, mit der er sich den Eindrücken Europas und, auf dem Weg von Liverpool nach Paris, Maria Gostrey anvertraut – „as pleasantly passive as might be“³⁹, und es scheint zu seinem Charakter gehören, sich mimetisch an die Gefühlsausdrücke anderer anzupassen: „his face [...] took its expression mainly, and not least its stamp of sensibility from other sources, surface and grain and form.“⁴⁰ Schlichte Anpassung ist aber, wie Strether schon zu Beginn seiner Reise (oder noch länger) weiß, keine aussichtsreiche Strategie im gesellschaftlichen Umgang: In London im Theater sitzend, erkennt er, dass es auf Kenntnis der sozialen Typen und der ihnen entsprechenden Distinktionskriterien ankommt. Die einfachen Typisierungen seines Heimortes greifen im Sozialdrama der europäischen Gesellschaft nicht mehr:

He had distracted drops in which he couldn't have said if it were actors or auditors who were most true, and the upshot of which, each time, was the consciousness of new contracts. However he viewed his job it was ‚types‘ he should have to tackle. Those before him and around him were not as the types of Woollett, where, for that matter, it had begun to seem to him that there must only have been the male and the female. Here, on the other hand, apart from the personal and the sexual range – which might be greater or less – a series of strong stamps had been applied, as it were, from without; stamps that his observation played with as, before a glass case on a table, it might have passed from medal to medal and from copper to gold.⁴¹

Hier beobachtet Strether mit dem distanzierten Blick des Simmelschen Großstädtlers, der nicht Einzelmenschen, sondern Typen; nicht Interaktionspartner, sondern Theaterrollen wahrnimmt. Er ist mit den kulturellen Bedeutungen dieser ‚Prägestempel‘ (stamps) nicht vertraut, kann dies aber noch spielerisch-distanziert zur Kenntnis nehmen. Derart suspendierte Wahrnehmung wird, wie weitere Episoden deutlich machen, erst unter Kommunikationsdruck problematisch. Als Strether in Paris Chad zum ersten Mal wiederbegegnet, wird ihm schockhaft deutlich, dass der junge Amerikaner nicht mehr in die Kategorien Woolletts passt und jeder Erwartung widerspricht, die Strether vorher aufgebaut hat. Strether – oder präziser: seine Einbildungskraft – muss hochabstrakte Ordnungsmuster (eine

38 Vgl. ebd., S. 183.

39 Ebd., S. 37.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 66. Eine erneute Verunsicherung erlebt Strether in Paris, als er auf einem Gartenfest eingeladen ist. Er ist befremdet, da er die Gäste nicht zuordnen kann und sie als „types, tremendously alien, alien to Woollett“ (S. 169) wahrnimmt. Vgl. S. 171.

philosophische Sprache) bemühen, um mit dem „crowded rush“ seiner Verblüfung über Chads „sharp rupture of an identity“⁴² fertigzuwerden:

The phenomenon that had suddenly sat down there with him was a phenomenon of change so complete that his imagination, which had worked so beforehand, felt itself, in the connexion, without margin or allowance. It had faced every contingency but that Chad should not be Chad, and this was what it now had to face [...].⁴³

Das ‚Phänomen der Veränderung an sich‘, die reine Kontingenz, lässt sich zwar so sehr elegant definieren, aber als Problem nicht handhaben. Sehr viel deutlicher als in Simmels Konzeption wird hier der fragmentierende, Individualität zurechtstutzende Charakter sprachlicher Formen in sozialen Zusammenhängen herausgearbeitet. Chads wunderbare Verwandlung unter dem Einfluss der kultivierten Mme de Vionnet stellt den Sinn der diplomatischen Mission Strethers in Frage, denn nun muss der ästhetische Kultivierungseffekt des Europaaufenthalts gegen die vermeintliche moralische Überlegenheit Woolletts aufgewogen werden. Strether rettet sich zunächst in die beinahe zynische Hoffnung, dass Chads Veränderung sich als ‚Fall‘ normalisieren und kontrollieren lassen werde:

It was a case then simply, a strong case, as people nowadays called such things, a case of transformation unsurpassed, and the hope was but in the general law that strong cases were liable to control from without.⁴⁴

Der Hoffnung, der ‚Fall Chad‘ werde mit der Zeit schon durch weitere Ereignisse greifbar werden, kann Strether sich jedoch nicht hingeben. Er muss den ‚Fall‘ selbst in ein Raster einordnen und Mrs. Newsome berichten. Strether verzweifelt beinahe an seiner Unfähigkeit, die noch ungeordneten Eindrücke brieflich zu kommunizieren. Weder seine intuitive Direktwahrnehmung noch seine abstrakte Beobachtung einer absoluten, unerklärlichen Veränderung lassen sich einer Frau mitteilen, die keine Überraschungen zulässt: „She had [...] worked the whole thing out in advance“.⁴⁵ Strether bezweifelt hier, wie an späteren Stellen, den Wert sprachlicher Kommunikation an sich. Das Erklären schafft Klarheit, wo prinzipiell keine ist:

he held that nothing ever was in fact – for any one else – explained. One went through the vain motions, but it was mostly a waste of life.

42 Ebd., S. 125f.

43 Ebd., S. 126.

44 Ebd., S. 127.

45 Ebd., S. 406.

A personal relation was a relation only so long as people either perfectly understood or, better still, didn't care if they didn't.⁴⁶

Diese Position gleicht dem Schluss, den man aus Henry James' letztem Roman *The Golden Bowl* (1904) ziehen kann: Sprache wird hier als Instrument der Verschleierung von Tatsachen und Kommunikation als Hinhaltetaktik inszeniert, und die Rettung einer gefährdeten Ehe vollzieht sich nonverbal über Ahnungen und durch Gesten.

In *The Ambassadors* dagegen kommt ‚perfektes Einvernehmen‘ nur als zwanghafte Konformität in den Blick, und persönliche Beziehungen funktionieren – wie zwischen Strether und den Franzosen, zwischen Strether und Chad –, solange alle Beteiligten unterschwellige Diskrepanzen geflissentlich übersehen. Das Einvernehmen zwischen Strether und Mrs. Newsome beruht auf ihrer vollständigen Kalkulierbarkeit: Sie lässt keine Überraschungen an sich heran und wird in der Inflexibilität ihrer moralischen Perfektion für Strether unerträglich.⁴⁷ Die nonverbale, ‚ganzheitliche‘ Wahrnehmung, die Strether bei seinen ersten Begegnungen mit Chad und mit Mme de Vionnet so überwältigt und ihn für die beiden einnimmt, übersteht den Test der Kommunikabilität zwischen Strether und seinen Familienmitgliedern *in spe* nicht, und dieses Scheitern lässt auch Strether nicht unberührt. Der ‚Riß‘, den er zwischen Chads früherer und seiner gegenwärtigen Identität wahrnimmt, hat weitreichende Konsequenzen: Strethers Suche nach einem Kompromiss zwischen seinen Verpflichtungen gegenüber Mrs. Newsome und dem, was er in Paris beobachtet, seine eigene Faszination für Mme de Vionnet, das Zerschneiden seines sowohl ästhetizistisch wie moralisch stimmigen Bildes der Situation nach der Begegnung mit dem Liebespaar beim Bootsausflug führt schließlich zu der noch gravierenderen Einsicht, jegliche Basis eines ‚perfekten Einvernehmens‘ mit allen ihm nahestehenden Personen verloren zu haben. Strether denkt über einen Bruch mit Mrs. Newsome nach und weist Maria Gostrey zurück.⁴⁸ Es ist jedoch erneut Chad, der ihm einen weiteren – zu dem in der ersten Romanhälfte symmetrischen – Schock versetzt. Wie nebenbei informiert ihn Chad über seine Pläne, Mme de Vionnet zurückzulassen und ins Reklamegeschäft einzusteigen. Der junge Mann erweist sich nun in Strethers Augen als das Gegenteil des durch europäische Kunst und Lebenskultur tiefgründig und feinsinnig gewordenen Mannes, für den er ihn gehalten hatte: Er erklärt Reklame zu einer ‚Kunst wie jede andere‘⁴⁹. Strether hatte versucht, Chad als gelungene Amalgamierung des europäischen und amerikanischen Stils zu sehen – ästhetisch sensibilisiert, zu verfeinertem und bildendem Genuss fähig, imstande, sich in der

46 Ebd., S. 130.

47 Ebd., S. 268 u. 405f. Selbst die briefliche und telegrafische Kommunikation und ihre Stellvertreterin Sarah Pocock transportieren für Strether ihren Charakter unbeschadet.

48 Ebd., S. 406 u. 409.

49 Ebd., S. 461.

Pariser Gesellschaft als Insider zu bewegen und dennoch aufrichtig und ohne Fivolität. Diese Hoffnung erweist sich nun als grundlos.

Diese Wendung ist deswegen so überraschend (und für Strether so schmerzlich), weil sich, wie Renate Brosch zeigt, die Konsumkultur nun als ein weiteres und unerwartet dominantes Wahrnehmungs- und Verhaltensschema erweist.⁵⁰ Das Konsumieren ist durchaus ein mitlaufendes Motiv im Roman: Strether ist seit seinem ersten Einkaufsbummel in Bath mit Maria Gostrey begierig, sich Shopping-Kompetenzen anzueignen⁵¹ und beherrscht schließlich stolz die Kunst, sie souverän in Paris herumzuführen und ihr geschmackvolle Dinge zu kaufen. Und selbst der genussfeindliche, stoische Waymarsh, Inbegriff der protestantischen Arbeitsethik, steigert sich beim Einkaufen wiederholt in eine „sacred rage“⁵² hinein. Demonstratives Konsumieren verbindet Elemente des puritanischen Erwerbsstrebens mit der ästhetizistisch-oberflächenbewussten Kunstkennerschaft⁵³ – und stellt eine Kompromisslösung zwischen dem Leben nach Woollett-Standards und dem Pariser Leben dar, die Strether sich niemals erträumt hat.

Diese dritte, in *The Ambassadors* nun plötzlich in den Vordergrund tretende Option nimmt dem eigentlich zentralen Konflikt von ästhetisch orientierten und puritanisch gefärbten Verhaltens- und Wahrnehmungsstilen, so wahrgenommen und heroisch ausgehalten von Lambert Strether, unversehens den Wind aus den Segeln. Mehr noch, sie macht die Obsoletheit der beiden anderen Deutungsmuster deutlich. Der Roman endet auf mehrfache Weise offen. Selbst die Einheit, die narrative Symmetrien und Einheit stiftende Polaritäten einem wie bei William James prinzipiell unabschließbaren Erfahrungsprozess verleihen⁵⁴, bleibt als formale Einheit nicht unbeschadet. Denn der Roman stellt mit seinem Finale gerade die Bedeutung in Frage, die dem Kunstwerk im 19. Jahrhundert zugeschrieben wurde: es galt noch Simmel als einzige Kulturform, in der sich Individuen als sinnlich-intellektuelles, körperlich-seelisches, sich selbst transzendierendes Ganzes erkennen konnten.⁵⁵

50 Brosch (wie Anm. 5), S. 179f., zum Folgenden vgl. S. 189.

51 James (wie Anm. 11), S. 56-59.

52 Ebd., S. 59 u. 220.

53 Zu einer historisch eingebetteten Systematisierung dieser Beziehung vgl. in Reaktion auf Max Webers *Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus (1904/05)*, Hamburg 1965; Campbell, Colin: *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford 1987.

54 Vgl. Hocks (wie Anm. 16), S. 174.

55 Auch Ross Posnock liest, im Gegensatz zu Hocks, den Schluss des Romans als ‚Entidealisierung von Kunst‘. Vgl. Posnock (wie Anm. 30), S. 247. – Simmel denkt hier an das Porträt, nicht an Literatur. Das Porträt vermag die unmittelbare sinnliche Anerkennung des Anderen als Anderen in visuelle Reize zu übersetzen, ihnen aber eine höhere Einheit zu verleihen, die andere soziale Formen nicht leisten können: Objektivationen wie Sprache, Kleidung etc. fragmentieren die Selbst- und Fremdwahrnehmung: „In der Wirklichkeit haben wir die naive, undifferenzierte, unmittelbar gelebte Einheit; das Kunstwerk, die Elemente auseinanderlegend und einem von ihnen die Führung übertra-

The Ambassadors registriert Fragmentierungs- und Schockerfahrungen wie Simmel auf der Ebene der sozial und kulturell verfügbaren, aber nicht länger nach allgemeinen Kriterien koordinierbaren Wahrnehmungs- und Ordnungsmuster. Kunst und eine an Kunst geschulte kontemplative, ‚in die Tiefe gehende‘ Wahrnehmungs- und Verhaltensweise hat für Simmel und James ihren Status als *übergeordneter* Kulturstil verloren. Dass sie in Konkurrenz zu anderen Artefakten und damit verbundenen Wahrnehmungs- und Verhaltensstilen steht, ist beiden bewusst.⁵⁶ Simmel macht dies in einem späten, dezidiert kulturkritischen Aufsatz deutlich. Kultur verliert, so Simmel, im Zuge der Modernisierung ihren Charakter als selbstverständlich praktizierte Lebensform und tritt Individuen fremdartig und dinghaft gegenüber. Eine „Kultur der *Dinge*“⁵⁷ lässt der individuellen Kultivierung immer geringere Entfaltungschancen. Die moderne Kultur wird, wie er argumentiert, wahrgenommen als Ansammlung nicht mehr zu vereinbarenden, aber dennoch um Akzeptanz werbender Bereiche:

Unzählige Objektivationen des Geistes stehen uns gegenüber, Kunstwerke und Sozialformen, Institutionen und Erkenntnisse, wie nach eigenen Gesetzen verwaltete Reiche, die Inhalt und Norm unseres individuellen Daseins zu werden beanspruchen, das doch mit ihnen nichts Rechtes anzufangen weiß, ja [...] sie oft genug als Belastungen und Gegenkräfte empfindet.⁵⁸

Daraus entstehe „das Gefühl, von dieser Unzahl von Kulturelementen wie erdrückt zu sein, weil er sie weder innerlich assimilieren, noch sie, die potentiell zu seiner Kultursphäre gehören, einfach ablehnen kann.“⁵⁹

Die Konstellation der Kulturkritik im 19. Jahrhundert – eine religiös grundierte Moral und eine kontemplativ-kultivierende Ästhetik oder Bildung bieten Individuen eine Alternative zu einer industriell mechanisierten und bürokratisch verwalteten Lebenswelt – verschiebt sich demnach, sobald Konsum zur Konsumkultur wird und neue, nicht hierarchisierbare Formen und Stile der ästhetischen

gend, gewinnt damit eine zwar viel gefährdetere, aber auch viel tiefer notwendige, bewußter und energischer wirkende Einheit.“ Vgl. Simmel, Georg: „Das Problem des Porträts“, in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 13/II – Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt a.M. 2000, S. 376. Die historisch-systematische Einbettung dieser Konzeption von Kunst und ihre Weiterführung leistet Theodor W. Adorno u.a. mit seinen Gedanken zum Fragment- und Rätselcharakter des Kunstwerks in Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* [1970], hrsg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1993, S. 191, 221, 278f.

56 Vgl. zu James' nicht nur kulturkritischer und nostalgischer Haltung zur Massen- und Konsumkultur Posnock (wie Anm. 30), Kap. 10.

57 Simmel, Georg: „Die Krisis der Kultur“ [1916], in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 13/II – Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt a.M. 2000, S. 190-201, hier S. 192.

58 Ebd., S. 191.

59 Ebd., S. 192.

Wahrnehmung hervorbringt. Die Diskurse des 19. Jahrhunderts nehmen vor diesem Hintergrund die Bedingtheit und die Zerstreuung des Sehens durch körperliche, imaginäre, kulturelle, soziale und ökonomische Faktoren wahr. Die Einbettung des Sehens in ‚gemischten‘ und ‚körperbasierten‘ Modalitäten der Wahrnehmung⁶⁰ wird hier schon reflektiert.

Wenn Crary ein Jahrhundert später ein Bild der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet, schließt er mit seinem Verweis auf die Körpereinbettung und die vielfältige Bedingtheit des Sehens also direkt an die Diskurse um 1900 an. Deren Echo findet sich auch in seiner Skizze des Steigerungsverhältnisses zwischen Zerstreuung und Disziplinierung der Sinneswahrnehmung, ausgelöst durch Medientechnologien und reflektiert in künstlerischen Sehdispositiven. Diese verstärkte Strapazierung der visuellen Aufmerksamkeit bezeichnet Crary präziser als Effekt des nun entstehenden massenkulturellen Marktes, auf dem Medienangebote um Aufmerksamkeit und konzentrierte Teilnahme konkurrieren, und der von gesellschaftlichen Institutionen flankiert ist, die um Implementierung von Macht bemüht sind.⁶¹ Anders als Simmel weist er aber die Annahme zurück, es handele sich um einen Bruch mit einer natürlichen oder langfristig kulturell eingeschliffenen Wahrnehmungsweise; er zieht es vor, die wechselseitige Bedingtheit von Aufmerksamkeit und Zerstreuung in den Vordergrund zu stellen.⁶² Es ist sicherlich schwierig, von ‚natürlicher‘ Wahrnehmung zu sprechen. Man kann jedoch davon ausgehen, dass Sinneswahrnehmung immer anthropologisch gerahmt ist (z.B. durch Reizschwellen) innerhalb dieses weiten Rahmens kulturell formatiert wird.⁶³ Das reduziert die Bedeutung, die man innerhalb kulturwissenschaftlicher Analysen einem Sinn, etwa dem Sehen zugestehen kann, und in Gegenzug kommt der kulturellen Einbettung von Wahrnehmungsweisen mehr Bedeutung zu, als Crary ihnen zugestehen möchte. Er nimmt sich mit seinem zweiten Argument, Aufmerksamkeit und Zerstreuung könnten nur jeweils vor dem Hintergrund ihres Gegenteils konzeptualisiert werden, zusätzlich die Möglichkeit, nach den historischen Bedingungen für die plötzliche Dringlichkeit zu fragen, mit der Fragmentierungsdiagnosen um 1900 auftreten. Dieser Frage könnte man sich vom Stichwort der *suspensions of perception* her durchaus nähern. Eine Rekombination und Neukonfigurierung von Wahrnehmungsweisen wird um 1900 vor allem als

60 Vgl. Crary (wie Anm. 4), S. 3.

61 Vgl. ebd., S. 49.

62 Crary schreibt: „My contention [...] is that modern distraction was not a disruption of stable or natural kinds of sustained, value-laden perception that had existed for centuries but was an effect, and in many cases a constitutive element, of the many attempts to produce attentiveness in human subjects.“ (ebd., S. 49). Vgl. S. 51: „I argue...that attention and distraction cannot be thought outside of a continuum in which the two ceaselessly flow into one another, as part of a social field in which the same imperatives and forces incite one and the other.“

63 Vgl. zu einem neurobiologisch informierten Entwurf des körperlich-anthropologischen *enframing* z.B. Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media*, Cambridge, Mass./London 2004.

Zerstörung zum Teil vorindustrieller Kultur- und Reflexionstechniken wahrgenommen. Traditionell sind sie auch im Sinne der (re)aktivierten Traditionen im 19. Jahrhundert, die Umgangsmöglichkeiten mit den gesellschaftsstrukturellen Umbruch der Industrialisierung bereitstellten.⁶⁴ Zu einer Reflexion suspendierter Wahrnehmungsweisen als Medienkonkurrenz im Rahmen heterogener Denkstile, die eine gegenwärtige Analyse leisten müsste, dringt auch Crary nur teilweise vor.

⁶⁴ Vgl. Giddens, Anthony: *Runaway World. How Globalization is Reshaping Our Lives*, New York 2000, S. 57-59.

SCHNITZEL, STREIFEN, SPÄNE – RESTEVERWERTUNG LITERARISCH

VON SIMONE LOLEIT

In Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* wird eine Kurznotiz Eduards an Ottilie vom Kammerdiener für einen Papierschnitzel gehalten. Interessant an dieser Verwehlungsgeschichte ist zum einen, dass nicht Beschriftetheit, Form oder Größe darüber entscheiden, ob etwas ein Papierschnitzel ist oder ein Schriftstück, sondern allein der Ort, an dem das Papierstück aufgefunden wird:

Das Streifchen Papier, worauf er dies lakonisch genug getan hatte, lag auf dem Schreibtisch und ward vom Zugwind heruntergeführt, als der Kammerdiener hereintrat, ihm die Haare zu kräuseln. Gewöhnlich, um die Hitze des Eisens zu versuchen, bückte sich dieser nach Papierschnitzeln auf der Erde; diesmal ergriff er das Billet, zwickte es eilig, und es war versengt. Eduard, den Mißgriff bemerkend, riß es ihm aus der Hand.¹

Am Boden liegend, ist Eduards Billet jedermann zugänglich, praktisch herrenlos. Dies wird deutlich an der Art, wie der Kammerdiener mit dem Blättchen umgeht. Dieser freie, öffentliche Zugriff steht im Gegensatz zu der Nachricht Eduards, der Bitte um einen „geheimen Briefwechsel“². Der unbeabsichtigte Ortswechsel erscheint somit zunächst bedrohlich, – schließlich soll ja auch Eduards Billet ausschließlich von Ottilie gelesen werden. Anders als ein beschriebener Zettel, der auf einem Schreibtisch liegt, erregt nun aber derselbe Zettel, wenn er auf dem Boden liegend für einen Papierschnitzel gehalten wird, kein Leseinteresse. Papierschnitzel liest man nicht. Nicht Eduards Geheimnis ist also bedroht, sondern das Schriftstück, das die geheime Bitte transportieren sollte, wird zerstört, unbrauchbar. Als eigentliches Problem erweist sich die Reproduktion des Geschriebenen:

Bald darauf setzte er sich hin, es noch einmal zu schreiben; es wollte nicht ganz so zum zweitenmal aus der Feder. Er fühlte einiges Bedenken, einige Besorgnis, die er jedoch überwand. Ottilien wurde das Blättchen in die Hand gedrückt, den ersten Augenblick, wo er sich ihr nähern konnte.³

1 Goethes Werke. *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, Romane und Novellen I, München¹⁴ 1996, S. 242-490, hier S. 330.

2 Ebd.

3 Ebd.

Im Folgenden sollen verschiedene ‚Zitatschnitzel‘ analysiert werden, in denen von Papierschnitzeln die Rede ist.⁴ Das Problem, dass man kleinformatige Briefchen für Papierschnitzel halten kann, erweist sich dabei als singulär. Viel interessanter ist, wofür man einen Papierschnitzel alles halten, womit man ihn vergleichen und wozu er als Beispiel dienen kann.

CARPE DIEM

„Nichts verloren gehen zu lassen, ist eine Hauptregel, Papierschnitzel so wenig als Zeit. Petschafte.“⁵, lautet der Eintrag L 316 aus Lichtenbergs *Sudelbüchern*.

Lichtenberg setzt hier zwei äußerst unterschiedliche Gegenstände zueinander in Beziehung: Papierschnitzel sind konkret, klein und unwichtig; die Zeit hingegen ist abstrakt, ausgedehnt und bedeutend. Beide sind ubiquitär, eine Eigenschaft, die für den Papierschnitzel allerdings wohl erst seit dem 18. Jahrhundert anzunehmen ist.

An diesen zwei so verschiedenen Gegenständen verdeutlicht Lichtenberg, dass man nichts verloren gehen lassen soll. Zeit und Papierschnitzel zeichnen sich dabei beide dadurch aus, dass sie nur allzu leicht verloren gehen. Ein Papierschnitzel ist so klein, dass man sein Verschwinden kaum bemerkt, und dabei so leicht, dass ein Windstoß ihn davontragen kann. Merkmal der Zeit wiederum ist ihr rasches Verrinnen. Verlieren kann man sie nur im übertragenen Sinne, denn selbstverständlich kann man sie nicht festhalten; Zeit nicht verloren gehen zu lassen, heißt demnach nicht, dass man sie aufbewahren, sondern dass man sie sinnvoll anwenden, nützen soll. Im wörtlichen Sinne kann Zeit schon deshalb nicht verloren gehen, weil sie keinen Besitzer hat, der sie verlieren könnte. Ein Papierschnitzel wiederum ist als Abfallprodukt etwas, das in der Regel weggeworfen wird; und wie kann man etwas Weggeworfenes noch verlieren?

Lichtenbergs Beispiele sind somit gleichsam erhellend wie verwirrend, aber zumindest nicht verwirrender als die Hauptregel, „Nichts verloren gehen zu lassen“. Dies kann man sich so übersetzen, dass man alles aufbewahren soll, aber auch wörtlich so, dass das, was man verloren gehen lassen soll, „Nichts“ ist. Diese zweite Lesart, obwohl grammatisch möglich, wird einerseits durch die Wendung „so wenig als“ widerlegt, da diese verdeutlicht, dass es um das Nicht-Verlieren geht, andererseits dadurch, dass eine Ersetzung von „Nichts“ durch „Papierschnitzel“ oder „Zeit“ keinen Sinn machen würde. Dennoch wird durch die exponierte Stellung von „Nichts“ Papierschnitzeln und Zeit der Status des Nichtigen, Flüchtigen zuerkannt. Damit werden beide zu Beispielen für die Lebenszeit: „Ist doch der Mensch gleich wie nichts; seine Zeit fährt dahin wie ein Schatten“ (Psalm 144, 4).

4 Die Anordnung der Texte erfolgt nach thematischen Gesichtspunkten, nicht chronologisch.

5 Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe*, hrsg. v. Wolfgang Promies, Bd. I, Sudelbücher I, München³ 1980, S. 899.

Ist der Eintrag also eine Variation des barocken *Carpe diem* („Pflücke den Tag“) im Sinne aufklärerisch-protestantischer Leistungsethik? Ja und nein: Zeit ist gemäß der Definition Kants (wie der Raum) „eine apriorische Anschauungsform des Subjekts [...], die [...] Erfahrung erst mit ermöglicht“⁶. Die Zeit ist somit nicht ein Beispiel für etwas was man nicht verlieren soll, sondern das Stichwort Zeit ist ein Kommentar zum Verlieren: Verlieren ist abhängig von der Wahrnehmung eines Vorher und Nachher; man muss eine Sache zu einem bestimmten Zeitpunkt bzw. innerhalb eines bestimmten Zeitraums besessen haben, um hinterher sagen zu können, man habe sie verloren. Damit wird aber auch umgekehrt das Verlieren zur Veranschaulichung des abstrakten Begriffs Zeit. Einen Kommentar zur Zeit liefert auch das Stichwort Papierschnitzel: Er illustriert die Lebenszeit, indem er diese als Abschnitt von zufällig erscheinender Länge definiert, und wie man diese nutzen kann, nämlich zu geistiger Arbeit – der Papierschnitzel entsteht ja im Zusammenhang mit der Buchproduktion – und zum Gelderwerb: „fallen doch schon vom Beschneiden für den Buchbinder, den Briefsteller, den Advokaten Brotschnitte mit den weißen Papierschnitzeln ab“⁷, heißt es in Jean Pauls Roman *Siebenkäs*. Damit wäre Lichtenbergs Hauptregel auch eine Variante des englischen Sprichworts *Time is money* – und, da sie zum zweckfreien Nachdenken anregt und somit leicht zum Zeitvertreib werden kann, zugleich die Hintertreibung jeglicher materiellen oder geistigen Leistungsethik.

Bürger stellt in der Vorrede zu *Aus Daniel Wunderlich's Buche*, einer Sammlung von drei kurzen ästhetischen Schriften bzw. Skizzen einen Grundsatz auf, der an Lichtenbergs oben zitierte Hauptregel erinnert: „Wirf nichts mehr weg, sprach ich einst zu mir selbst, wie du vorhin getan hast. Nichts ist so schlecht; es ist wozu gut.“⁸ Das Beispiel, an dem er dies demonstriert, ist nun wiederum der Papierschnitzel: „Heben doch wohl viele der dreitausend Büchermacher Papierschnitzel sorgfältig auf.“⁹ Diese dienen ihnen beispielsweise zum Stabilisieren der Buchrücken. Was für den Büchermacher die Papierschnitzel, sind für den Erzähler/Autor seine Eindrücke und Empfindungen, die er aufgezeichnet und daraus ein Buch gemacht hat: „Ich ging hin, und ließ mir ein Buch von weißem Papier zusammenheften, und schrieb auf, was ich erfuhr, dachte und empfand.“¹⁰ Als Teile des gesamten Denkens, Lebens und Erlebens werden die einzelnen Eindrücke und Empfindungen durch die schriftliche Aufzeichnung vor dem Vergessen bewahrt und zu einem neuen Ganzen, dem Buch, zusammengefügt. Damit ähneln sie den Papierschnitzeln, die Teile des Beschreibstoffs Papier, der materiellen Grundlage

6 Müller, Max/Halder, Alois: *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg i. Br. 1988, S. 358.

7 Jean Paul. *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, Abt. I, 2. Bd., *Siebenkäs*. Flegeljahre, Lizenzausg., Darmstadt 2000, S. 7-576, hier S. 41.

8 Gottfried August Bürger. *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karl v. Reinhard, 6. Bd., Berlin 1824, S. 180.

9 Ebd.

10 Ebd.

des Buchs sind. Jedoch lässt sich aus Papierschnitzeln normalerweise kein Buch herstellen, da diese beim Zuschneiden der Bögen abfallen und somit eben nicht Teil des Buchs sind. Die Papierschnitzel sind also bei Bürger gleichermaßen Beispiel für die aufgezeichneten und somit aufbewahrten Eindrücke und Empfindungen wie für die durch die eigene Unachtsamkeit verloren gegangenen Eindrücke: „wie du es früher getan hast“. Der Papierschnitzel steht also wie der flüchtige Eindruck auf der Grenze zwischen Wertem und Unwertem, Rest und Abfall, Aufzuhebendem und Wegzuwerfendem.

BELEBT UNBELEBT

Woran aber bemisst sich der Wert eines Papierschnitzels? Zwar liefert das *Deutsche Wörterbuch* eine klare Definition von Schnitzel, nämlich „*kleines abgeschnittenes stück, abfall beim schneiden*“¹¹; hieraus kann man eine ebenso eindeutige Definition von Papierschnitzel ableiten. Neben dieser objektiven, handwerklichen Bedeutung gibt es jedoch eine subjektive Wahrnehmung durch den Betrachter, der einen Papierschnitzel für fast alles halten kann.

Und so ist es gewiß, daß Liebe, welche Rosenlauben, Myrtenwäldchen und Mondschein erst beleben muß, auch sogar Hobelspänen und Papierschnitzeln einen Anschein belebter Naturen geben kann. Sie ist eine so starke Würze, daß selbst schale und ekle Brühen davon schmackhaft werden.¹²

Mit diesen Worten kommentiert der Erzähler von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die Liebe Wilhelms zu der Schauspielerin Mariane, deren unkonventionelle bzw. liederliche Lebensweise im Kontrast zu ihrer Bühnenrolle als junger Offizier steht wie auch zu den ordentlichen, gutbürgerlichen Verhältnissen, in denen Wilhelm aufgewachsen ist.

Der Papierschnitzel erhält, wie schon bei Lichtenberg und Bürger, den Status des Beispielhaften, Exemplarischen: Wenn die Liebe einem Papierschnitzel den Anschein von etwas Belebtem verleihen kann, dann ermöglicht sie Wilhelm auch die Unordnung in der Stube seiner geliebten Mariane zu übersehen. Der Erzähler widmet dem Zimmer, in dem Wilhelm die Schauspielerin trifft, eine ausführlichere Beschreibung; an einer Stelle heißt es:

11 Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., Leipzig 1854-1971, Repr., München 1999, Bd. 15, Sp. 1360, Kursivierung im Original.

12 *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 7, Romane und Novellen II, München ¹³1994, S. 57f.

Die Trümmer eines augenblicklichen, leichten und falschen Putzes lagen, wie das glänzende Kleid eines abgeschuppten Fisches, zerstreut in wilder Unordnung durcheinander.¹³

Die abgelegten Teile des Kostüms werden mit der abgeschuppten Fischhaut verglichen und sind somit wie Papierschnitzel und Hobelspäne etwas Abgefallenes, Abgetrenntes; gemeinsam ist ihnen auch die Leichtigkeit und – denkt man an den in Lichtenbergs Sudelbuch-Eintrag angesprochenen Aspekt der Vergänglichkeit – die Augenblicklichkeit. Einerseits wird Mariane selbst, zumindest indirekt, Ähnlichkeit mit einem Papierschnitzel zugesprochen, insofern sie – sobald sie nicht auf der Bühne steht – durch die Liebe Wilhelms aufgewertet werden muss, um liebenswert zu erscheinen; andererseits korreliert in der Zimmerbeschreibung der abgelegte falsche Putz der Schauspielerin mit den Papierschnitzeln. Damit wäre aber der Putz ebenso sehr Objekt von Wilhelms Liebe wie Mariane. Der Papierschnitzel wird somit auch zum Exemplum für die – letztlich unentscheidbare – Frage: Liebt Wilhelm die Person Mariane oder liebt er die von ihr verkörperte Rolle?

Der bereits durch den indirekten Bezug zur Schauspielerin und ihrem Putz gestiftete Zusammenhang zwischen Papierschnitzeln und Theater lässt sich auch noch auf andere Weise aufzeigen: Die Papierschnitzel bilden zusammen mit den Holzspänen einen Nachtrag zu Rosenlauben, Myrtenwäldchen und Mondschein; auf die Naturgegenstände folgen handwerkliche Abfallprodukte. Mindestens zweierlei spricht jedoch dagegen, Rosenlauben, Myrtenwäldchen und Mondschein einfach als Natur zu bezeichnen: Sie gehören zum Bildprogramm der Romantik und zum Metaphernschatz der Liebesdichtung; Rosenlauben und Myrtenwäldchen sind angelegte, kultivierte Natur. Papierschnitzel und Holzspäne wiederum sind kulturelle Abfallprodukte; zugleich verweisen sie *pars pro toto* auf wichtige Werkstoffe: Holz und Papier. Auch das Holz gehört somit in den Bereich kultivierter Natur; das Papier wiederum steht in einer metonymischen Beziehung zum Holz, weil es aus Holz hergestellt wird.

Folgt man dem Wortlaut des Textes, so besteht der Unterschied zwischen Rosenlauben, Myrtenwäldchen bzw. Mondschein und Papierschnitzeln bzw. Holzspänen vorrangig darin, dass die einen „belebt werden müssen“¹⁴, die anderen den „Anschein belebter Naturen“¹⁵ erhalten können. „belebt werden“ kann zum einen heißen, dass sie zu Schauplätzen der Liebe werden, etwa so, wie ein Platz belebt wird, auf dem Menschen ein- und ausgehen; „belebt werden“ kann zum anderen bedeuten, dass sie – durch die Augen der Liebe – zum Leben erweckt werden. Beide Lesarten können auch auf den Bereich des Theaters bezogen werden: „belebte“ Kulisse; „belebt“ durch Phantasie.

¹³ Ebd., S. 59.

¹⁴ Ebd., S. 58.

¹⁵ Ebd.

In seiner Rede *Zum Shakespeares-Tag* sagt Goethe über den englischen Theaterdichter:

Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach [...]; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes.¹⁶

Papierschnitzel und Holzspäne müssen sich hingegen mit dem „Anschein belebter Naturen“ begnügen; sie fallen somit in den Bereich des Theatralischen, Illusionären, das für den Betrachter – zumindest temporär – nicht vom Natürlichen, Wirklichen unterscheidbar ist.

In Rilkes Geschichte *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein* versuchen Kinder einen Gegenstand zu finden, der klein und transportabel ist und als Platzhalter des lieben Gottes mit herumgetragen werden kann. Sie leeren zu diesem Zweck ihre Taschen:

Da zeigten sich nun sehr seltsame Dinge: Papierschnitzel, Federmesser, Radiergummi, Federn, Bindfaden, kleine Steine, Schrauben, Pfeifen, Holzspänchen und vieles andere, was sich aus der Ferne gar nicht erkennen läßt, oder wofür der Name mir fehlt.¹⁷

Gleich an erster Stelle der Aufzählung stehen die Papierschnitzel, an letzter Stelle die Holzspänchen. Die übrigen Gegenstände fallen entweder unter die Kategorie handwerkliche Erzeugnisse (Federmesser, Radiergummi, Bindfaden, Schrauben, Pfeifen) oder unbelebte Natur (Federn, kleine Steine). Wiederum nehmen Papierschnitzel und Holzspäne eine Zwischenstellung zwischen Natur und Kultur ein. Sämtliche aufgezählte Gegenstände werden vom Erzähler als „seltsame Dinge“ klassifiziert; zwischen den genau bezeichneten Gegenständen wird keine weitere Unterscheidung gemacht, sie werden aber der Gruppe von Dingen gegenübergestellt, die nicht einzeln aufzählbar sind. Von diesen unterscheiden sie sich darin, dass sie von weitem zu erkennen und dass sie benennbar sind. Durch ihre exponierte Stellung am Anfang und am Ende der Aufzählung rahmen Papierschnitzel und Holzspänchen die übrigen Gegenstände; man könnte daraus auch entnehmen, dass sie bereits auf der Grenze zum Unschärfbereich stehen.

Jedes Ding aus dieser Gruppe unbelebter und zum Teil unbenannter bzw. namenloser Gegenstände hat die Möglichkeit zum Platzhalter für den lieben Gott zu werden und somit den zu vertreten, der alles Lebendige ins Leben gerufen und allem einen Namen gegeben hat. Das Vorhaben der Kinder, ebenso aporetisch wie tendenziell blasphemisch, wird auf der Ebene des Spiels realisiert. Der Er-

16 Goethes Werke, *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 12, Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflektionen, München 1994, S. 224-227, hier S. 227, Kursivierung im Original, Unterstreichung von mir, S. L.

17 Rilke, Rainer Maria: „Geschichten vom lieben Gott“, in: *Werke, Kommentierte Ausg. in 4 Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel u.a., Bd. 3, Prosa und Dramen, hrsg. v. August Stahl, Lizenzausg., Darmstadt 1996, S. 343-429, hier S. 397.

zähler überbrückt die Spannung zwischen den unbelebten Dingen und dem lieben Gott durch die Figur der Personifikation bzw. Prosopopöie:

Und alle diese Dinge lagen in den seichten Händen der Kinder, wie erschrocken über die plötzliche Möglichkeit, der liebe Gott zu werden, und welches von ihnen ein bißchen glänzen konnte, glänzte, um dem Hans zu gefallen.¹⁸

Auch hier erhält also der Papierschnitzel – gemeinsam mit den übrigen Dingen – den „Anschein belebter Naturen“, denn der Glanz, der von den Dingen ausgeht, ist ja eine Form des Scheins. Dieser entsteht durch den Lichteinfall, also ohne Zutun der Dinge. Indem dieser Glanz nun als intendiert beschrieben wird, „glänzen“ zu einer Handlung statt zu einem Zustand erklärt wird, werden auf der sprachlichen Ebene die Grenzen zwischen belebt und unbelebt ins Wanken gebracht.

Dies entspricht dem Grundtenor von Rilkes Geschichte, in der es, allerdings in deutlich positiverer Weise als in dem zuvor besprochenen Passus aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, um die Macht der Einbildungskraft geht. Das Reich der Phantasie sei das der lebenden Dinge, versucht der Erzähler im Prolog der Geschichte den über Europa ziehenden Abendwolken zu mitzuteilen – allerdings erfolglos. Die sprechenden Abendwolken, selbst Prosopopöien, werden in ihrer Verständnislosigkeit für lebende Dinge ironischerweise zu Vertretern des abendländischen Vernunftdiskurses: Wie es dort, wo er sei, aussehe?

„Nun,“ entgegnete ich – „Dämmerung mit Dingen –“ „Das ist Europa auch“, lachte eine junge Wolke. „Möglich,“ sagte ich, „aber ich habe immer gehört: die Dinge in Europa sind tot.“ „Ja, allerdings“, bemerkte eine andere verächtlich. „Was wäre das für ein Unsinn: lebende Dinge?“ „Nun“, beharrte ich, „meine leben. Das ist also der Unterschied. Sie können verschiedenes werden, und ein Ding, welches als Bleistift oder als Ofen zur Welt kommt, muß deshalb noch nicht an seinem Fortkommen verzweifeln. Ein Bleistift kann mal ein Stock, wenn es gut geht, ein Mastbaum, ein Ofen aber mindestens ein Stadttor werden.“¹⁹

Die auf dem Analogie- ebenso wie dem Wahrscheinlichkeitsprinzip beruhenden Beispiele (Bleistift – Stock oder Mastbaum; Ofen – Stadttor) werden von der in der Geschichte erzählten Kür der Dinge zum lieben Gott dann radikal übertroffen.

¹⁸ Ebd., S. 397f.

¹⁹ Ebd., S. 394.

NATÜRLICH KULTUR?

In Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* werden die Papierschnitzel an einer Stelle ausdrücklich mit der Kultur gleichgesetzt:

„Ja, die Kultur schreitet fort!“ seufzte der Zeichner. „Sogar die einfachen Tannen machen allmählich diesen Pyramiden von bunten Papierschnitzeln Platz. Papier, Papier überall! Aber was ich sagen wollte: wäre es nicht eigentlich die Pflicht zweier Mitarbeiter der ‚Welken Blätter‘, jetzt auf die Weihnachtswandlung zu gehen?“²⁰

Die Verdrängung des schlichten Weihnachtsbaums durch – vermutlich – mit Papierschmuck überladene Tannen ironisiert den kulturellen Fortschritt und bezeichnet somit eher die Verfallserscheinungen der Kultur. Zu diesen zählt auch das Überhandnehmen des Papiers. Die Kulturkritik ist in diesem Fall selbstironisch, denn als Karikaturist einer Zeitschrift lebt der Zeichner Strobel schließlich vom bedruckten Papier.

Von der Tanne zum Papierschnitzel gedacht, besteht der kulturelle Fortschritt in der Verarbeitung, Weiterverarbeitung und Resteverwertung: Aus Bäumen wird Holz, aus Holz Papier, die vom Papier abfallenden Schnitzel werden – zum Baumschmuck. Kultureller Fortschritt ist somit auch ein Abtötungsvorgang, der nicht nur die Produktion (z.B. Holzverarbeitung), sondern auch die Rezeption betrifft: Die bunten Papierschnitzel werden als schöner empfunden als die schlichte Tanne.

Während die zum Konsumartikel avancierten Papierschnitzel den materiellen Teil der Kultur verkörpern, steht die Zeitschrift mit dem sprechenden Namen ‚Welke Blätter‘ für die geistige Kultur. Die ‚welken Blätter‘ korrelieren mit den bunten Papierschnitzeln, denn auch bei den welken Blättern gehen Verfall und Absterben mit Farbigkeit zusammen.

Der Name der Zeitschrift verkündet somit das Programm des Niedergangs. Da es sich um eine satirische Zeitschrift handelt, ist dies selbstironisch wie zeitkritisch zu verstehen; möglicherweise handelt es sich auch um eine Parodie von Zeitschriftennamen wie *Altdeutsche Blätter* oder *Altdeutsche Wälder*. Dem Interesse der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts an dem Alten, d.h. an Geschichte, Kultur und Tradition, wird implizit der Vorwurf entgegengesetzt, dass dieses Alte überholt sei. Der Terminus „Blätter“, der typisch für die handschriftliche Überlieferung, die mittelalterlichen Manuskripte sowie für die alten Drucke (Folianten, folium = Blatt) ist, wird im Zitat Strobels Klage über die ungeheuren Papiermengen der modernen Zeit entgegengesetzt. Nicht nur die Buchproduktion, auch die Zeitschriftenproduktion steigt im 19. Jahrhundert weiter an; der Name ‚Welke Blätter‘ spielt auf die inhaltlichen wie auf die materiellen Gegebenheiten der zeitgenössischen Publizistik an: Innerhalb der im Entstehen begriffenen

20 Raabe, Wilhelm: *Die Chronik der Sperlingsgasse*, Stuttgart 1980, S. 46.

Massenkultur gibt es nicht mehr das Singuläre, Einzelne, das für die ältere Überlieferung charakteristisch ist.

Dies tritt besonders im Ausdruck „Pyramiden aus Papierschnitzeln“ zutage: Die Tannen haben Formähnlichkeit mit einer Pyramide; denkt man dabei an die gigantischen Meisterwerke der ägyptischen Hochkultur, so wird der Ausdruck zum Paradoxon. Denn was wären Pyramiden anderes als Begräbnis- und Gedächtnisstätten? Die rasche Vergänglichkeit des Papiers und des Geschriebenen aber bedroht die Gedächtnisfunktion der Literatur selbst mit dem Garaus. Die im 19. Jahrhundert neu entstehenden Massenmedien orientieren sich am Zeitgeist, definieren sich über die Aktualität; diesen Zug konterkariert der Name des Satiremagazins *Welke Blätter*, indem er dem Moment des Sich-Selbstüberlebens vorausgreift.

STÜCKWERK

In Morgensterns Gedicht *Erster Schnee*²¹ assoziiert das lyrische Ich den aus den Wolken fallenden Schnee mit Papierschnitzeln zerrissener Manuskripte der Götter:

Die in Wolkenkuckucksheim | zerreißen ihre Manuskripte, | und in
unzähligen, | weißen Schnitzelchen | flattert und fliegt es mir | um
die Schläfen. | Die Unzufriednen! | Nie noch blieben | der Lieder sie
froh, | die im Lenz | ihnen knospeten [...] Immer wieder | zerstören
gleichmütig sie, | was sie gedichtet: | Und in unzähligen, | weißen
Stückchen | flattert es | aus dem grauen Papierkorb, | den sie schel-
misch | zur Erde kehren.²²

Im Unterschied zu diesem göttlichen Gleichmut wohne den irdischen Werken der Wille zu Bewahrung und Dauer inne:

Große, redliche Geister! | Ich, der Erde armer Poet, | versteh' Euch.
| Wenn wir uns selbst | genügen wollen, | ehrlich Schaffende wir, |
müssen wir | unsren Gedanken wieder | all die bunten | Hüllen aus-
zieh'n. | Ach! allein | in der Maske des Worts | wird unser Tiefstes |
dem Nächsten sichtbar!²³

Die Assoziation von Papierschnitzeln und Schnee ist aufgrund der Ähnlichkeit in Hinsicht auf Farbe, Größe und die wirbelnde Fallbewegung beider unmittelbar einleuchtend. Jedoch gibt es eine im Text nicht genannte Differenz in Hinsicht auf

21 Es gibt mehrere Gedichte Morgensterns, die diesen Titel tragen; gemeint ist das Gedicht *Erster Schnee* aus dem Gedichtband *Phanta's Schloß*, in: Morgenstern, Christian: *Werke und Briefe*, Stuttgarter Ausg., Bd. I, Lyrik 1887-1905, hrsg. v. Martin Kießing, Stuttgart 1988, S. 60ff.

22 Ebd., S. 60f., V. 1-25.

23 Ebd., S. 61, V. 26-28, Sperrung im Original.

den Werkbegriff, um den es in diesem Gedicht primär geht: Während die Papierschnitzel in der ersten Strophe für das zerstörte Werk stehen, sind die Schneeflocken, an die sie erinnern so etwas wie einzelne, in sich perfekte Werke, die erst im Kontakt mit der Erdenwärme zerschmelzen und vergehen. Diese Unbeständigkeit und rasche Vergänglichkeit entspricht wiederum der schöpferischen Tätigkeit der Götter, die ihre Werke immer wieder bewusst zerstören. Die Papierschnitzel haben somit den Status des erhaltenen Rests, während die Schneeflocken abwechselnd für das vollkommene und das gänzlich ausgelöschte Werk stehen könnten.

Die „bunten Hüllen“, d.h. der Redeschmuck bzw. die der menschlichen Sprache inhärente Bildhaftigkeit und Rhetorizität,²⁴ treten an die Stelle von Papierschnitzeln bzw. Schnee. Diese Gleichsetzung ist aber selbst wiederum nur möglich mittels ‚bunter Hüllen‘, nämlich mittels assoziativ-metaphorischer Verbindungen:

„Hüllen“ hat kein gemeinsames Sem mit den Papierschnitzeln, wohl aber mit Schnee in Hinsicht auf seine potenzielle Eigenschaft liegen zu bleiben und das Erdreich temporär zu verhüllen. „bunt“ wiederum steht im Gegensatz zur Weiße des Schnees, ist aber, wenn man an die vorab diskutierte Raabe-Stelle denkt, assoziierbar mit den Papierschnitzeln. Der Ausdruck „bunte Hüllen“, metaphorische Bezeichnung des Redeschmucks, korreliert mit Schnee und Papierschnitzel sozusagen als Metaphernpaar.

In der fünften und letzten Strophe des Gedichts wird die durch den Ausdruck „bunt“ eingeführte Farbigkeit auf den Schnee projiziert:

Ich stehe stumm | in den wirbelnden Flocken | und denke mit
Schwermut | meines Stückwerks. | Doch streue ich selbst | nichts in
den lustigen Tanz. | Meine Werke, ihr Götter, | stürben wie roter
Schnee, | wollt' ich sie opfern! | Ich schrieb mit Herzblut ... | Homo
sum.²⁵

„wie roter Schnee“ wäre – der Konjunktiv ist bedeutsam, weil er die Unmöglichkeit bezeichnet – das Resultat der Zerstörung des dichterischen Werks. Gerade weil seine irdische Dichtung, Kunst und Kunstfertigkeit dem ‚armen Poeten‘ nur „Stückwerk“ ist, kann er dieses nicht einfach gleichmütig zerstören. Es entspricht und widerspricht den Manuskriptschnitzeln der Götter. Wie diese ist es Teil eines Ganzen, jedoch eines Ganzen, das nur projektiv existiert. Des Dichters „Stückwerk“ (s.o.) ist Bauteil „an dem Menschheitstempel | ‚Kultur‘“²⁶ und somit *pars*

24 Das Bild der Hülle, das in der Tradition der für den *ornatus* verwendeten Kleidungs-
metaphorik steht, wird hier zugleich in seiner Unzulänglichkeit reflektiert: Die Tropen
und Figuren sind wie Hüllen, die man nicht ausziehen kann. Falschheit und Stimmigkeit
des übertragenen Ausdrucks werden in diesem Gedicht immer wieder gegeneinander
geführt.

25 Ebd., S. 62, V. 67-77.

26 Ebd., S. 62, V. 65f.

pro toto in dem Sinne, dass es auf ein unerreichbares Ganzes und Vollkommenes zielt. Es ist jedoch auch Teil des Dichters selbst. Die Schlussverse: „Ich schrieb mit Herzblut ... | Homo sum.“ stehen in engem Bezug zu den ersten beiden Versen des Gedichts: „Die in Wolkenkuckucksheim | zerreißen ihre Manuskripte“. Die Kluft zwischen Menschenwelt und Götterhimmel ist auch die zwischen Schreiben und Zerreißen, zwischen Einmaligkeit und Wiederholbarkeit, zwischen Hand – das Manuskript ist ja das von Hand Geschriebene – und Herz.²⁷

Die lateinische Phrase „Homo sum“ fordert eine Übersetzungstätigkeit ein, die sich nicht nur auf das Fremdwort Manuskript, sondern auch auf die Bildsprache des ganzen Gedichts und besonders auf den Titel beziehen lässt: *Erster Schnee* erweist sich dann ähnlich doppeldeutig-ironisch wie der fiktive Zeitschriftenname *Welke Blätter* in Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. Der erste Schnee ist einerseits Inbegriff des Neuen, Unberührten. Bezeichnenderweise ist das so überschriebene Gedicht Teil von Morgensterns erstem Gedichtband *In Phanta's Schloß*. Durch die assoziative Verbindung von Schneeflocken und Papierschnitzeln wird jedoch zugleich der mit dem Schreiben verbundene Akt der Zerstörung, des Zerreißens des Geschriebenen mitgedacht. Das Gedicht bedenkt somit in seinem Titel ein Schicksal, dem es entgangen ist bzw. verweist damit möglicherweise auf seine eigenen Entwurfstadien.

27 Eine Variante des Schlusses setzt die Zerstörung des Werks noch expliziter mit dem Selbstmord gleich: „nicht wie Schnee | ich müßte die Adern | mir öffnen | wollt ich sie sterben lassen ...“ (ebd., S. 776).

SCHRIFTSTELLER ALS THEORETIKER UND SPURENSUCHER

Zwei Beispiele im Umfeld des Medienumbruchs um 1900: Thomas Manns *Der Zauberberg* und Hermann Hesses *Der Steppenwolf*¹

VON GREGOR SCHWERING

KINO UND RADIO IM ZUGE DER SCHRIFT

Forschungsleitend für den folgenden Beitrag ist die Perspektive des ‚Medienumbruchs‘: Es wird davon ausgegangen, dass die neuen Medien Film und Rundfunk um 1900 ein zuvor dominantes Wahrnehmungs- und Medienensemble umstrukturieren und von daher von einem ‚Medienumbruch‘ gesprochen werden kann.² Darin gehen, wie u.a. zu zeigen sein wird, „Entsemantisierungen und Resemantisierungen“ Hand in Hand,³ dem Moment des Zerfalls, der Fragmentierung oder ‚Zerschnipselung‘ tritt eines der Rückgewinnung zur Seite. Dass zu den Debatten um diesen Wandel insbesondere auch die Schriftsteller der Zeit komplexe Theorien der neuen Medien beitragen, ist unbestritten.⁴ Ich möchte im folgenden jedoch fragen, inwiefern jenseits dieser Programmschriften, Essays, Artikel oder sonstigen Stellungnahmen eine künstlerische Praxis, ein Kunstwerk, zugleich eine

1 Der vorliegende Text basiert auf meinen Untersuchungen zum Medienumbruch um 1900 in: Schanze, Helmut/Schwering, Gregor/Rusch, Gebhard: *Theorien der Neuen Medien*, München 2006.

2 Mit anderen Worten sowie unter Hinweis auf einen zweiten Medienumbruch um 2000: „Medienumbrüche verursachen Umschichtungen der symbolischen und semiotischen Ordnung, so derzeit im zweiten Medienumbruch im Verhältnis von Text und Bild als Abwertung der Buch- und Textkultur und Aufwertung der visuellen Kultur audiovisueller, digitaler Medien. Bereits im ersten Medienumbruch seit 1900 wurden den damals neuen Medien Film und Rundfunk innerhalb der Umbruchsemantik die Pole des Innovativen, Neuen, Veränderlichen, Beweglichen und Ephemereren zugeschrieben. Um 1900 und um 2000 geraten die Buch-, Text- und Schriftkultur auf die konservative und restaurative Seite, und zwar in diversen Formen der historischen Semantik. [...] Wenn durch den Buchdruck und in einer zweiten Phase durch litterale Verschriftlichung ein Medienumbruch stattfand, der Schrift, Text und Buch als Leitmedien von Kultur und Gesellschaft zwischen 1500 und 1900 installierte, dann beenden die visuellen Medien Fotografie und Film diese buchkulturelle Dominanz um 1900.“ Käuser, Andreas: „Medienumbrüche und Sprache“, in: Schnell, Ralf/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, (Medienumbrüche II), Bielefeld 2005, S. 169-191, hier S. 169; vgl. dazu auch Schnell, Ralf/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): „Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000“, in: ebd., S. 7-12, hier S. 7.

3 Käuser (wie Anm. 2), S. 169.

4 Vgl. etwa für die Leitmedien des Medienumbruchs um 1900 die ‚Kino-Debatte‘ oder Bertolt Brechts ‚Radiotheorie‘.

Theorie der neuen Medien sein kann, inwiefern sie oder es die neuen technischen Strömungen nicht allein aufgreift und verarbeitet, sondern in einem auch analysiert und kommentiert. Wenden wir uns somit diesem Schauplatz zwischen Text und Bild, zwischen der ‚Aura‘ des gedruckten Buchstabens und den Schaltplänen der Apparate, zwischen Literatur und ‚Massenmedien‘/‚kultur‘ zu. Dazu sollen jetzt zwei Romane zu Wort kommen, die dafür als prominente Beispiele gelten können: Thomas Manns *Der Zauberberg* sowie Hermann Hesses *Der Steppenwolf*.

Dabei sind diese Nennungen durchaus umstritten: „Emphatische Befürwortungen“, heißt es beispielsweise, der „Interaktion [zwischen Literatur und Medien; G.S.], etwa bei Bertolt Brecht oder Alfred Döblin (‚Kinostil‘), stehen dabei gleichberechtigt neben Positionen, die eine strikte Trennung der literarischen und der filmischen Repräsentationsformen fordern (T. Mann, H. Hesse).“⁵ Solche Zuschreibungen sollen im Folgenden, d.h. in den beiden letzteren Fällen, am Material überprüft sowie von daher zu ihrer Revision eingeladen werden.

Während der *Zauberberg* die Geschichte des jungen Ingenieurs Hans Castorp erzählt, der anlässlich eines Besuchs drei Wochen auf dem Zauberberg verbringen will, dann aber sieben Jahre in dem dortigen Sanatorium für Lungenkranke weilt, bis ihn die Katastrophe des Ersten Weltkriegs zurück ins Flachland beordert, informiert der zweite Roman über die Existenz eines ‚Steppenwolfs‘ namens Harry Haller, dessen misanthrope und innerlich zerrissene Persönlichkeit in einem ‚Magischen Theater‘ auf die Probe gestellt und darin mit der Unfruchtbarkeit und selbstzerstörerischen Tendenz einer imaginären Ich-Spaltung konfrontiert wird. Beiden Romanen aber ist zueigen, dass sie den neuen Medien – hier Film, da Radio – im Text eine Rolle einräumen, die weit über einen bloß randständigen Auftritt im Zeichen des ‚Zeitgeists‘ hinausgeht. Denn soviel sei bereits vorweg gesagt: Indem die Dichtungen zu einer Beobachtung des jeweiligen neuen Mediums ansetzen, versuchen sie parallel zu dieser Spurensuche und Beschreibung daraus weitreichende Konsequenzen für den eigenen Ort, das eigene Medium zu ziehen. In diesem Sinne erarbeiten die Romane eine Theorie des neuen Mediums, um sie in eine neue Praxis des alten einfließen zu lassen: Wenn der Erzähler im *Zauberberg* das Programm und die Atmosphäre des Kinos, dessen Technik und den Effekt der ganzen Einrichtung auf das Publikum be- und durchleuchtet, dann steht damit, zumal im engeren Kontext des Kapitels unter der Überschrift „Totentanz“, auch eine Selbstbeschreibung des Romans, d.h. ebenfalls von dessen Technik auf dem Spiel. Oder wenn im *Steppenwolf* der aus der Vergangenheit zurückgekehrte Mozart Haller einen langen Vortrag über die Umwertung traditioneller Werte in einer Epoche der technischen Medien hält und dazu – *quod erat demonstrandum* – mit kundiger Hand ein Radio zusammenbaut und einschaltet, dann zeigt sich jetzt in dieser Surrealität des Textes, dass auch die Schrift, das Medium des Schriftstellers, von den Um- und Zwischenbrüchen einer ‚Radiomusik des Lebens‘ nicht nur

5 Binczek, Natalie/Pethes, Nicolas: „Mediengeschichte der Literatur“, in: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 282-315, hier S. 307.

nicht unabhängig ist, sondern ihr auch jederzeit verwandt war. Auch dort also gewährt der Roman Einblick in seine Arbeit mit und an der Sprache, die er in Anlehnung an den Schub durch ein neues Medium ausführt:

Es ist unstreitig ein Effekt der Heraufkunft eigenständiger Medien für Bild und Ton, wenn um die Jahrhundertwende auch die Schrift neu, weil ihrerseits in medialer Äußerlichkeit in Erscheinung tritt.⁶

Wie aber solche Bewegungen, in denen sich Theorie und Praxis soweit befruchten, dass sie beinahe ununterscheidbar werden, aussehen – wie sie gelesen werden könnten –, wäre im Weiteren zu überprüfen.

KINO: THOMAS MANNS *TOTENTANZ ZUM LEBEN*

Als Manns monumentale Prosa *Der Zauberberg* 1924 erscheint, gehört die in ihm erzählte Zeit bereits einer, so bemerkt der Autor in seinem Tagebuch, „abgelaufene[n] Epoche“ an.⁷ Das Buch widmet sich einer „Geschichte aus der alten Zeit“, indem es ihr Panorama noch einmal vor Augen stellt.⁸ Was aber ist oder kennzeichnet die ‚alte Zeit‘, wenn man bedenkt, dass deren Ende im Roman durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs markiert ist? Ist die Uhr dieser Epoche mithin derart entschieden abgelaufen, dass ihr Denkmal in Gestalt eines Textes, der nur zehn Jahre nach dem behaupteten Schlusspunkt publiziert wird, lediglich als Dokument des Verfalls zu lesen ist? Mann ist dem entgegengetreten: „Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall“, sagt er, „ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist; [...] und es könnte Gegenstand eines Bildungsromans sein, zu zeigen, dass das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, dass es zum Menschen führt.“⁹ Diese Sätze finden sich nicht nur

6 Dotzler, Bernhard J.: „... diese ganze Geistertummelage“. Thomas Mann, der alte Fontane und die jungen Medien“, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. v. Eckhard Heftrich/Thomas Sprecher, Bd. 9, Frankfurt a.M. 1996, S. 189-205, hier S. 197. Dass diese ‚Neuheit‘ allerdings selbst wiederum eine Geschichte hat, haben zuletzt Binczek/Pethes (wie Anm. 5) gezeigt.

7 Mann, Thomas: *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1979, S. 194.

8 Ebd. Denselben „Vorsatz“ gibt auch der Erzähler der Begebenheiten auf dem Zauberberg zu Protokoll: „[D]iese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.“ (Mann, Thomas: „Der Zauberberg“, in: *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 5.1, hrsg. v. Michael Neumann, Frankfurt a.M. 2002, S. 9.

9 Mann, Thomas: „Von deutscher Republik. Gerhart Hauptmann zum sechzigsten Geburtstag“, in: *Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 15.1, hrsg. v. Hermann Kurzke, Frankfurt a.M. 2002, S. 514-559, hier S. 558.

z.T. im *Zauberberg* wieder¹⁰, sie sind nicht nur dem ‚Vorbild‘ einer der Hauptfiguren (Mynheer Pepperkorn) des Textes zugeeignet, sie greifen auch den Begriff des ‚Bildungsromans‘ auf, in dessen Tradition Mann sein Epos wiederholt gestellt hat.¹¹ Mit der Anspielung auf einen „Bildungsroman“, der, indem er eine Zäsur, einen Verfall beschreibt, im selben Zug darüber hinaus weist, ist demnach der *Zauberberg* gemeint.

Folglich gibt es, so lässt sich des Schriftstellers Aussage jetzt seinem Buch zuordnen, Spuren in dieser Geschichte aus alter Zeit, die sie für die Zukunft öffnen: Verfall oder Tod als Abtrennung des Gewesenen von den Wirklichkeiten des Lebens haben in ihr nicht das letzte Wort. Jedoch hat Mann die Deutungshoheit des Autors über seinen Text gerade im Verweis auf den *Zauberberg* energisch bestritten. In einer Rede vor Studenten aus Princeton spricht er, nachdem er den Entstehungsprozess des Romans referiert sowie dessen Konzept und Handlung erläutert hat, die bekannten Worte: „Ich lasse mir gern dabei von fremder Kritik helfen, denn es ist ja ein Irrtum, zu glauben, der Autor selbst sei der beste Kenner und Kommentator seines eignen Werkes.“ Der Autor ist nämlich „keineswegs immer im Besitz seiner selbst, unser Selbstbewusstsein ist insofern schwach, als wir das Unsere durchaus nicht immer gegenwärtig beisammen haben.“¹² Die Auskunft des Dichters über seine Arbeit ist keine exklusive, sie kann den Gang der Lektüre nicht abschließend steuern: Am Ende hat jeder Leser es mit der eigenen Lesart zu tun. Dies gilt auch für die hier gestellten Fragen nach dem Portrait einer Epoche bzw. dem ihres ‚Verfalls‘. Jochen Hörisch hat dazu aus einer literatur- wie medienwissenschaftlichen Perspektive folgenden Vorschlag gemacht: „Was aber bleibt, stiften die neuen Aufzeichnungsmedien.“¹³ Von da aus möchte ich nun die Lektüre des Textes beginnen. Was stiften die neuen Medien, was bleibt?

Seit 1895 ist der Film, besser: das Kino,¹⁴ das neueste Medium. Seine Anfänge fallen in die Epoche, auf die der Roman zurückblickt. Castorp, sein Vetter Joachim Ziemßen und ihre Leidensgenossin Karen Karstedt besuchen das „Bioskop-Theater“.¹⁵ Im dunklen Raum des Kinos sind sie mit den Wundern konfrontiert, die der Film zu dieser Zeit bereithält. Castorp und die anderen Bewoh-

10 Mann (wie Anm. 8), S. 746.

11 Vgl. dazu Neumann, Michael: „Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem *Zauberberg*“, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. v. Eckhard Heftrich/Thomas Sprecher, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1997, S. 133-148.

12 Mann, Thomas: „Einführung in den ‚Zauberberg‘. Für Studenten der Universität Princeton“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Hans Bürgin, Bd. XI., Frankfurt a.M. 1960, S. 602-617, hier S. 614.

13 Hörisch, Jochen: „Die deutsche Seele up to date‘. Sakramente der Medientechnik auf dem *Zauberberg*“, in: Kittler, Friedrich A./Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München 1989, S. 13-23, hier S. 23.

14 Vgl. dazu Garncarz, Joseph: „Film in Deutschland um 1900. Zur Etablierung eines neuen Mediums“, in: *Sprache und Literatur*, Jg. 35, Nr. 1, 2004, S. 7-13, hier S. 8.

15 Mann (wie Anm. 8), S. 479.

ner des Zauberbergs sehen einen Spielfilm sowie „Bilder aus aller Welt“. ¹⁶ Jedoch ist das Erlebnis durch eine seltsame Unruhe und Distanz markiert:

[D]er Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt. ¹⁷

Weder, so scheint es, respektiert das Medium die Zeit – es zeigt lebhaft Ereignisse, die doch längst vergangen sind – noch den Raum – es überspringt Grenzen und Entfernungen in aller Welt, die normalerweise kaum so unbeschwert zu überbrücken wären. Zudem ist der Zauber des Gesehenen keineswegs vollständig:

Man starrte verlegen in das Gesicht des reizvollen Schattens, der zu sehen schien und nicht sah, der von den Blicken gar nicht berührt wurde, und dessen Lachen und Winken nicht die Gegenwart meinte, sondern im Dort und Damals zu Hause war, so dass es sinnlos gewesen wäre, es zu erwidern. Dies mischte, wie gesagt, der Lust ein Gefühl der Ohnmacht bei. ¹⁸

So ist der Genuss im Kino keine reine Freude. Er mischt sich mit einer Unlust, einem Gefühl des Ausgeliefertseins.

Ein Gefühl der Ohnmacht bei zugleich „beglückende[r] Ausdehnung seines Wesens“ ¹⁹ empfindet Castorp allerdings nicht nur im Kino. Es begleitet ebenso den „charitative[n] Unternehmungsgeist“ ²⁰, der ihm in diesem Kapitel des Romans ebenfalls zugeschrieben wird. Hier möchte Castorp, unterrichtet er seinen Freund und Mentor Lodovico Settembrini, denen zur Seite stehen, die „nicht zu ihrem Amusement hier sind und es liederlich treiben, sondern die sterben.“ ²¹ Gegen den regen Betrieb des Sanatoriums, in dem die Patienten ihren geschwächten Körpern das letzte abringen und ungeachtet ihrer lebensbedrohlichen Verfassung oder auch schlicht als pure Simulanten den Freuden des Lebens ergeben sind, macht Castorp das Reale stark: Der Tod ist die eigentliche Wirklichkeit, die die Heilanstalt heimsucht, und er ist weiterhin das, was den Genuss des Lebens immer schon bedroht. Das hält Castorp gegenüber Settembrini fest. Dennoch ist es mit diesem Tod nicht so einfach. Zwar begegnet er Castorp, dem nun „teilnehmenden Hausgenossen“ ²² auf Schritt und Tritt, doch zeigt er darin kein uniformes

16 Mann (wie Anm. 8), S. 481. Die Schilderung der Filmhandlung im Text basiert wahrscheinlich auf Ernst Lubitschs Film „Sumurun“, vgl. Hörisch (wie Anm. 13), S. 19f.

17 Mann (wie Anm. 8), S. 481.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 475.

20 Ebd., S. 459.

21 Ebd., S. 468.

22 Ebd.

Gesicht noch lässt er sich anders festlegen. An Stelle dessen tritt er in Gestalt der Moribunden in äußerst vielfältiger Maske – vom todgeweihten Teenager oder die durch Ekzeme entstellte und gleichwohl eitle Dame über den Angestellten einer Versicherung mit „Pleurachock“²³ bis hin zum „Flirt“²⁴ – auf. Trotzdem trifft Castorp ihn darin nicht an. Vielmehr ist es so: Wenn die sterbenskranken Patienten ihren Wohltäter bitten, sie nochmals zu besuchen, kommt dieser „aber nicht mehr dazu.“²⁵ Der Tod war schneller und hinterlässt lediglich eine Leiche, ein Krankenzimmer, einen leeren Raum. Arzt wie Sterbehelfer sind hierin mit ihrer Ohnmacht konfrontiert: „Die kleine Leila ...“, erkundigt sich Castorp beim Chefarzt der Klinik, „Tja –“, antwortet der Hofrat, „und zuckte die Achseln.“²⁶ So muss die „Freude“²⁷, die Castorp in seiner karitativen Tätigkeit beflügelt, letztendlich vor der Flüchtigkeit dieser Anstrengung kapitulieren.

In diesem Sinne ist der Tod allgegenwärtig und doch nie zu fassen. Obwohl er jede und jeden betrifft, entzieht er sich allen Versuchen, ihn eindeutig – zeitlich oder örtlich – zu bestimmen. So gehört er zur Sphäre des Lebens, ohne ihr direkt anzugehören. Exakt das ist auch der Einsatzpunkt jener spätmittelalterlichen Totentänze, von denen das Kapitel seine Überschrift²⁸ entleiht.²⁹ Denn dort wird der Tod als ein Übergang dargestellt, in dem sich Leben und Sterben zu einem Tanz vereinen, d.h. in einem Moment der Unterbrechung sowohl das eine als auch das andere ausdrücken und dadurch beides gleichzeitig außer Kraft setzen: Für einen Augenblick steht der Zyklus von ‚Staub zu Staub‘ offen; sowie der Tod mit dem Leben tanzt, tanzt das Leben mit dem Tod. Vor diesem Hintergrund verschiebt sich der Tod aus seinem Klischee. Er ist nicht länger nur der manifeste Schlusspunkt des Lebens, sondern auch und eher dessen unheimliches Geleit:³⁰

23 Ebd., S. 470.

24 Ebd., S. 459. Vgl. ausführlich zu dieser „Revue“ Heftrich, Eckhard: „Der Totentanz in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*“, in: Link, Franz (Hrsg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993, S. 335-350, hier S. 342-345.

25 Mann (wie Anm. 8), S. 462.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 475.

28 Ebd., S. 434.

29 Ein ‚Totentanz‘ ist eine Folge von Bildern, die zumeist an Friedhofs- oder Kirchenmauern zu sehen war oder ist (Mann hatte in seiner Heimatstadt Lübeck – in der dortigen Marienkirche – selbst ein solches Fresko vor Augen). Sie zeigt springende oder Instrumente spielende Skelette (Verwesende), welche die Menschen – gleichgültig ob jung oder alt, reich oder arm, mächtig oder untertan – zum Tanz auffordern. Vgl. dazu mit reichlich Bildmaterial Kaiser, Gert: „Der tanzende Tod“, in: ders. (Hrsg.): *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a.M. 1983, S. 9-69 oder einige der Beiträge in Link (wie Anm. 24).

30 Vgl. Kaiser (wie Anm. 29), S. 68.

eine Leerstelle,³¹ welche sich Castorp, Ziemßen und Karstedt anlässlich eines Friedhofsspaziergangs „unwillkürlich“ und ahnungsvoll aufdrängt:

Irgendwo tief im Gedränge des Angers, gegen die Mitte zu, gab es ein flaches Plätzchen von Menschenlänge, eben und unbelegt, zwischen zwei aufgebetteten, um deren Steine Dauerkränze gehängt waren, und unwillkürlich blieben die drei Besucher davor stehen.³²

Während die Vettern angesichts dieses plötzlich aufscheinenden Nichts „verstohlen“ auf das schon deutlich durch die Tuberkulose gezeichnete Mädchen blicken, schaut diese „verschämt [...], wobei sie rasch mit den Augen blinzelte.“³³

In den düsteren Tanz des Todes bricht nun die Passage des Kinobesuchs wie ein Fremdkörper ein. Im Text ist sie zwischen die Visiten des Sterbehelfers und den Ausflug auf den Friedhof geschoben. Dennoch setzt sie die Beschreibungen der Ausschweifungen und Vergnügungen auf dem Zauberberg vom Anfang des Kapitels nicht einfach fort. Denn da sie die Unterbrechung der „unernste[n] Liederlichkeit“³⁴ durch den Hinweis auf deren andere Seite, den unheimlichen Ernst des Lebens, noch einmal unterbricht, gewinnt sie eine eigene Qualität; sie erschöpft sich nicht in einem wiederholten Gegensatz. Vielmehr ist das Kino als Fremdkörper innerhalb des Totentanzes ihm auch auf beunruhigende Weise ähnlich: „Wenn aber“, so beobachtet der Erzähler des Romans die Szenerie, „das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht aufging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. [...] Die Hände lagen ohnmächtig vor dem Nichts.“³⁵ Verstörender noch als die Illusion der Projektion im Sinne der Vernichtung des Raums und einer Zurückstellung der Zeit wirkt das Ende derselben: Es entlässt die Zuschauer ins Nichts. Abrupt aus dem Zustand ihrer „Leidenschaft“³⁶ für das Geschaute gerissen, erblicken sie nunmehr eine „leere Tafel“ auf die ein „Schweigen“³⁷ folgt. Dieser Nullpunkt der auf der Kinoleinwand „kurzweilig“ und „beeilt“ kreisenden „Menge Leben“³⁸ verbindet das Spektakel mit der Struktur des Totentanzes: Der leere Platz inmitten der Gräber auf dem Friedhof und die „leere Tafel“ inmitten der „Hingabe“³⁹ der Zuschauer im Kino haben eine gleiche

31 „Aber vom Tode“, sagt Hofrat Behrens im *Zauberberg*, „wüsste Ihnen keiner, der wiederkäme, was Rechtes zu erzählen, denn man erlebt ihn nicht.“ Mann (wie Anm. 8), S. 809.

32 Ebd., S. 487.

33 Ebd., S. 488.

34 Ebd., S. 455.

35 Ebd., S. 480.

36 Ebd., S. 479.

37 Ebd., S. 480.

38 Ebd., S. 479.

39 Ebd., S. 480.

Funktion: Wo die leere Grabstelle die Lust des Lebens ohnmächtig an deren Zwiespalt verweist, liefert die „leere Tafel“ die Schaulust des Publikums an die Technik des Mediums aus, d.h. an das Werk der Zerstückelung, das ihr zugrunde liegt und innewohnt.⁴⁰ Hier wie dort zerfällt ein Schein im Rückblick auf die Koordinaten seiner Möglichkeit.

Doch ergibt eine strukturelle Äquivalenz, daran lässt das Buch keinen Zweifel, noch keine restlose Übereinstimmung. Die „Schattenbilder“⁴¹ des Mediums sind trotz alledem „reizvoll“ und keine „humanitätswidrige Darbietung“⁴², wie Castorp – nicht ohne inneren Widerwillen – das Urteil des Aufklärers Settembrini antizipiert. Stattdessen speist sich die Faszination der Bilder im Kino aus deren „Vertrautheit“ mit „den geheimen Wünschen“ der Zuschauer und ist durch sie gesättigt. Deshalb lädt die „leere Tafel“ am Ende des Films zugleich zu einer „Wiederholung des Ablaufs“⁴³ ein. Sie stößt das Begehren und dessen Bewegungsmoment, den Schein, ebenso an und richtet es/ihn nicht, wie die leere Grabstelle, in allein unheimlicher Weise auf das Ende aus.

So kehrt das Kino die Perspektive des Totentanzes auf dem Zauberberg um, ohne sie dabei zu verleugnen. Das neue Medium ist ein Fremdkörper in den Schilderungen des Moribunden, der Aushöhlung des Lebens durch den Verfall und widerspricht doch auch der Verabsolutierung des Lebens in einer Versessenheit auf dasselbe, von der der Anfang des Kapitels berichtet. Indem Manns Roman die „Schattenbilder“ des Films auf diese Weise mit den Insignien des Lebens ausstattet, reiht er sie einerseits am Platz des Todes ein und nimmt sie andererseits davon aus. Darin fungiert das Medium als Einsatz einer Differenz, insofern es auf beiden Seiten der Unterscheidung auftaucht. Es ist Teil der Geschichte des Verfalls und indiziert sie als solche, wenn es gleichzeitig über sie hinaus reicht: Das neue Medium speichert die Zeichen der Vergangenheit, indem es sie für die Zukunft öffnet. Im selben Zug wird die scheinbare Apokalypse als Umbruch kenntlich. Nicht alles verschwindet im Inferno des „großen Krieges“ und dieser „Beginn“ mit dem „so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat“⁴⁴ entpuppt sich als durch Vergangenes geprägt. Die Zeit entspricht dabei der eigenartigen Schleife des Futur II – etwas wird gewesen sein –, in dem sich Gewesenes und Zukünftiges zu einem Knoten verschlingen. Oder anders gesagt: Der „Edelrost“ der Geschichte kann nur in dem Maße angekratzt werden, in dem er Zukunft hat. Das ist die „eigentümliche Zwienatur“⁴⁵ der Zeit sowie die der Me-

40 „Verfilmungen zerstückeln das imaginäre Körperbild, das Menschen (im Unterschied zu Tieren) mit einem geborgten Ich ausstaffiert hat und deshalb ihre große Liebe bleibt.“ Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 225.

41 Mann (wie Anm. 8), S. 480.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 482.

44 Ebd., S. 9f.

45 Ebd.

dien⁴⁶, in denen sie aufscheint. In diesem Zusammenhang unterstreicht die Kinoepisode im „Totentanz“-Kapitel des *Zauberbergs* die Konzeption, die Mann in seiner Rede *Von deutscher Republik* für einen Bildungsroman reklamiert, nämlich „zu zeigen, dass das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist“. Ebenso assoziiert sich eine solche Zeitstruktur der Medien den berühmten Sätzen aus dem „Schnee“-Kapitel des Romans, in dem Castorp während seines Nahtod-Erlebnisses im Schneegestöber nochmals die ambigue Nähe und Distanz, die Spannung in der Unterscheidung zwischen Tod und Leben verspürt:⁴⁷

Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, dass Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Und damit wach' ich auf ...⁴⁸

Und damit wach' ich auf: Das Medium, so deutet Castorps Kinobesuch in diesem Sinne an, hat seine eigene Zeit. Darin zieht es die Zeitläufe und Fixpunkte der Welt in eine Gemengelage, die zunächst unentscheidbar ist: Was sind die „Schattenbilder“ des Films? Stehen sie auf Seiten des Todes, des Gewesenen? Zeigen sie allein, was nicht mehr wirklich beklatscht, nicht mehr wirklich beweint, nicht mehr tatsächlich erwidert werden kann, weil das angesichts der Zeit (deren Fluss) doch und zuletzt „sinnlos“ wäre? Oder stehen sie gerade umgekehrt für das Leben ein, da sie die Phantasie wecken, das Begehren nach Wiederholung anregen und stärken, die Leidenschaft befeuern, d.h. einen (An-) Reiz geben? Diese Fragen finden ihre Antwort an jener Stelle des *Totentanz*-Kapitels, welche die „leere Tafel“ am Ende des Films und den leeren Platz auf dem Friedhof durch eine Einheit in der Differenz markiert: Die Schattenbilder im Kino weichen dem Unheimlichen in der Wirkmacht der Illusion nicht aus. Jedoch entziehen sie sich dem Unheimlichen in der Spur des Grabes. So situiert sich das Unheimliche der Projektion, das der Text für den Film in Anspruch nimmt, im Rahmen eines prekären Aufschubs des Todes durch das Leben,⁴⁹ d.h. es bezeichnet einen Übergang, dessen Anfang

46 Vgl. dazu Paul Ricoeurs *Zauberberg*-Lektüre, die festhält, dass die Zeit hier „ihrer Messbarkeit [...] entkleidet“ wird, d.h. sich von den Konventionen der Uhr als strenger Unterteilung der Zeitschichten in eine verflossene oder zukünftige Gegenwart löst. Vgl. Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. II: Zeit und literarische Erzählung, München 1989, S. 196.

47 „Tod oder Leben – Krankheit, Gesundheit – Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche?“ Mann (wie Anm. 8), S. 747.

48 Ebd., S. 748.

49 So ‚löst‘ Sigmund Freud den Widerstreit der Todes- mit den Lebenstrieben. Vgl. Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud u.a., Bd. XIII, Frankfurt a.M. 1999, S. 1-69, hier S. 40-44 u. 66. Für den Begriff des ‚Aufschubs‘ dabei vgl. Derrida, Jacques: „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 302-350, hier S. 310f. – Mann hatte

und Ende offen steht oder einen Beginn, der „zu beginnen wohl kaum schon auf gehört hat“. Das aber impliziert die Möglichkeit, von der Warte der Schwelle aus das Gewesene sowohl zu sichten als auch in ihm jenen Zwiespalt zu erkennen, der die Zeit des Verfalls für ihr Anderes – dem Tod „keine Herrschaft einräumen“ – eröffnet. Darin bietet die Einbeziehung des Films unter die Begebenheiten des Zaubergebergs keineswegs nur dessen Autor Gelegenheit zu einer „ideologisch-ästhetischen Abfertigung“ des Mediums; sie artikuliert nicht allein eine Reserve vor dessen „Macht“.⁵⁰ Im Gegensatz dazu und wie gesagt bekräftigt sie ebenso eine Schwellensituation dies- und jenseits eines Zusammenbruchs, zu welcher der Film in seinen Möglichkeiten der Beobachtung und in seinem Verweis auf die Brechung innerhalb der messbaren und vermessenden Zeit in erheblicher Weise beiträgt.

Die Passage des Kinos im *Zauberberg* dient ebensowenig der Ergänzung des Bildes einer abgelaufenen Epoche wie der Denunziation einer bloßen Mode. Dagegen bekundet sie die Aufmerksamkeit der Erzählung für ein und deren Interesse an einem neuen Medium,⁵¹ das den Untergang auch übersteigt und sich so in die allgemeine Perspektive des Buchs einreicht. Denn Manns mächtiges Epos berichtet „als Zeitroman“ nicht nur „vom Untergang der europäisch-bürgerlichen Geschichtsformation“ und „als Bildungsroman“ nicht nur von dem, „was, ungeachtet aller zweideutigen Wirklichkeit, als ihre ‚Idee‘, ihr ideales Wesen, begriffen werden kann.“⁵² Darüber hinaus und entscheidender zeichnet es sich durch seine – Walter Benjamin notiert es bewundernd – „schlechtweg souveräne Mache“ aus.⁵³ Worin aber besteht diese „Mache“? Hat sie, wie Benjamin später vom Au-

Freuds Aufsatz 1921 zur Kenntnis genommen (vgl. dazu Dierks, Manfred: „Thomas Mann und die Tiefenpsychologie“, in: Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 2001, S. 284-300, hier S. 292f.).

50 Dotzler (wie Anm. 6), S. 194. Vgl. auch ders.: *Der Hochstapler. Thomas Mann und die Simulakren der Literatur*, München 1991, S. 83.

51 Vgl. dazu auch Mann, Thomas: „Über den Film“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Hans Bürgin, Bd. X, Frankfurt a.M. 1960, S. 898-901. Mann wünscht sich hier eine Verfilmung des *Zauberbergs* (ebd., S. 901). Zu Manns Verhältnis zum Kino vgl. Schaller, Angelika: „Und seine Begierde ward sehend“. *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*, Würzburg 1997, S. 120-130.

52 Neumann (wie Anm. 11), S. 148. Zu der Verknüpfung von Bildungs- und Zeitroman im *Zauberberg* als „Scheitern“ derselben vgl. Ricoeur (Anm. 46), S. 205-221, hier S. 219. Hans Wysling zieht das Etikett des ‚Bildungsromans‘ für den *Zauberberg* insgesamt in Zweifel (vgl. Wysling, Hans: „Der Zaubergeberg“, in: Koopmann (wie Anm. 49), S. 397-421, hier S. 420.).

53 Benjamin, Walter: „Brief an Gershom Scholem (19. Februar 1925)“, in: *Gesammelte Briefe*, hrsg. v. Christoph Gödde/Henri Lonitz, Bd. III, Frankfurt a.M. 1997, S. 13-18, hier S. 17). Zu Benjamins Bewunderung für den *Zauberberg* vgl. auch dessen Brief (wiederum an Scholem) vom 6. April 1925 (in: ebd., S. 25-29, hier S. 27f.). Heute liest es sich so: „Zu einer Zeit in der [...] Kafkas Romane noch unveröffentlicht lagen und *Berlin Alexanderplatz* und der *Mann ohne Eigenschaften* noch Jahre in der Zukunft standen, wuchs dem *Zauberberg* die Aufgabe zu, in Deutschland der Wahrnehmung des modernen Romans überhaupt erst die Bahn zu brechen.“ Neumann, Michael: „Die Irritation des Janus

tor angesichts einer Lebenswelt der neuen Medien fordern wird,⁵⁴ in ihrer Wahrnehmung der Schrift des Textes von den bewegten Bildern des Kinos gelernt?⁵⁵

Ob Castorp das Ende der Geschichte des Romans überlebt, ist unsicher. Zuletzt trifft ihn der Erzähler auf einem der Schlachtfelder von 1914, dessen genauer Name aber nicht entziffert werden kann:⁵⁶

Hier ist ein Wegweiser, – unnütz ihn zu befragen; Halbdunkel würde uns seine Schrift verhüllen, auch wenn das Schild nicht von einem Durchschlage zackig zerrissen wäre. Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist Krieg.⁵⁷

Das Inferno des „Weltfest[s] des Todes“⁵⁸ hat den einstigen Sterbehelfer nun selbst im Griff und der Erzähler verabschiedet sich, ohne weiteres abzuwarten: „Fahr wohl – du lebest nun oder bleibest!“, verlässt er seinen Helden und fügt diesbezüglich hinzu: „Ehrlich gestanden, lassen wir ziemlich unbekümmert die Frage offen.“⁵⁹ Damit bricht die Narration ab und schaltet auf einen kurzen Nachspann um, in dem der Text noch einmal die Frage nach der Liebe als jener Möglichkeit stellt, der Herrschaft des Todes zu entinnen.

Am Schluss steht eine Frage. Oder mit anderen Worten: Es gibt kein Ende im Sinne einer dezidiert abschließenden Begebenheit, Botschaft oder sonstigen Konklusion: Der Ort der Abrechnung bleibt unbekannt, die Zeit vage, die Erläuterung offen. Dieses ‚Defizit‘ ist dem Roman oder seinem Autor oft vorgeworfen worden.⁶⁰ Sieht man allerdings genauer hin, dann setzt sich in ihm nur die „soveräne Mache“ des Textes, d.h. eine in ihm durchgängige „Zwienatur“ fort: In ihr begegnet der Leser einem hoffnungsvollen Ingenieur und „Sorgenkind des Lebens“⁶¹. Er entdeckt die Spaltung der Ärzteschaft des Lungenanatoriums in den Schulmedizi-

oder Der Zauberberg im Feld der klassischen Moderne“, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. v. Eckhard Heftrich u.a., Bd. 14, Frankfurt a.M. 2001, S. 69-85, hier S. 80.

54 Zu Benjamins Konzeption von Autorschaft im Zeitalter der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ vgl. Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 683-701.

55 Zur Differenz von Schrift und Text vgl. im Anschluss an Derrida Binczek, Natalie: *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*, München 2000, S. 120-124.

56 Der Kommentar zum Text verweist auf die Schlacht bei Langemarck, deren Mythos der singend in den Tod stürmenden Soldaten Manns Roman hier implizit (und kritisch) aufgreife (vgl. Neumann, Michael: „Kommentar zu: Thomas Mann: Der Zauberberg“, in: *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 5.2, hrsg. v. Michael Neumann, Frankfurt a.M. 2002, S. 409f.).

57 Mann (wie Anm. 8), S. 1081.

58 Ebd., S. 1085.

59 Ebd.

60 Vgl. Neumann (wie Anm. 53), S. 78.

61 Mann (wie Anm. 8), S. 467.

ner Hofrat Behrens und Dr. Edhin Krokowski, der die „Seelenzergliederung“⁶² praktiziert. Er verfolgt die schillernde Clawdia Chauchat mit ihren „Steppenwolfslichter[n]“⁶³ und dem polyphonen Namen zwischen der Weite Asiens und Europas Enge und hört den Debatten der sich ständig befehdenden Intellektuellen Leo Naphta und Settembrini zu, die sich in ihrem Zwist zwischen ‚Aufklärung‘ und ‚Romantik‘, ‚Atheismus‘ und ‚Christentum‘, ‚Liberalismus‘ und ‚Kommunismus‘ gleichzeitig trennen und vereinen. Zum Ende hin trifft er Pieter Pepperkorn, den niederländischen Kaffeeplanzer aus Übersee, dessen Person ihr ‚Vorbild‘ – Gerhart Hauptmann – nicht nur ins Parodistische überzeichnet, sondern die auch zwischen „Bitternis“ (Schmerzensmann) und „Üppigkeit“ (Dionysos) schwankt.⁶⁴ Im selben Zug spielt die fein gearbeitete Textur die von ihr derart als gebrochen vorgestellten Charaktere gegeneinander aus.⁶⁵ Dazu kommen jene Stellen, welche angeblich irreversible Grenzen ins Zwielficht ziehen: etwa wenn die Züge der von Castorp begehrten Clawdia plötzlich mit denen von Castorps Freund aus Jugendtagen, Pribislav Hippe, verschwimmen oder der Tod während einer Séance in der Gestalt des verstorbenen Ziemßen, der darin mit einem Stahlhelm bekleidet einen ‚Besuch‘ abstattet, lebhaftig im Raum zu stehen scheint.⁶⁶ Eben solche Überblendungen zwischen Realität und Phantasie bestimmen Castorps Nahtod-Erlebnis im „Schnee“-Kapitel. Aber auch die Sprachebene von Manns Roman ist dynamisch organisiert, da sie durch subtile Vieldeutigkeiten, Sprachwechsel und andere Brüche irritiert. Das Spiel um Hippes (Chauchats?) *crayon*, dass ihn nicht nur als Wort oder Ding, vielmehr ebenso als oszillierenden Rest dazwischen zur Geltung bringt, der Einbau auch langer und zentraler Passagen in französischer Sprache in den Text, die ‚ungebildete‘ Wortakrobatik der Karoline Stöhr und Pepperkorns Fragmentsätze mögen dafür als Beispiele dienen und akzentuieren weiterhin eine experimentelle Richtung der Konzeption.

Fazit: Alle diese Faktoren sprechen dafür, dass der *Zauberberg* das Porträt einer Epoche nicht nur entwirft, sondern es auch in Bewegung versetzt. Dabei verzichtet der Text auf eine strikt lineare Abfolge seiner Geschichte und konfrontiert den Leser stattdessen mit einem weitläufigen Netz, in dem sich die Handlung

62 Ebd., S. 20.

63 Ebd., S. 438.

64 Vgl. Hörisch (wie Anm. 13), S. 22f.

65 Vgl. Neumann (wie Anm. 53), S. 76-78, hier S. 82f.

66 „Und das – man braucht auch um das so evozierte Gespenst nicht lange herumzureden – ist Kino.“, freut sich Dotzler in: ders. (wie Anm. 6), S. 193. Vgl. auch ders. (wie Anm. 50), S. 100. Nach der oben vorgestellten Lesart sieht es anders aus und der Roman sagt es so: Es „handelte“ sich bei der „theatralische[n] Veranstaltung“ um keine „Rückkehr ins Leben.“ Mann (wie Anm. 8), S. 1024. Das „Medium“ (Mann (wie Anm. 8), S. 1022), dass hier in Anschlag gebracht wird, führt den Tod vor Augen, es steht allein auf dessen Seite. So bleibt die Séance auch dann, wenn sich ihre Beschreibung an die Mittel des Films anlehnt, was sie ist, nämlich die Übermittlung einer Geisterbotschaft aus dem Reich der „Ausgeschiedenen“. Mann (wie Anm. 8), S. 1024. Das Kino aber macht, jedenfalls im *Zauberberg*, anderes ersichtlich.

und ihre Figuren, Zitate, essayistische und philosophische Einschübe, Traumbilder und medizinische Exkurse flexibel anordnen und verschränken. Immer wieder wird der Leser darin von seinem Begehren abgelenkt, die Zeit der Erzählung zum Schluss zu bringen; immer wieder weitet sich die Schrift auf dieses oder jenes Detail aus; immer wieder unterbricht sie den Textfluss, ohne ihn allerdings vollkommen abreißen zu lassen.⁶⁷ So aber verdichtet sich das Epos zu einer Abfolge von Szenen, die im Rahmen solcher Schnittechnik primär montiert und nicht hierarchisch oder linear auf einen Schluss hin orientiert erscheinen. Das offene Ende ist dann lediglich die Konsequenz, die alles auf den Punkt bringt, insofern sie ihn ein weiteres Mal entzieht. Dafür gibt sie, so schlägt Mann vor, der Wiederholung Anlass.⁶⁸ Dies ist, im Überblick, die „souveräne Mache“ des Romans.

Anfangs dieser Ausarbeitung wurde festgestellt, dass mit der Ankunft neuer Medien für Bild und Ton um 1900 auch die Schrift „neu“, da „ihrerseits in medialer Äußerlichkeit in Erscheinung tritt.“ Zugespitzt sowie im Sinne der bisherigen Lektüre umformuliert, liest sich das so: Die „leere Tafel“ des Films schlägt sich in der Spur der Schrift nieder, sie schärft den Blick für die Spracharbeit der letzteren.⁶⁹ Denn so wie der Film ein Puzzle aus verschiedenen Einzelbildern und Schnitten ist, das sich erst nachträglich in der Perspektive des Publikums zu dessen „Hingabe“ an das Bild verdichtet, so verschiebt der *Zauberberg* die Rezeption des Textes auf die Versatzstücke der Schrift, die den Leser wie den Autor umspinnen hält. Und so wie der Film am Ende mit der „leeren Tafel“ an seine Technik gemahnt, so erinnert das Ende des Textes in seiner Offenheit an dessen Struktur der „Komposition“. Zugleich ist das Dementi der ‚Werkherrschaft‘ des Autors durch denselben keine kokette Distanzierung.⁷⁰ Vielmehr lässt es einer Autorschaft Raum, die der Technik des Schreibens als Entfaltung einer (Eigen-) Dynamik der Schrift sowie der Kompetenz des Lesens den Vortritt gewährt: Allererst nachträglich wird sich zeigen, was geschrieben stand, wobei der Eindruck des Gesamten durch die Möglichkeit der Wiederholung gleich wieder in Zweifel gezogen ist. In diesem präzisen Sinne wird das offene Ende, der Zwiespalt, zum Einsatz des Buches, in dem letzteres sich in der Erzählung der Montage- und Zeitstruktur des neuen Mediums nähert, d.h. eine Medialität der Schrift zum Ausdruck bringt. So aber kann die Kino-Episode im Kontext des „Totentanz“-Kapitels hinsichtlich einer Poetik des Romans gelesen werden: Insofern sie den Platz der Schrift im Zeitalter des Kinos auslotet, öffnet sie gleichzeitig die Zeit des Vergan-

67 Vielmehr „hält“ sie Erzähler und Leser „umspinnen“. Mann (wie Anm. 8), S. 10.

68 „Wer aber mit dem ‚Zauberberg‘ überhaupt einmal zu Ende gekommen ist, dem rate ich, ihn noch einmal zu lesen, denn seine besondere Machart, sein Charakter als Komposition bringt es mit sich, dass das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird, [...]“ Mann (wie Anm. 12), S. 610f.

69 Vgl. auch die Lektüre des *Steppenwolfs* weiter unten.

70 Zum Begriff der ‚Werkherrschaft‘ vgl. Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981.

genen für ihre Zukunft und zeigt einen Umbruch an: Der Roman „spielt“, wie der Erzähler im *Vorsatz* vorwegnimmt, „vor einer gewissen, Leben und Bewusstsein tief zerklüftenden Wende und Grenze“⁷¹ und gestattet es dem Leser, ihn „gewissermaßen“ als „eine Flaschenpost [...] für eine unbekannte Zukunft“ in Empfang zu nehmen.⁷²

RADIO: HERMANN HESSE UND DIE RADIOMUSIK DES LEBENS

Hesses 1927 erschienener Roman *Der Steppenwolf* ist in seinen Aussagen gerade zu der Medienkultur seiner Zeit vor allem auf eine diesbezüglich kritische Haltung hin gelesen und festgelegt worden. Dieser Fokus lässt sich anhand dreier Lektüren des Textes kurz und wie folgt vorstellen: Insbesondere das Radio, heißt es in der Forschung, sei „für Hesse“ ein „Symptom der Zivilisationskrankheit“, die den Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerfährt und die „den Kunstgenuss zerstört, die Kultur vernichtet.“⁷³ Weiterhin kritisiere das Buch in seinen Ausfällen gegen die Technik, im Rückgriff auf eine auch „romantische“ Tradition, in „Thema und Form“ die „mediale Kopplung von Bild, Ton und Text einerseits, der Masse andererseits.“⁷⁴ So werde die „Moderne (die moderne Gesellschaft, wie man genauer sagen muss) [...] in ihrer Komplexität und Totalität von Hesse ausgegrenzt.“⁷⁵

Dabei scheint der Text solchen Lesarten durchaus Vorschub zu leisten oder Recht zu geben. Der „moderne Mensch“, heißt es dort beispielsweise, „liebt die Dinge nicht mehr, nicht einmal sein Heiligstes, sein Automobil, das er baldmöglichst gegen eine bessere Marke hofft tauschen zu können. Dieser moderne Mensch ist schneidig, tüchtig, gesund, kühl und straff, ein vortrefflicher Typ, er wird sich im nächsten Krieg fabelhaft bewähren.“⁷⁶ Das Ende der Epoche einer omnipräsenten und daher absolut vorherrschenden Medialisierung und Technifizierung ist nicht nur die Trennung der Menschen von ihrer Umwelt, sondern, daraus resultierend, der Krieg. Denn wer die Dinge nicht mehr achten kann, weil

71 Mann (wie Anm. 8), S. 9; die zweite Hervorhebung ist meine; G.S.

72 Neumann (wie Anm. 11), S. 148.

73 Schneider, Irmela: „Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Einige Überlegungen“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 85, 1983, S. 72-88, hier S. 75.

74 Schanze, Helmut: „Die Radiomusik des Lebens'. Hermann Hesses *Steppenwolf* und die ‚Neuen Medien‘ der Zwanziger Jahre“, in: Csobádi u.a. (Hrsg.): *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters*, Anif./Salzburg 2000, S. 161-170, hier S. 162f.

75 Delabar, Walter: „Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Zum *Steppenwolf*“, in: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2004, S. 256-270, hier S. 260.

76 Hermann Hesse: „Der Steppenwolf“, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 4, Frankfurt a.M. 2001, S. 5-267, hier S. 151.

er den Bezug zu ihnen verloren hat, fühlt sich auch dem Nebenmenschen nicht länger verwandt. Vielmehr begegnet er in ihm nur noch dem gesichtslosen Auswurf einer grenzenlos entstellten Lebenswelt, der im Namen der Egozentrik, Dynamik und Gesundheit aus dem Weg zu räumen ist. Dieser Alptraum jeglicher aufgeklärten Humanität findet sich, liest man den *Steppenwolf* im Sinne einer Technik- und Zivilisationskritik, inszeniert in einem der Bilder des Magischen Theaters am Schluss des Buches. Hier gerät Harry Haller, der Protagonist des Textes, in ein Endzeitszenario, das nichtsdestoweniger von nahezu ungebrochener Aktualität ist: Ähnlich einem *Computerspiel* oder den einschlägigen Science Fiction-Filmen („Terminator“ etc.) unserer Tage sieht er sich dort mit einer „Hochjagd auf Automobile“⁷⁷ konfrontiert,⁷⁸ in welcher der Krieg aller gegen alle mit dem „Kampf zwischen Menschen und Maschinen“⁷⁹ in eins fällt: Wahlos wird dort auf alles geschossen und, obwohl es zuerst „gegen die Maschinen“⁸⁰ geht, auf menschliche Opfer keinerlei Rücksicht genommen. Die völlige Entwertung aller Werte gebiert so eine Apokalypse des Seins, vor der es kein Entkommen gibt: „Diese Welt“, sagt Gustav, ein Schulfreund Hallers, der ihn durch diese Phantasie begleitet und führt, „muss kaputt gehen und wir mit.“⁸¹ Doch bleibt dieser Nihilismus im Text nicht ohne Widerspruch oder Zwiespalt: Auf den Versuch der Vernichtung einer Wirklichkeit, in der, so antwortet Haller seinem Freund, die „Menschheit den Verstand überanstrengt und Dinge mit Hilfe der Vernunft zu ordnen sucht, die der Vernunft noch gar nicht zugänglich sind.“⁸² folgt nur der endgültige Absturz ins „Leere“⁸³. Die radikale Apologie des Nichts führt folgerichtig in ein solches; sie löst nichts und verschärft alles. Zugleich aber relativiert sich die anscheinende Hauptaussage des Romans. Er lässt sich keinesfalls auf eine bloße „Haltung der Verweigerung“ gegenüber den Anforderungen der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ reduzieren.⁸⁴ Dagegen ist für den Text auch in diesem Sinne eine Problematik kennzeichnend, die er in seiner ‚Theorie‘ des Steppen-

77 Ebd., S. 169.

78 Der Text „überspringt das Zeitalter des Tonfilms und des Fernsehens und beschreibt sogleich deren Endzeit: das computergenerierte Bewegtbild für den passionierten technischen Spieler.“ Schanze (wie Anm. 74), S. 168.

79 Hesse (wie Anm. 76), S. 169.

80 Ebd., S. 170.

81 Ebd., S. 173.

82 Ebd., S. 177.

83 Ebd., S. 178.

84 Esselborn-Krumbiegel, Helga: „Strategien der Leserlenkung in *Demian* und *Der Steppenwolf*. Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz“, in: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2004, S. 271-284, hier S. 280.

wolfs, d.h. dem der Hauptfigur gewidmeten „Tractat“⁸⁵, um das sich das Buch „zentriert“,⁸⁶ erläutert. Wer oder was ist also der Steppenwolf?

Er ist, behauptet der Tractat zunächst, eine von Grund auf zerrissene Persönlichkeit. Unaufhörlich schwankt er zwischen einer bürgerlichen Existenz und der darin nur mühsam eingeschlossenen ‚Tiernatur‘ hin und her:

Der Steppenwolf hatte also zwei Naturen, eine menschliche und eine wölfische, dies war sein Schicksal, [...]. Er war weder in der Luft der Gewalt- und Ausnahmemenschen zu Hause noch bei den Verbrechern oder Entrechteten, sondern blieb immer in der Provinz der Bürger wohnen, zu deren Gewohnheiten, zu deren Norm und Atmosphäre er stets in Beziehung stand, sei es auch in der des Gegensatzes und der Revolte.⁸⁷

In dieser Spaltung des Egos korrespondieren demnach die Höhen des „Geistigen“ sowie die Bejahung bürgerlicher Auf- und Abgeklärtheit mit den Abgründen des „Triebleben[s]“⁸⁸ in seinen dunklen, die Errungenschaften der Kultur gefährdenden Auswüchsen. Harry Haller, der Steppenwolf, ist einsam, weil er nirgends zu Hause ist: „Auf diese Weise anerkannte und bejahte er stets mit der einen Hälfte seines Wesens und Tuns das, was er mit der andern bekämpfte und verneinte.“⁸⁹ Das jedenfalls vermeint er als Last und Quälerei seines Lebens zu erkennen. Haller „glaubt ja, zwei Seelen (Wolf und Mensch) in seiner Brust zu tragen und findet seine Brust dadurch schon arg beengt.“⁹⁰ Doch liegt, wirft der Tractat hier ein, die Wahrheit des Steppenwolfs nicht in dem, von ihm an sich selbst diagnostizierten, ‚faustischen‘ Gegensatz, sondern anderswo: Der Steppenwolf – präziser: die mit ihm benannte Ich-Spaltung – ist schlicht „eine Fiktion.“⁹¹ Als solche lenkt sie lediglich ab. Warum und von was?

Der Antagonismus, den Haller sich als sein Innerstes zurechtlegt, flüchtet vor seiner Konstruiertheit, wenn er sich als Indiz des urwüchsigen und ewigen Widerstreits zwischen Natur/Trieb und Kultur/Geist vorbringt. Denn jede Unterscheidung, sogar die zwischen ‚oben‘ und ‚unten‘, ist „ja schon eine Behauptung, welche Erklärung erfordert, denn ein Oben und Unten gibt es nur im Denken, nur in der Abstraktion.“⁹² So argumentiert der Tractat. In diesem Sinne hält er Haller vor, dass er auf seinem Weg allein einer „plausiblen, aber irrigen Erklärung der Widersprü-

85 Hesse (wie Anm. 76), S. 43.

86 Schanze (wie Anm. 74), S. 164.

87 Hesse (wie Anm. 76), S. 45 u. 54.

88 Ebd., S. 55.

89 Ebd., S. 54.

90 Ebd., S. 62.

91 Ebd., S. 59.

92 Ebd.

che“⁹³, d.h. einem Phantasma folgt. Sie oder es bewahrt den Wolfsmensch davor, anzuerkennen, dass „*nichts Einfaches und Anfängliches ist*“⁹⁴, dass jede Realität beständig und schon vor allem Beginn der „*Wandlung*“⁹⁵ unterliegt. Folglich, spitzt der Tractat zu, hat es sich der Steppenwolf in seinem Kosmos bequem eingerichtet. Sein Leid ist vor allem Selbstmitleid:

Wenn Harry sich selbst als Wolfsmenschen empfindet und aus zwei feindlichen und gegensätzlichen Wesen zu bestehen meint, so ist das lediglich eine vereinfachende Mythologie.⁹⁶

Im Phantasma der fixen Gegensätze „stärken sich“ dessen Pole „gegenseitig“ und verdrängen den Wandel als Beweggrund der Existenz.⁹⁷ Dies jenseits seines Phantasmas anzunehmen, fordert der Tractat von Haller. Nicht gehe es darum, den Menschen allein als ständige Zerreißprobe zwischen Natur und Geist, sondern ebenso als deren „*Brücke*“⁹⁸ zu begreifen, mit der sich die Differenzen auch „relativieren“ können.⁹⁹ „*Der Mensch*“, bekräftigt der Tractat, „*ist ja keine feste und dauernde Gestaltung [...], er ist vielmehr ein Versuch und Übergang*“.¹⁰⁰ Mit dem Übergang als Relativierung der Gegensätze aber entschärfen sich dieselben, da sie auf einen Mittler oder ein Mittleres „*zwischen beiden Mächten*“¹⁰¹ anstatt auf deren Unmittelbarkeit verwiesen sind. Darin öffnen sie sich dem Wandel. Zugleich wird das Phantasma als Fiktion deutbar und gerät ebenfalls in Bewegung. Dessen Eckpfeiler fungieren nicht mehr als Fixpunkte, da sie in ein chiasmatisches Verhältnis übergehen, in dem sie sich wechselseitig verschieben, ineinander verschlingen und gegenseitig durchkreuzen.¹⁰² Im Zentrum der komplexen Veranstaltung steht der Mensch in seinem prekären, permanent „*schwing[enden]*“¹⁰³ Dasein. Als Übergang oder Medium, wie man jetzt sagen kann, ist er vor allem „*ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe*“¹⁰⁴, das sich auf keine „*Konvention*“¹⁰⁵

93 Ebd.

94 Ebd., S. 65.

95 Ebd., S. 64.

96 Ebd., S. 59.

97 Esselborn-Krummbiegel (wie Anm. 84), S. 280.

98 Hesse (wie Anm. 76), S. 63.

99 Esselborn-Krummbiegel (wie Anm. 84), S. 280.

100 Hesse (wie Anm. 76), S. 63.

101 Ebd.

102 Für Haller zur Debatte steht damit, dass „ganze Provinzen seiner Seele schon zum ‚Menschen‘ gehören, die ‚noch lange nicht Mensch sind‘ sowie ‚Teile seines Wesens zum Wolfe, die längst über den Wolf hinaus sind.‘“ (ebd.); vgl. zum ‚Chiasmus‘ in diesem Sinne Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. v. Claude Lefort, München 1994, S. 330-332.

103 Hesse (wie Anm. 76), S. 60.

104 Ebd., S. 62.

verpflichten lässt: Seine ‚Natur‘ ist weder die der wilden Bestie noch die des (Bildungs-) Bürgers noch die des Gegensatzes oder der Synthese beider Pole, sondern die der steten Vermittlung, des Austauschs, der vielfältiggangbaren Wandlung selbst.

In dieser Hinsicht setzt der Tractat Hallers Fiktion der Spaltung des Ichs in der Welt dessen chiastische Verknüpfung mit der Welt entgegen. Hierin erweist sich der Mensch nicht als Spielball selbst gemachter ‚Naturgesetze‘. Er hält die Fäden anders in der Hand. Denn als Medium zur Welt ist der Mensch Teil der Textur, die sich mit ihm einstellt und verkörpert. So jedoch kann er sich nicht zu deren Herrn machen,¹⁰⁶ es sei denn, er nimmt die Paradoxien und Aporien, die Ängste und Selbstverleugnungen, die unendlich vergeblichen Qualen des Steppenwolfs in Kauf. Exakt jene Lektion des Umbruchs, d.h. der Entmachtung des Egos ohne dessen Auslieferung an das Nichts oder der Freiheit zur Bewegung ohne Allmacht derselben legt der Tractat Haller nahe, und er hofft, dass dieser „*sie sich doch möglichst zu eigen machen [möchte]!*“¹⁰⁷ Bis dahin ist im Roman allerdings noch eine lange und zuletzt ungewisse Wegstrecke zurückzulegen.

Gleichwohl fehlt es am Anfang nicht an diesbezüglichen Spuren. Das „*Magische Theater*“¹⁰⁸, in dem der Text seinen Höhepunkt finden wird, annonciert sich frühzeitig. Es begegnet Haller erstmals während eines Nachspaziergangs als „Buchstabenspiel“:

Nun haben sie, dachte ich, richtig auch diese gute alte Mauer zu einer Lichtreklame missbraucht! Indessen entzifferte ich einige der flüchtig erscheinenden Worte, sie waren schwer zu lesen und mussten halb erraten werden, die Buchstaben kamen mit ungleichen Zwischenräumen, so blass und hinfällig, und erloschen so rasch.¹⁰⁹

Das Magische Theater bringt sich zunächst als Medium – Schrift – zur Geltung. Doch geschieht dies nicht gemäß der nach Goethes *Faust* sprichwörtlichen Formel, dass man das, was man ‚schwarz auf weiß‘ besitzt, ‚getrost nach Hause tragen‘ kann. Das Gegenteil ist der Fall: Die „tanzende Lichtschrift“¹¹⁰ – ihr Menetekel – bleibt vorläufig „flüchtig“, undeutlich, nur schwer sichtbar. Erst nachträglich und mühevoll fügt sie sich dem lesenden Blick und verharrt dennoch am Platz des

¹⁰⁵ Ebd., S. 63.

¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund sei nochmals angemerkt, dass Haller, bevor er zum Knecht in einer Welt der Gegensätze werden konnte (sich ihnen ausgeliefert fühlt), sie durch seine Fiktion allererst hergestellt hatte: Dem Eindruck des Unterworfenenseins geht die (Selbst-)Ermächtigung voraus.

¹⁰⁷ Hesse (wie Anm. 76), S. 63.

¹⁰⁸ Ebd., S. 33.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 80.

Rätsels: „*Magisches Theater/Eintritt nicht für jedermann/– nicht für jedermann*“¹¹¹. So verschiebt sich das tröstliche ‚Schwarz auf Weiß‘ der harten Lettern in ein spielerisches Miteinander der Schrift, die in ihrem Sinn offen bleibt. Ebenso garantiert auch das Leuchten der Buchstaben keineswegs die bessere Entzifferung einer klaren Botschaft. Vielmehr hellt das Licht als Basis potentieller Erleuchtung des Lesers durch den Text die Finsternis nicht auf, sondern potenziert sie:¹¹² „Warum ließ“, fragt sich Haller, „der Mann, der damit sein Geschäft machen wollte [...] seine Buchstaben hier auf dieser Mauer im finstersten Gässchen der Altstadt spielen [...]?“¹¹³ So geht mit der Verunsicherung der Lektüre ebenfalls die Intention des Autors in Stücke. In der Folge beider Faktoren trägt die Schrift nicht mehr in gewohnter Weise. Sie weitet sich zu einer irritierenden Verweisungsstruktur aus, die keine direkten Fixpunkte mehr kennt. An Stelle dessen erlaubt sie „bewegliche“¹¹⁴ Kombinationen.

Diesen Befund eines radikal aus den Fugen geratenen Textes teilt Hesses Roman mit anderen Schriften der Moderne.¹¹⁵ Thomas Mann etwa vergleicht den *Steppenwolf* mit James Joyce' *Ulysses*.¹¹⁶ Dabei profitiert dieser Umbruch hervorragend von der Ankunft und den Möglichkeiten neuer Medien, mit denen die Traditionen der Schrift endgültig fragwürdig werden. Kino und Radio markieren den Ort des Textes als problematischen, da sie, nach Benjamin, „überkommene Begriffe – wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – [...]“ beseitigen.¹¹⁷ Im Kontext der technischen Reproduzierbarkeit verlieren der Autor und seine Intention, der Rekurs auf das Original und das Ritual der ‚richtigen‘ Lesart zusehends an Gewicht. Diese Lehre spiegelt sich auch in Hesses Buch, wenn es die neuen Medien nicht allein thematisch aufgreift. Darüber hinaus konfrontiert es den Leser mit einer „tanzende[n]“ Schrift, die ihn auf Ablenkungen, Nachträglichkeiten, Umwege und Zäsuren stößt. So krümmt und verschachtelt sich der Text in sich selbst: Dem (bereits erzählenden) ‚Vorwort‘ des ‚Herausgebers‘ folgen Hallers Aufzeichnungen, die wiederum von dem Tractat unterbrochen werden. Dieses erscheint nun als ‚Schlüssel‘ des Buchs, wurde aber in der

111 Ebd., S. 33.

112 Es verwischt die Grenzen zwischen Bild und Text: Im Zeichen der Leuchtreklame tendiert die Schrift zum Bild, während das Bild an seine textuellen Anteile gekoppelt wird. Vgl. zu dieser (chiastischen) Struktur Wetzel, Michael: *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, S. 52-54.

113 Hesse (wie Anm. 76), S. 33.

114 Ebd.

115 Vgl. dazu Esselborn-Krummbiegel (wie Anm. 84), S. 271f. oder Schanze (wie Anm. 74), S. 162.

116 Mann, Thomas: „Dem sechzigjährigen Hermann Hesse“, in: Michels, Volker (Hrsg.): *Über Hermann Hesse*, Bd. 1: 1904-1962, Frankfurt a.M. 1976, S. 108-111, hier S. 109.

117 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (3. Fassung)“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 471-508, hier S. 473.

Erstausgabe des Romans durch giftgelbe Seiten und eine andere Schrifttype von seinem Kontext getrennt.¹¹⁸ Dennoch taucht es in Hallers Ausführungen auf. Zudem nimmt Hallers ‚Tagebuch‘ Passagen des ‚Vorworts‘ aus anderer Sicht wieder auf und umgekehrt (z.B. das Motiv der Araukarie). Kurz: Der *Steppenwolf* zeichnet sich weniger durch eine lineare Erzählweise als vielmehr durch ein Montageprinzip aus: „Die Schnitte sind hart, die Episoden montiert, was auf Techniken des ‚neuen Mediums‘ Film verweisen mag“.¹¹⁹

Gegen Ende des Romans hat Haller einiges hinter sich. Er hat seine bisherige, eher bürgerliche Lebensform gegen eine Bohemeexistenz getauscht und sein sexuelles Begehren nach Jahren der Frustration neu belebt. Er hat Menschen, den Jazzmusiker Pablo und die Edelprostituierte Maria, kennen und schätzen gelernt, deren ‚Oberflächlichkeit‘ und Leichtlebigkeit ihn zuvor allein abgestoßen hätten. Er ist einer Verwirrung der Geschlechter ausgesetzt,¹²⁰ in welcher die von Haller verehrte Hermine mehrfach mit seinem Jugendfreund Hermann die Plätze tauscht. Dieses Labyrinth führt nun zu und kulminiert in den Bildern des Magischen Theaters, das Haller zum Schluss Einlass gewährt. Dort verstärkt sich die Wucht, Beschleunigung und Surrealität der Versatzstücke nochmals, da sie sich vom Spiel der Schrift zum Schauspiel des Kinos erweitern.¹²¹ Nachdem Haller die imaginäre Zwietracht seiner Person, sein Spiegelbild, ausgelöscht hat,¹²² erlebt er in den Kammern des Theaters die „*Hochjagd auf Automobile*“ oder die „*Wunder der Steppenwolfdressur*“¹²³, die ihm erneut den unfreiwilligen Sadomasochismus einer imaginär gespaltenen Persönlichkeit in Erinnerung rufen. Ein Schachspieler – ist es Pablo? – zeigt ihm hingegen, dass jeder, der den Zusammenbruch „seines Ichs erlebt hat“ damit nun „eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspieles er-

118 Vgl. Michels, Volker: „Nachwort des Herausgebers“, in: *Herrmann Hesse. Sämtliche Werke*, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 4, Frankfurt a.M., S. 593-620, hier S. 599.

119 Vgl. Schanze (wie Anm. 74), S. 164.

120 Tiefenpsychologische Lektüren des Romans heben hier den Einfluss der Lehre Carl Gustav Jungs hervor. Demnach besteht „Hallers Aufgabe darin, den Dualismus zwischen seinem kulturellen Ich und seinem Schatten in Gestalt des ‚Steppenwolfs‘ zu überwinden, seine Anima in ihrer Verkörperung durch Hermine und Goethe, Mozart und Pablo als Symbole seines eigenen Selbst zu erkennen, um damit seine innere Mannigfaltigkeit zu verwirklichen.“ Baumann, Günter: „Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert ...“ Hermann Hesse und die Psychologie C.G. Jungs“, in: Limberg, Michael (Hrsg.): *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. ‚Kunst als Therapie‘*, Bad Liebenzell/Calw 1997, S. 42-59, hier S. 51.

121 Das ist die eigentliche ‚Magie‘ des Magischen Theaters: Es „ist“ in seiner „Bestimmung deshalb so komplex“, weil „es als Seelentheater das alte Kino der Jahrmärkte aufnimmt – es sind die Buden mit den flirrenden, unvollkommenen Bildern, die hier als Bilder des Inneren vorgeführt werden“. Schanze (wie Anm. 74), S. 168. Vgl. auch Kittler (wie Anm. 40), S. 256.

122 Vgl. dazu den Hinweis auf Jacques Lacans „Das Spiegelstadium als Bildner der ‚Ichfunktion‘“, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint bei Esselborn-Krumbiegel (wie Anm. 84), S. 278f.

123 Hesse (wie Anm. 76), S. 182.

zielen kann.“¹²⁴ Danach trifft Haller auf den von ihm vergötterten Mozart. Dieser lacht nur über den angestregten Ernst, die ehrfürchtige Einfalt, den/die ersterer dem Werk des Komponisten sowie der Kunst überhaupt entgegenbringt: „Gott befohlen, der Teufel wird dich hohlen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles zusammengestohlen.“¹²⁵ lauten die Verse, mit denen Mozart den Schöpfungsmythos des Genies verspottet. Schockiert bricht Haller erneut zusammen. Und dennoch:

Etwas war noch zu tun. Hermine wartete doch. Eine sonderbare Hochzeit würde das sein. In einer trüben Welle schwamm ich dahin, trüb gezogen, Sklave, Steppenwolf.¹²⁶

Indem das Phantasma des Steppenwolfs in Haller zurückkehrt, ist sein Schicksal besiegelt: Er wird sich ins Unglück stürzen. Hinter der folgenden Türe des Theaters sieht er Hermine und Pablo nach einer Liebesnacht nebeneinander liegen. Eine kleine Bisswunde unter der linken Brust der Frau bezeugt den Akt. Haller reagiert: „Dort, wo das Mal saß, stieß ich mein Messer hinein, so lang die Klinge war.“¹²⁷ Hermine schaut kurz auf, „[d]ann lag sie still.“¹²⁸

Während der Täter noch brütend neben der Leiche sitzt, kehrt Mozart zu ihm zurück. Er bastelt ein Radio zusammen und stellt es ein. Wieder ist Haller bestürzt: „Mein Gott“, ruft er entsetzt, „was tun sie Mozart? Ist es ihr Ernst, dass sie sich und mir diese Schweinerei antun? Dass sie diesen scheußlichen Apparat auf uns loslassen, den Triumph unserer Zeit, ihre letzte siegreiche Waffe im Vernichtungskampf gegen die Kunst?“¹²⁹ Über eine solche Empörung kann Mozart nur lachen. Er hat eine andere Auffassung des Mediums:

Gerade so, mein Lieber, wie das Radio die herrlichste Musik der Welt zehn Minuten lang wahllos in die unmöglichsten Räume wirft, [sie] verkratzt und verschleimt und dennoch ihren Geist nicht ganz umbringen kann – gerade so schmeißt das Leben, die sogenannte Wirklichkeit, mit dem herrlichen Bilderspiel der Welt um sich, lässt auf Händel einen Vortrag über die Technik der Bilanzverschleierung [...] folgen, [...], schiebt seine Technik, seine Betriebsamkeit, seine wüste Notdurft und Eitelkeit überall zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Orchester und Ohr.¹³⁰

124 Ebd., S. 181.

125 Ebd., S. 194.

126 Ebd., S. 195.

127 Ebd., S. 196.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 198.

130 Ebd., S. 199.

Die Technik, lässt sich Mozarts Rede zusammenfassen, ist nicht in jeder Hinsicht der Feind des Lebens und der Kunst. Sie bringt es oder sie nur anders hervor. Und das ist nicht alles: „Merken Sie auf, es lässt sich etwas dabei lernen.“¹³¹ Zwar „verkratz[en] und verschleim[en]“ die Neuerungen des technischen Zeitalters die Wirklichkeit, doch machen sie sie somit, d.h. indem sie das Medium ins Zentrum rücken, auch als „sogenannte“ kenntlich. Gleichzeitig liegt in diesem „[Z]wischen“ eine Erleichterung: Insofern der „Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichen“ im Radio als unreiner Orchesterklang wiederkehrt, wird er nicht nur hier als „sogenannte Wirklichkeit“, als Fiktion entlarvt. Es zeigt sich ebenfalls, dass dies immer so war: „Das ganze Leben ist so“, resümiert Mozart, der Gast aus der Vergangenheit,¹³² „und wir müssen es so sein lassen.“¹³³ Die Lehre des Radios ist also eine allgemeine: Ohne Medium geht es nicht. Selbst das Leben ‚an sich‘, der angeblich manifeste Urgrund des Seins ist zuerst eine „Technik“, ein Zwischenraum bzw. Medium, der/das den Blick, das Hören auf die Dinge sowohl ermöglicht als auch verschiebt und verstellt. Im selben Zug sind Leben und Technik nur scheinbar – mittels einer Fiktion – unvereinbar, da sie strukturell gleiche Aufgaben der Vermittlung übernehmen. Deshalb kann Mozart von einer „Radiomusik des Lebens“¹³⁴ sprechen, und er kann das Urteil, das über Haller ob seines Mordes an Hermine verhängt wird, sich nämlich „daran zu gewöhnen“¹³⁵, dieser Radiomusik zwecks Läuterung seiner Persönlichkeit zuzuhören, gutheißen. Denn dies ist das Lernziel des Magischen Theaters: Der Mensch ist von den Prozessen der Übertragung, des Hin und Hers, der Zerstreung der Basis und des Austauschs, den dort eingebundenen Surrealitäten, Unwägbarkeiten und Brüchen niemals abgeschnitten. So verliert er den Boden unter den Füßen: Er kann sich weder zum Meister des Lebensspiels stilisieren noch ist er dessen Regeln sklavisch unterstellt. Vielmehr hat er die Chance, sich darin selbst als Medium wahrzunehmen und so in den Zwängen seiner Existenz „ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe“ aufzuspüren, das den Druck der Differenzen vermittelt und lindert.¹³⁶ Damit ist Haller zwar keinesfalls

131 Ebd., S. 198.

132 Die sich zugleich mit der Gegenwart und Zukunft verschlingt, wenn die Figur Mozarts am Ende mit der Pablos und der des Schachspielers, der Haller seine zukünftigen Möglichkeiten aufzeigt, verschwimmt (ebd., S. 202f.).

133 Ebd., S. 199.

134 Ebd., S. 201.

135 Ebd.

136 Dass eine Theorie des Menschen als „Medium der Medien“, d.h. als Annahme, dass „Subjekt, Geist und Körper selbst Medien und keine Substanzen sind“, keine originelle Kreation Hesses ist, sondern bereits einen Vorlauf in der Geschichte der Humanwissenschaften hat, wenn sie in Hesses Zeit diskutiert wird, zeigt Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, hier S. 17 u. S. 474.

von den Kontingenzen des Daseins geheilt,¹³⁷ er unterliegt aber auch nicht mehr der Gefahr, sich an ihnen nur nutzlos, einsam und leidvoll sinnstiftend abzuarbeiten; die Depression wandelt sich in Zuversicht: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen.“¹³⁸

So gesehen ist Hesses Buch weit entfernt von einer Verdammung der Technik und Medienkultur. Eher unterstreicht der Text Mozarts Einspruch gegen Hallers kulturkritische Arroganz,¹³⁹ wenn er seiner Hauptfigur aufgibt, die Lektion der Medien anzunehmen. Denn das Magische Theater, der Ort der Wandlung und Verwandlung, mobilisiert eine ganze Palette medialer Möglichkeiten und Varianten – vom Tanz der Schrift bis zu den surrealen Bildern und Phantasien des frühen Kinos –, um Haller die „Radiomusik des Lebens“ nahe zu bringen. Dabei kommt es für den Steppenwolf darauf an, zuvorderst zwei Dinge zu lernen, die sich mit Benjamins Analyse der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ wie folgt benennen lassen: Einerseits katapultieren die neuen Medien den Menschen aus einer Tradition der ‚Aura‘ hinaus und machen zugleich deutlich, dass dieser Kult ein von vornherein unhaltbares Missverständnis im Imaginären darstellt; die auratische Kunst sowie das darin verklärte Leben und Schaffen, das Postulat des einzigartigen Genies und das dort implizit vermutete ‚Ringen‘ zwischen ‚Natur‘ und ‚Geist‘ sind einerseits nichts als Fiktionen einer jetzt in ihren Grundfesten umbrechenden Kultur. Andererseits dürfen es die Menschen in diesem Spannungsfeld nicht versäumen, „sich die Technik zu ihrem Organ zu machen“,¹⁴⁰ d.h. sich ihr ohne Instrumentalisierungen zu öffnen. Hier dient die „Hochjagd auf Automobile“ als Warnsignal.¹⁴¹ Nur wenn der schmale Grat zwischen Mensch und Maschine, der beide flexibel assoziiert, zur Richtlinie des Lebensspiels werden kann, ist der Mensch nicht die Zerreißprobe und das Opfer jener Pole und Faktoren, sondern kann sie auch, in seiner Menschlichkeit selbst einem Medium ähnlich, produktiv übertragen und integrieren.

Solche Offenheit prägt auch das Finale des Romans.¹⁴² Ob Haller die „Hölle“¹⁴³ oder die „Höllen“¹⁴⁴ des Magischen Theaters noch einmal besuchen wird, ist nicht sicher. Er möchte es jedenfalls und seine Freunde raten ihm dazu. Diese Ambiguität aber in den Ekstasen des Imaginären, den sich überstürzenden

137 Sie kommen jetzt erst richtig auf ihn zu. Vgl. Hesse (wie Anm. 76), S. 203.

138 Ebd.

139 „Leuten von Ihrer Art steht es durchaus nicht zu, am Radio oder am Leben Kritik zu üben. Lernen Sie lieber erst zuzuhören!“ Ebd., S. 199.

140 Benjamin (wie Anm. 117), S. 507.

141 Bekanntlich führt auch für Benjamin die Instrumentalisierung der Technik durch den Menschen (und – folglich – vice versa), d.h. das Phantasma einer Allmacht technologischer Vernunft in den „Krieg“. Ebd.

142 Vgl. dazu Delabar (wie Anm. 75), S. 269 oder Schanze (wie Anm. 74), S. 168.

143 Hesse (wie Anm. 76), S. 203.

144 Ebd., S. 184.

GREGOR SCHWERING

Bilderfluten und den abrupten Schnitten macht die Stärke des Textes aus. Sie verbindet die losen Enden zu einem „aus vielen Fäden bestehende[n] Gewebe“, ohne sie endgültig festzuschreiben. Darin lässt sie den *Steppenwolf* zu einem Dokument des Medienumbruchs um 1900 werden, das diesen auf doppelte Weise lesbar macht, indem sich der Text einem Diktum von Hesses Freund Thomas Mann über den *Zauberberg* affiziert: „Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt“.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Mann (wie Anm. 12), S. 612.

ABGEBROCHENE SPRACHEN / WEG, STEIN, SYMBOL / CELAN, DICKINSON

VON HOLGER STEINMANN

To see the Summer Sky.
Is Poetry, though never in a Book it lie –
True Poems flee –¹

Dieser Text datiert von etwa 1879, wurde von Emily Dickinson verfasst und transportiert eine poetologische Aussage, die in ihrer Mehrdeutigkeit am Rand der Undeutbarkeit steht. Die ersten anderthalb Verse – „To see the Summer Sky | Is Poetry“ – können auf wenigstens drei Weisen verstanden bzw. übersetzt werden: Den Sommerhimmel zu sehen, ist Dichtung. Auf den ersten Blick schreibt dieser Satz das Erlebnismoment des Lyrischen an; das Erblicken des Sommerhimmels hat die Qualität des Poetischen² und mithin die Potentialität, zu einem Gedicht zu werden.³ Durch die zweite Hälfte des Verses – „though never in a Book it lie“ – die auf den materiellen Träger von Dichtung referiert, wird diese Lesart, die den Begriff ‚Dichtung‘ rhetorisch auffasst, wenn nicht komplett ausgestrichen, so doch relativiert. Eine zweite Lesart, die von der Wörtlichkeit der Dichtung ausginge, würde diese nun mit dem Erblicken eines Sommerhimmels zu identifizieren suchen. Dies ist kein Vergleich, und als Metapher ließe sich diese Identifizierung nur beschreiben, wenn ein plausibles *tertium comparationis* vorläge, das nicht noch zusätzlich durch den Folgesatz verdunkelt würde: „though never in a Book it lie“. ‚It‘ bezieht sich auf den Erblickungsakt, das Erblicken des Sommerhimmels, den es im Buch nicht gibt. Aber stimmt dies? Die Worte ‚To see the Summer Sky‘ sind ja sehrwohl in einem Buch zu finden.⁴ Nur die Referenz ist das, was schwindet. Enger noch an das graphische Moment des Gedichts wäre ein dritte Lesart gebunden, die ‚to see‘ auf die Buchstabenfolge ‚the Summer Sky‘ hier in diesem Gedicht bezieht – womit das Geschriebene, das vor einem liegt und das

1 Dickinson, Emily: *The Complete Poems*, hrsg. v. Thomas H. Johnson, Boston u.a. 1961, Nr. 1472.

2 „fig. Something resembling or compared to poetry; poetic quality, spirit, or feeling“, vgl. *Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford et al. 2002 (SOED).

3 Als Variante oder Ergänzung dieser Lesart kommt hier die Unsagbarkeitstopik hinzu: Der Eindruck des Sommerhimmels könnte demnach gar nicht in ein Gedicht verwandelt werden, da er bereits dieses ‚geistige‘ Gedicht wäre, das sich als ‚materielles‘ Gedicht aber verflüchtigen würde. Dieser Lesart würde die Doppeldeutigkeit von „lie“ in Vers 2 (‚vorkommen‘/‚lügen‘) entgegenkommen und an die Dichtungskritik in Platons *Staat* anschließen.

4 Dass von Dickinson zu Lebzeiten gerade elf Gedichte veröffentlicht wurden, tut hierbei nichts zur Sache, da die Möglichkeit der Schrift grundsätzlich mit der Möglichkeit des Endens im Buch, oder in einem Buch, verknüpft ist.

man sieht und liest, zum Gedicht ernannt, als Gedicht behauptet würde. Eine vierte Lesart nun könnte man als implizite Darstellung des Changierens zwischen den ersten Lesarten bezeichnen, da sie das Wort ‚Sky‘ als Verb bzw. substantiviertes Verb im Sinne von ‚Travel rapidly, leave quickly‘⁵ liest; letztenendes schließt sie sich aber an die zweite Lesart an, da die Referenz des Gedichts die Charakteristik des Flüchtigen bekommt, und somit die Relation von Worten und Dingen keineswegs garantiert ist, diese vielmehr als hermeneutisches Problem zur Darstellung kommt. Diese wird ja allein schon in den Worten ‚Summer Sky‘ akut, deren selbst ‚planste‘ Referenz sich im Prinzip nur mit Begriffen wie ‚amorph‘, ‚unbestimmbar‘, ‚weit‘ und ‚fern‘ umschreiben lässt. So also auch die Dichtung. Das *tertium comparationis* zwischen Dichtung und dem Erblicken eines Sommerhimmels bestünde also lediglich in dem Moment einer diskreten Unbestimmbarkeit – sowie in seiner Bewegung, die im letzten Vers konkret benannt wird: ‚True Poems flee –‘ der Gedankenstrich, der auch eine Ellipse bezeichnen kann, lässt offen, ob ‚flee‘ transitiv ist, ob das Gedicht also vor jemandem oder etwas flüchtet oder diesen jemand oder dieses etwas nur meidet, oder ob es das ganze Bedeutungsspektrum des intransitiven Verbs anschreibt, das sowohl die panische Flucht, das sichere Entkommen, das Verlassen ohne besondere Gefahr, aber auch das Verschwinden und das Sterben bezeichnet; die *licentia poetarum* gestattet zudem den Gebrauch im Sinne von ‚fliegen‘. In der Auffaltung des Wortes ‚flee‘ bleibt also das gemeinsame Teilsem des Verschwindens in welcher Weise auch immer erhalten; das wahre Gedicht entzieht sich also. Bekanntlich hat das Wort ‚true‘ ebenfalls ein großes Bedeutungsspektrum; die ersten beiden Bedeutungen aber, die das SOED verzeichnet,⁶ stehen stracks im Widerspruch zu dem zugeschriebenen ‚flee‘: „Steadfast in allegiance, loyal; faithful, constant [...]. Reliable, trusty. [...] Honest, honourable, upright, virtuous; straightforward; sincere.“ Das Gedicht ist gleichzeitig standhaft und flieht, genauer: das standhafte, wahrhafte, konstante Gedicht, ist *genau* das Gedicht, das flieht, also nicht konstant, bleibend, standhaft ist. Die Verwobenheit von Dichtung und Flieh/g/en zeigt sich zudem in dem Binnenreim Poetry – flee. Dazu flieht dieses Gedicht auch noch den Endreim auf -y; und zurecht: Ein Satz wie ‚True Poems fly‘ würde das ganze Gedicht – abgesehen von den freien Rhythmen – in eine vollkommen konventionelle Applikation romantischer Phantasietopik verwandeln, wobei der Reim Sky/lie/fly eben auch Zeichen von Konstanz wäre. Diese aber ist aufgehoben durch die letzte Silbe auf -ee, die dem Gedicht seine poetologische Bestimmungs- wie Spaltkraft verleiht.

Das Gedicht also ist auf der Flucht, es ist auf dem Weg.

5 Laut SOED im 19. Jahrhundert noch gebräuchlich, heute nurmehr im Slang.

6 Manche dieser Bedeutungen gelten heute als archaisch, das SOED führt aber Belege dieses Gebrauchs noch für das 19. Jahrhundert an.

Wie der Stein in einem anderen Gedicht von Emily Dickinson, das sie in einem der drei Briefe, in denen es überliefert ist, selbst als *Pebble* bezeichnet – ihm damit aber – wohlgermerkt – keinen Titel zuschreibt:⁷

How happy is the little Stone
That rambles in the Road alone,
And doesn't care about Careers
And Exigencies never fears –
Whose Coat of elemental Brown
A passing Universe put on,
And independent as the Sun
Associates or glows alone,
Fulfilling absolute Decree
In casual simplicity –⁸

Der Stein wandert die Straße entlang, allein; er ist glücklich und schert sich nicht um ‚Careers‘ und fürchtet keine Nöte. Liest man den ersten Vers als wörtliche Frage, wie, in welchem Modus, der Stein ‚glücklich‘ sein kann, kann man sie nur mit Bezug auf die Rhetorik beantworten. Indem der Stein nicht etwa ekphrastisch als ‚Objekt in der Natur‘ zum ‚Objekt‘ des Gedichts wird, sondern wie eine führende und handelnde Person auftritt, baut das Gedicht noch nicht einmal auf den Eindruck, dass es zum Genre von ‚Naturlyrik‘ gehören könnte; der Stein in dem Gedicht – der Stein des Gedichts, der *Pebble* als der es von Dickinson annonciert wurde – ist vielmehr eine Prosopopöie, die rhetorische Figur, in der Dinge, Begriffe oder generell nicht-personenhafte Erscheinungen als handelnde und sprechende Personen in Erscheinung treten. Die Kontingenz der Bewegungen des ‚natürlichen‘ Steins wird hier umgelesen zu einem Gehen oder Wandern, bei dem grundsätzlich Offenheit hinsichtlich eines Ziels, die Möglichkeit, aber kein Zwang, an einen Bestimmungsort zu gelangen, besteht. Nach dem ersten Gedankenstrich wird der Stein aber in größere und größte Gesetzmäßigkeiten eingebunden: „Whose coat of elemental Brown | A passing Universe put on“. Der Stein ist ummantelt vom Wegstaub, dessen Attributierung ‚elemental‘ zwei Deutungen zulässt, eine ‚übertragene‘ und eine ‚wörtliche‘: „comparable to or suggestive of the great forces of nature“ bzw. „Of the nature of an ultimate constituent“. Es lässt sich hier nicht entscheiden, welche dieser Lesarten man ‚elemental‘ zubilligen kann, vor allem da das Braun des Wegstaubs selbst schon eine Figur der Übertragung ist: Er kleidet die Oberfläche des Steins ein und bringt diese in ihrer Phänomenalität zum Verschwinden und ist selbst einem beständigem Austausch unterworfen. Die Pigmente dieses Brauns wurden von einem ‚Universe‘ auf den Stein appliziert. Wie aber ist ‚A passing Universe‘ zu übersetzen? Der unbestimmte Artikel suspendiert die Möglichkeit, darunter die Totalität von Raum und

7 „Would you accept a Pebble I think I gave to her, though I am not sure.“ *The Letters of Emily Dickinson*, hrsg. v. Thomas H. Johnson, Cambridge, MA/London 1986, Nr. 749.

8 Dickinson (wie Anm. 1), Nr. 1510.

Materie zu verstehen, was den bestimmten Artikel erfordern würde. Man kann es aber durchaus mit ‚eine Welt‘ – im Sinne einer ‚sphere of existence‘ wiedergeben, also etwa: Eine vorbeigegangene Welt, die – diese Möglichkeit steht im Raum – auch ‚unsere‘ Welt sein könnte. In diesem Zusammenhang liegt auch das griechische Idiom *kosmos* nah, das neben ‚Welt‘, ‚Weltall‘ und ‚Ordnung‘ auch den ‚Schmuck‘ bezeichnet und somit auch die Ummantelung des Steins benennen würde. Was aber ‚macht‘ dieses ‚Universe‘ eigentlich? Applizierte es die Pigmente des Brauns auf den Stein oder (auch) auf sich selbst? Und heißt ‚passing‘, dass dieses Universum *vorbeig* oder *verging*, wobei die Farbpigmente auf dem Stein die letzten materiellen Zeugen dieser unter-gegangenen Welt wären, gleichsam ihre Synekdoche? Die Totalitäts- und Absolutheitsmetaphorik, die sich in den letzten vier Versen anschließt, würde diese Version der Dinge stützen: „And independent as the Sun | Associates or glows alone, | Fulfilling absolute Decree | In casual simplicity –“ In seiner simplen Kontingenz erfüllt der Stein eine absolute Bestimmung und wird mit der Sonne gleichgesetzt; er kann, unabhängig in seinen Entscheidungen, bei sich bleiben, für sich glühen oder aber sich verbinden, wobei das Verb ‚associate‘ intransitiv gehalten ist, und somit die Konkreta dieser Verbindungen offen hält. Dieser Stein also, dieser *Pebble*, ist das Gedicht.⁹ Es ist Zeugnis – und bewahrt den Schmuck – einer ver-gangenen Welt, ohne dass diese Welt aus jenem Zeugnis wieder erschlossen werden könnte.

Unter anderem Namen kehrt dieser Stein in der Lektüre eines Gedichts von Paul Celan wieder:

Was uns
zusammenwarf,
schrickt auseinander,

ein Weltstein, sonnenfern,
summt.¹⁰

Dieses Gedicht ist symbolisch. Seine Symbolhaftigkeit benennen die Eingangsverse in sehr spezifischer Weise, indem sie die rhetorischen, poetologischen und literaturtheoretischen Diskussionen des Symbols überspringen und die Etymologie dieses Worts aktualisieren. ‚Symbol‘ ist eine Bildung zu „griech. *syμβάλλειν* (*συμβάλλειν*), ‚zusammenwerfen, -legen, -fügen‘. Griech. *symbolon* ist ursprünglich das Anfügestück (‚was zusammengelegt werden muß‘), das gebrochene und daher aus zwei Teilen bestehende Zeichen (Ring, Scherbe und dgl.), durch dessen Zusammenfügen sich die Besitzer wiedererkennen.“¹¹ Es diente bei Verträgen und Versprechen als bindendes Zeichen, dessen Rechtskraft im Moment des

9 Vgl. Anm. 7.

10 Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2005, S. 279. Das Gedicht schließt den ersten Zyklus aus *Lichtzwang*.

11 *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München ²1997.

Zerbrechens und dann wieder im Zusammenfügen der Bruchlinien wirksam wurde. Das ‚schrickt auseinander‘ des dritten Verses ist ebenfalls eine Rückführung auf die Etymologie dieses Worts: ‚schrecken‘ benennt ursprünglich das ‚zerspringen‘,¹² folgerichtig erinnert das ‚auseinander‘ an diesen Zusammenhang. Das Zusammenwerfen geht in *Was uns* nun mit dem Auseinanderspringen einher. Für ein Symbol muss es Bruchstücke geben, wenigstens zwei. In diesem Zusammenwerfen der Teile wird aber der Bruch nicht gekittet – nichts wird zu einem Ganzen zusammengesetzt – sondern aufs Neue bestätigt: Die Bruchstellen tun sich immer wieder neu auf. Benennt nun das Gedicht von Dickinson die Bruchlinie zwischen der ver-gangenen Welt und dem Stein – der ja das Gedicht dieser ver-gangenen Welt ist – so repliziert Celan auf das Gedicht von Dickinson, indem er ‚ein[en] Weltstein‘ einführt, der eine Ver-Dichtung von ‚A Universe‘ und ‚little stone‘ ist. Nun aber zu unterstellen, diese literarische Reminiszenz konstituiere oder referiere auf eine homogene ‚Welt der Literatur‘, die ohne Brüche auskäme, wäre ein Irrtum. Denn das Gedicht von Dickinson verhält sich zum Gedicht von Celan wie das ‚passing Universe‘ zu dem *Pebble*/Gedicht von Dickinson. Dieser Weltstein ist als ‚sonnenfern‘ attribuiert, was genau mit der Sonnenmetaphorik des Dickinson-Gedichts zusammenginge, wenn nicht die Bruchstelle der Polysemie hervorleuchtete, die diesen Weltstein auch ‚fern der Sonne‘ situieren könnte. Das ‚Summen‘ dieses Weltsteins wäre in diesem Zusammenhang als ein Verklingen zu lesen.¹³ Die Einsamkeit des Gedichts und der Weg, den es macht, sind immer wieder – neu und gebrochen – darzustellen. Die beiden Gedichte sind nicht Zeugen der Einheitlichkeit eines literarischen und erst recht nicht eines sprachlichen Raums, sondern Zeugen der Brüche, die diese Räume nicht nur durchziehen, sondern sistieren – ‚zusammen‘ und ‚auseinander‘ sind die Exponenten einer Bewegung. Das, was ‚uns‘ – ein ‚uns‘ das sowohl als Selbstapostrophe der beiden Gedichte bzw. ihrer Verfasser sowie als Verfasser/Leser-Relation lesbar ist – zusammenwarf, schrückt auch deshalb auseinander, weil es vor dem Zusammenwerfen – und an diesem Punkt endet auch die Analogie zur Etymologie von ‚Symbol‘ – dieses ‚Zusammen‘ gar nicht gab. Das ‚Zusammen‘ besteht gerade in seinen Bruchkanten, die den einen Text dann aber auch an einen anderen anleg-, aber nicht anfügbar machen, für den Moment der – einer – Lektüre.

Zu der Zeit als Celan an *Der Meridian* arbeitete, übersetzte er auch eine Reihe von Dickinson-Gedichten. Nr. 1510 war zwar nicht darunter, doch kann eine Passage aus der *Meridian*-Rede ebenfalls als Echo auf diesen Text gelesen werden:

12 „besonders vom zerspringen harter körper“, vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* [1854-1971], München 1999 (DWb).

13 „oft ist [mit ‚summen‘] gerade das dem schlage [der glocke] nachhallende verklingen gemeint“ (DWb).

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung*?¹⁴

Einsam und unterwegs ist das Gedicht gleich dem *Pebble*/Gedicht von Emily Dickinson; und ‚put on‘ läßt sich durchaus als ‚mitgeben‘ übersetzen, nur das hier das ‚passing Universe‘ durch den substituiert ist, der das Gedicht schreibt und es durch *sein* Ver-Gehen verschickt. Nun ließe sich dieses Moment des Bruchs zwischen den Worten und ihrer Bedeutung, zwischen den Worten und ihrem Verfasser, zwischen Worten und Worten und Texten und Texten, für Sprache generell behaupten; die Poesie wäre allein einer der Textorte, an dem dieses Bruchverhältnis zur Darstellung kommt. Warum sollte, letzte Frage, das Gedicht dafür der privilegierte Ort sein? In den Materialien zur *Meridian*-Rede findet sich folgender Passus zur Prominenz des Gedichts:

Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird: es hat nur seine Sprach- und damit Bedeutungsebene. Aus der Sprache hervortretend, tritt ~~die Spr~~ das Gedicht der Sprache gegenüber. Dieses Gegenüber ist unaufhebbar.¹⁵

Die Sprache bricht also ab, von der Sprache bricht etwas ab: Das Gedicht. Oder um das Bild des Ge/Steins noch einmal zu zitieren: Von der Felswand der Sprache bricht der Stein ab, der nichts anderes zeigt als seine Oberfläche. ‚Oberfläche‘ wäre hier aber nichts anderes als die Summe, die Gemengelage von Bruchstellen und Schleifspuren.

14 Celan, Paul: *Der Meridian, Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschenstein/Heino Schmult, Frankfurt a.M. 1999, S. 11.

15 Ebd., S. 187, Frg. 766.

DIE EREIGNIS-SCHNIPSEL DES FEUILLETONS ODER WAS VOM DISKURS BLEIBT

VON HENNING GROSCURTH

In einem Gespräch mit Thomas Steinfeld über die Zukunft des Feuilletons und der kritischen Öffentlichkeit benutzt Alexander Kluge die etwas blutige Metapher des „Hackmessers“¹, das die „Einheit der Gegenwart“² zerstöre. Unter dem Druck des täglichen Publizierens werden also derlei Gegenwarts-Schnipsel produziert, deren Funktion in der Zeitung jedoch gerade darin besteht, den in Ereignisse zerlegten Realprozess als reorganisierte Einheit – und zwar als nach publizistischen Kriterien gestiftete – erscheinen zu lassen. Entlang der Ressortstruktur, von vorn nach hinten, von ephemere bis dauerhaft, auf einer Linie von Boulevard bis Raisonement aufgereiht wird aus den Schnipseln des Realprozesses das Pappmaché der Zeitung. Offenbar versammelt dieses Medium verschiedene Zeitstufen in sich. Oder anders gesagt: bildet es Realität nach chronologischen Kriterien gestaffelt ab. Das lässt sich *grosso modo* sowohl für die Struktur des ganzen Mediums als auch in der Struktur seiner Teile, der Ressorts, als Charakteristikum angeben. Die Debatte um die Zukunft des Feuilletons im vergangenen Jahr kann als Anzeiger für eine Dynamik innerhalb solcher Zeitregister interpretiert werden. Der Blattumfang in den nachgelagerten Zeitstufen der raisonierenden Zeitungsformen hätte sich dann verringert und das Ganze geht „wieder nach vorne, mehr in Richtung Boulevard [...]“³.

Steinfeld koppelt den Wandel hierarchisierter Aktualitätsbezüge der Zeitung mit dem Wohl und Wehe ihrer wirtschaftlichen Situation. Das Feuilleton der 1980er und 1990er Jahre konnte demnach nur durch die Prosperität des Zeitungsmarktes bedingt zum „Zentrum der kulturellen und intellektuellen Öffentlichkeit“⁴ avancieren, und insofern reicht es, Phasen schwacher Konjunkturbedingungen einfach auszusitzen und allein auf den Aufschwung zu setzen.

Auf konjunkturelle Schwankungen nimmt das Geschehen jedoch keine Rücksicht. Bereits der geschichtliche Normalmodus bietet dem Feuilleton den Stoff an, aus dem es die kleinen und großen Ereignisse rekrutieren kann. Dieses Geschäft dürfte dem Feuilleton nicht unvertraut sein, und so wundert es nicht, dass die genannte Hochphase des Feuilletons den Stoff für seine eigene Erzählung birgt.⁵ Sie

1 Vgl. http://www.volltext.net/publish/artikel_6616.shtml; 27.09.2004. Transkription der Sendung „Mitternachtsmagazin“, VOX, 12.03.2004.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Steinfeld, Thomas: *Was vom Tage bleibt. Das Feuilleton und die kritische Öffentlichkeit in Deutschland*, Frankfurt a.M. 2004, S. 19.

5 Ebd.

setzt laut Steinfeld mit dem Historikerstreit ein und endet mit dem Niedergang der New Economy.⁶ Aufstieg und Fall des Helden der kritischen Öffentlichkeit.

Insofern impliziert die Metapher des „Hackmessers“ die zeitliche Hierarchisierung des Geschehens, so dass Aktualität zum nicht unbedeutenden Nachrichtenfaktor werden kann.⁷ Die Frage, warum die Selektion von Ereignissen primär über deren Bezug zur Zeit reguliert ist, liegt so fern also nicht.

In diesem Aufsatz geht es daher um die Analyse des Status des Ereignisses, um dann den methodischen Zugriffspunkt identifizieren zu können, über den sich zumindest einige Nachrichtenfaktoren wie Neuigkeit aber auch Personalität oder Nähe rekonstruieren lassen. Im Weiteren führe ich einige Überlegungen zu den redaktionellen Verarbeitungsmechanismen ein, über die sich das selektierte jedoch noch deutungsoffene Ereignis-Material strukturieren lässt. Die derart verarbeiteten Ereignisse manifestieren sich schließlich im Textmaterial der Zeitung, das den narrativen Diskurs ausbildet. In diesem Diskurstyp lassen sich dann die Sinnstiftungen und Sinnzuschreibungen des Feuilleton-Journalismus nachweisen.

Zuvor soll der Objektbereich dieses Aufsatzes jedoch wissenschaftstheoretisch abgesteckt werden. Führend ist dabei die These, nach der der Journalismus Grundbestände wissenschaftlicher Hermeneutik in die Praxis überführt. Unter dem Deutungsmonopol der „Wirklichkeitshermeneuten“⁸ werden die Ereignisse nach hermeneutischen Kriterien interpretiert und verstanden. Ereignisse tragen also Sinn-Potentiale in sich, die das Feuilleton lediglich erkennen, verarbeiten und niederschreiben muss. Diese Praxis ist zu unterscheiden von theoriegeleiteter, wissenschaftlicher Verarbeitung des Realprozesses, die Normativität zu vermeiden und insofern auf Hermeneutik zu verzichten hat. Entsprechend bilden die beiden Verarbeitungsmechanismen des Realprozesses differente Diskurs- und Wissenstypen aus. Der narrative Diskurs wird vom hermeneutischen Journalismus bestückt und kommt daher nicht ohne das normative Potential der Interpretation aus, während Wissenschaftlichkeit zunächst an deskriptive oder explikative Diskurse zu verweisen ist.

I HERMENEUTIK – JOURNALISMUS – SINNSTIFTUNG

Hermeneutik und ihre journalistische Applikation werden über ein Kennerschafts- oder Experten-Modell reguliert. Insofern erscheinen Ereignisse und ihre Verstehbarkeit stets vor dem Hintergrund der eigenen Rekonstruiertheit. Habermas weist den Wissenstypus hermeneutischen Zuschnitts als Errungenschaft bürgerlicher Öffentlichkeit wesentlich des 18. Jahrhunderts nach. Dieser Ausdifferenzierungsprozess affiziert u.a. den Journalismus und das in ihm organisierte Experten-

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. Bovenster, Hermann: *Die Ethik des Journalismus. Zur Philosophie der Medienkultur*, Konstanz 1984, S. 55ff.

8 Ebd., S. 27.

Urteil der „Kunstrichter“⁹, das an die neu entstandene Kategorie des öffentlichen Publikums appelliert¹⁰. Die entstandenen Verstehens- und Sinnzuschreibungsprozeduren des Journalismus betreffen jedoch nicht nur das Kunstsystem, sondern allgemein Ereignisse des Realprozesses von hier noch nicht näher bestimmbaren kulturellen Qualitäten. Solche Prozeduren sind jedoch prinzipiell nicht abschließbar. Das heißt: Ereignisse und Kunstwerke lassen sich entweder in bereits existierende Sinnrepertoires integrieren und sind dann Ergebnis des Anschlusses an bereits existierende Interpretationsmuster, die somit stabilisiert sind. Andernfalls unterscheiden sie sich qualitativ von solchen, und es wird Sinn gestiftet, dessen Stabilität in den journalistischen Anschlusskommunikationen sich erst erweisen muss. Letzteres impliziert dann den Bruch mit den Strukturen existierender Sinnzuschreibungen und man bekommt es mit der Ausbildung eines neuen Sinnrepertoires zu tun und das Spiel kann von neuem beginnen. Zwischen Stabilität und Bruch bestimmter Sinnrepertoires ist zudem noch ihr Wandel denkbar, so dass in den Fokus der Analyse zumindest die historische Dynamik dieser Repertoires rückt.

Die Konstatierung solcher sich historisch ausbildender Prozeduren verlangt gleichzeitig die Klärung der Frage: Wie gelangt die geisteswissenschaftliche Methode des Verstehens in eine journalistische Praxis? In der Geschichte der Hermeneutik lässt sich zeigen, dass die Differenz zwischen dem Ideal „richtigen“, also wissenschaftlichen Verstehens und der Praxis des Verstehens und Sinnidentifizierens problematisch ist. Bevor Hermeneutik überhaupt den Status einer wissenschaftstheoretischen Konzeption erlangen konnte, mussten „im wesentlichen vier Theoriestränge: die protestantische Theologie, die juristische Hermeneutik, Bemühungen philologischer Kritik seit der Renaissance sowie der Logik“¹¹ in einen neu zu konstituierenden Objektbereich einer allgemeinen Theorie des Verstehens überführt werden. Es entsteht die Hermeneutik als Reflex auf die „Aufhebung dogmatischer Textzugriffe“¹² sozusagen als „sekundäres Steuerungsinstrument“¹³ von Gesellschaft. Im sozio-historischen Realprozess erlangte Freiheiten und die damit zugestandene Polyvalenz des Objektbereiches der Hermeneutik werden also im 18. Jahrhundert über das methodengeleitete Verstehen erneut reguliert. Ab hier beginnt gleichzeitig das normative Begriffsinventar der ästhetischen Theorie, sozusagen als Dienstleister für die nun ‚nomologisch‘ zentrierte Theorie des Verstehens, zu fungieren.

Über die romantischen Konzeptionen der Hermeneutik, die die divinatorschen Aspekte des Verstehens betonen und das Geniemodell vom Bereich der

9 Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied/Berlin 1969, S. 53.

10 Vgl. ebd., S. 41ff.

11 Leschke, Rainer: „Verstehen/Interpretation“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart 2000, S. 331.

12 Ebd.

13 Ebd.

Medienproduktion auf den Bereich der kongenialen Rezeption kopieren, wird der Verstehensbegriff weiter entwickelt. Mit dem von Heidegger entworfenen universalen Anspruch des Verstehensbegriffes erreicht er sein ontologisches Ende, so dass nun die „immer schon vorhandene[n] erkenntnistheoretischen Aporien“¹⁴ strukturell greifbar werden; nicht zuletzt durch „alternative Theoriemodell wie Formalismus, Strukturalismus und Systemtheorie“¹⁵.

Die Kongenialität der jeweils neuesten Interpretation kann daher nicht anders, als sich über den Originalitätsimperativ der Interpretation zu legitimieren, und immer schon bestehende Verstehens- und Sinnzusammenhänge auf Basis des zu Verstehenden neu zu arrangieren bzw. wenigstens minimal zu variieren. Damit erweist sich die hermeneutische Konzeption des Verstehens jedoch immer als reproduzierende Praxis schon existenten Verstehens und damit als wenigstens minimal variierte Reproduktion bereits praktizierter Rezeptionen des Materials. Bestehende gesellschaftliche Sinninventare werden insofern appliziert, um dem polyvalenten Material Kohärenzen überzustülpen, die Anspruch jedoch allenfalls auf vorläufige Vollständigkeit geltend machen können. Den Anforderungen, dem Objektbereich theoretisch Herr zu werden, kann die Hermeneutik so nicht entsprechen und die Differenz zwischen hermeneutischer (Medien)Praxis und szientistischer Analyse des hermeneutischen Objektbereichs kann nur aufrecht erhalten werden (s.o.). In die geschilderte Praxis der Interpretation, des Verstehens und der Sinnstiftung fügt sich der (Feuilleton-)Journalismus ein. Als Wirklichkeitshermeneut¹⁶ selektiert er ‚Ereignisse‘ aus einem dem Feuilleton gegenüber durch Kontingenz charakterisierten Bereich des Realprozesses.

Das aktuelle Verstehen des Ereignisses ist nicht nur von seinen historisch-diskursiven Verstehensweisen bedingt. Die Abweisung solcher Verstehens-Sedimente ist zwar möglich, stellt dann aber zumindest den kalkulierten Bruch mit ihnen dar, der zu legitimieren wäre. Ein solcher Bruch mit dem Verstehen ist jedoch eine eingeschliffene Prozedur. Dass selbst der Bruch mit bisherigem Verstehen denkbar ist, spiegelt die ganze Bandbreite variierbaren Verstehens, die zumindest zwischen Variation und Bruch auf zu spannen ist. Den Interpretationen des Feuilleton-Journalismus ist offenbar genügend Spielraum gegeben. Welche Voraussetzungen überhaupt einen Spielraum des Verstehens möglich werden lassen wird im Folgenden geklärt.

2 EREIGNIS

Anhand der theoretischen Konzeption des Ereignis-Begriffs soll die Stelle nachgewiesen werden, über die sich der hermeneutische Journalismus legitimiert und an der er beginnt, seinen spezifischen Diskurs auszuprägen.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Vgl. Boverter (wie Anm. 7), S. 55ff.

Die Methodik in den Geschichtswissenschaften oszilliert zwischen den Begriffen des ‚Ereignisses‘ und der Struktur. Diese konstruiert Koselleck als in Opposition zueinander stehend. Die Relation von ‚Ereignis‘ und Struktur wird über den Bezug zu verschiedenen Zeitschichten von ‚Ereignis‘ und Struktur hergestellt. Es gibt also historische ‚Ereignisse‘ und Strukturen und entsprechend verschiedene Methoden, mit diesen oder jenen getrennt oder beiden synchron umzugehen. Die beiden Bereichen gemeinsame Qualität erkennt er in „verschiedene[n] zeitliche[n] Erstreckungen geschichtlicher Bewegung“¹⁷, die verschiedene methodische Zugriffe hervorrufen und über diese eigene Diskurstypen ausbilden. Das ‚Ereignis‘ erkennt Koselleck als nachträglich ausgrenzbar aus der „Unendlichkeit des Geschehens“¹⁸. Diese Herauslösbarkeit aus dem strukturalen Geschichtszusammenhang leitet er ab aus der Verfasstheit des ‚Ereignisses‘ als wahrnehmbare Sinneinheit. Damit tritt das Ereignis als „naturale Chronologie“¹⁹ hervor, die wenigstens über ein „Minimum an Vorher und Nachher“ verfüge und somit an den Diskurstyp der Erzählung zu verweisen sei. Strukturen begreift Koselleck als „nicht in der strikten Abfolge von erfahrbaren Ereignissen“²⁰ aufgehend.

Es ist jedoch zu klären, inwiefern das ‚Ereignis‘ eine prekäre wissenschaftstheoretische Kategorie darstellt; und weiter, dass die Hermeneutik ihren eigenen Objektbereich der geschichtlichen ‚Ereignisse‘ konstruiert und damit auch den entsprechenden Diskurstyp der Erzählung aus dieser wissenschaftstheoretischen Bredouille heraus befeuert. Es gibt nämlich keine ‚Ereignisse‘ an sich. Vielmehr soll zur Debatte gestellt werden, ob nicht die Opposition von Geschehen bzw. Begebenheit (Narration) und Struktur (Deskription/Narration) mehr Sinn macht.

Das ‚Ereignis‘ versteht Koselleck als von einer naturalen Chronologie gerichtete Summe von Begebenheiten (s.o.). Mit dem Begriff der Chronologie wird bereits hier klar, dass mit dem ‚Ereignis‘ auf „tendenziell logisch oder gar gesetzmäßig organisierte Abläufe, also [auf] Handlungssequenzen mit Prozeßqualität“²¹ verwiesen wird und über eine solche „Eigenlogik“²² der Narrativierbarkeit des ‚Ereignisses‘ der Boden bereitet wird. Eine solche Binnenchronologie des ‚Ereignisses‘, die über die Zerlegbarkeit des Ereignisses in so etwas wie Sequenzen oder Begebenheiten nahegelegt ist, wird dann jedoch tendenziell zur gemeinsamen Qualität von ‚Ereignis‘ und Struktur, die mit prozessualen Kategorien der

17 Koselleck, Reinhart: „Ereignis und Struktur“, in: ders./Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 560.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 561.

20 Ebd., S. 562.

21 Leschke, Rainer: „Am Rande der Ereignisse – Überlegungen zu ihrem hermeneutischen Gebrauch“, in: Balke, Friedrich/Méchoulan, Eric/Wagner, Benno (Hrsg.): *Zeit des Ereignisses – Ende der Geschichte?*, München 1992, S. 151-174, hier S. 152.

22 Ebd.

„relativen Dauer, der Mittel- oder Langfristigkeit“²³ attribuiert wird. Der Objektbereich der Chronologie wird somit ambivalent: Er kann sowohl das ‚Ereignis‘ als auch die Struktur sein, und ebenso lassen sich die angemessenen Diskurstypen Erzählung und Beschreibung nunmehr schwer voneinander trennen. Der beliebigen Sequenzialisierbarkeit des ‚Ereignisses‘ sind jedoch insofern Grenzen gesetzt, als dass es durch eine „Schwelle der Zerkleinerung unterhalb derer sich ein Ereignis auflöst“²⁴ limitiert ist. Die Einheit des vom Vorher/Nachher charakterisierten ‚Ereignisses‘ liegt also nicht in der nicht endgültig bestimmbaren Summe der es konstituierenden Begebenheiten. Sie muß also durch eine andere Qualität kompensiert werden. Dabei hilft das konstituierende Moment des ‚Ereignisses‘ weiter: „Erst ein Minimum an Vorher und Nachher konstituiert die Sinneinheit, die aus Begebenheiten ein Ereignis macht.“²⁵ Die Einheit des Ereignisses wird also über die Stiftung von Sinn hergestellt, die jedoch die Überschreitung von Kausalitätsbezügen „vom Vorher des Ereignisses und dem Ereignis selbst“²⁶ und zwar als Bruch impliziert. Die Konstitution des ‚Ereignisses‘ liegt im Grunde „in der Absenz einer solchen“²⁷. Das ‚Ereignis‘ ist vielmehr der Effekt seiner Setzung desjenigen, der es für seine Geschichte braucht.

Während in der Konzeption Kosellecks ‚Ereignisse‘ „von bestimmbaren Subjekten ausgelöst oder erlitten werden“, sind Strukturen als solche „überindividuell und intersubjektiv.“²⁸ Das den Geschichtsverlauf beeinflussende Subjekt bestimmt die Qualität des ‚Ereignisses‘, so dass demgegenüber die Temporalität des ‚Ereignisses‘ und die überindividuelle Struktur in den Hintergrund treten müssen.

Eine solche Identifizierung des einsetzenden Ereignisses mit dem es auslösenden Subjekt lässt sich nur erreichen, wenn „eine vorherige Komplexitätsreduktion akzeptiert wird“²⁹, die in dem „wenigstens partiellen Aussetzen der Bedingtheit des Subjekts“ zu bestehen hätte. Das Handeln des Subjektes müsste losgelöst sein von seiner Verhaftung im sozio-historischen Geschehen, was schwer einsehbar, für die Narrativierbarkeit des ‚Ereignisses‘ jedoch notwendige Bedingung ist. Die zuvor schon geschwächte Opposition verschiedener Zeitschichten von ‚Ereignis‘ und Struktur kann zudem erst recht nicht zwischen dem ‚Ereignis‘ und der Begebenheit, die Koselleck aus den strukturellen Vorgegebenheiten ableitet, aufrechterhalten werden. Die Abfolge von Begebenheiten dürfte jedoch den Normal-Modus des Geschichtsverlaufes darstellen, der eben nicht durch die Emphase des Ereignisses beeinflusst wird. Die Begebenheit betrifft dabei die möglichen Einheiten innerhalb eines Ereignis-Intervalls mit den Rändern des Vor-

23 Koselleck (wie Anm. 17), S. 562.

24 Ebd., S. 561.

25 Ebd.

26 Leschke (wie Anm. 21), S. 153.

27 Ebd.

28 Koselleck (wie Anm. 17), S. 562f.

29 Leschke (wie Anm. 21), S. 155.

her/Nachher sowie die faktischen Einheiten vor und nach den Rändern des Ereignisses. Das Moment der Temporalität determiniert zwar die Opposition von ‚Ereignis‘ und Struktur (s.o.), „kaum aber [die] von Ereignis und seiner profaneren Variante, der Begebenheit“³⁰. Insofern kann das ‚Ereignis‘ nicht „mehr und zugleich weniger, als in seinen Vorgegebenheiten [die es bedingen; HG] enthalten ist“³¹ zeitigen, und das Ereignis muss sich gegenüber seiner Bedingtheit autonomisieren.

Das ‚Ereignis‘ überhebt sich so seiner sozio-historischen Bedingtheit in Form des Subjekts und der daraus rekonstruierbaren bloßen Novität. Mit Hilfe solcher eben nur ex-post möglicher Rückversicherungen des ‚Ereignisses‘ kann die Hermeneutik eingreifen und es verarbeiten. Im Hinblick auf die Selektierbarkeit der Ereignisse durch das Feuilleton werden solche Qualitäten des zentrierten ‚Ereignisses‘ denkbar, die in primären Nachrichtenfaktoren wie zumindest Personalität, Sensationalität und Neuigkeit operationalisiert werden.³² Die Selektion von ‚Ereignissen‘ ist also an die Rekonstruktion ihrer (realen oder auch theoretischen) Subjekte gekoppelt, die in verschiedenen Qualitäten erscheinen können. Damit sich die Selektionen des Feuilletons von denen anderer Ressorts unterscheiden können, müssen zusätzliche Faktoren identifizierbar sein, die das Ereignis als für das Feuilleton relevant erweisen, d.h. es muss mindestens ein Bezug (z.B. Nähe als Nachrichtenfaktor) zum kulturellen Bereich etabliert werden können. Die hinreichende Verarbeitbarkeit desselben Ereignisses in den maßgeblichen Sinnhorizonten anderer Ressorts darf nicht gegeben sein. Das heißt jedoch nicht, dass ein ‚Ereignis‘ nicht gleichzeitig in mehreren Ressorts verarbeitet werden kann. Es wird jedoch je nach ressortspezifischen Aspekten finalisiert. Dem Feuilleton steht dabei ein Repertoire spezifischer Motive bzw. Motivgruppen zur Verfügung, die es zu ermitteln gilt und aus denen sich die entsprechenden Sinnstiftungen oder Sinnzuschreibungen herleiten lassen.

3 MOTIV – STRUKTUR – KOHÄRENZ

Nachdem die Hermeneutik überhaupt erst den journalistischen Zugriff auf das ‚Ereignis‘ ermöglicht, muss es entsprechend verarbeitet werden, um anschließend den narrativen Diskurs ausbilden zu können. Die Erzählbarkeit des ‚Ereignisses‘ garantiert zwar sein Subjekt bzw. dem entsprechende Qualitäten; nicht aber die Möglichkeit der Narrativierung der Ereignis-Struktur, die am zentralen Subjekt bloß ihren Ausgang findet. Das zentrierte ‚Ereignis‘ ist nach wie vor strukturell offen, so dass notwendigerweise strukturprägende Elemente in die Offenheit der ‚Ereignisse‘ einzuführen sind. Hierzu ist der Motiv-Begriff handhabbar zu machen,

30 Ebd., S. 154.

31 Koselleck (wie Anm. 17), S. 566.

32 Vgl. Staab, Hans-Joachim: *Nachrichtenwerttheorie: formale Struktur und empirische Gehalt*, Freiburg/Breisgau, München 1990, S. 40ff.

so dass strukturprägende Funktionen im Hinblick auf ihre textuelle Verwendung sichtbar werden.

Ein Motiv wird also in den Text eingeführt und das allein reflektiert zunächst einmal eine bestimmte zu verarbeitende Problematik in der sich der Stoff der Erzählung i.e. das Ereignis) verfestigt³³. Dabei fungiert als Stoff der feuilletonistischen Erzählung die Komplexität des Realprozesses, aus dem die zu verarbeitenden Ereignisse entspringen. Das Motiv ist als „Sinträger“³⁴ angegeben und beeinflusst deshalb die „Struktur des ihm zugeordneten Textfeldes“³⁵. Veit bestimmt das Motiv als grundlegend hermeneutisches Konzept der Divination, die „die Psyche des Dichters und seine poetische Theorie zu erkennen und zu verstehen“³⁶ möglich macht. Weiter verweist er auf die Funktion des Motivs, den „Stoff der Wirklichkeit“³⁷ in das „poetisch bewegende“³⁸ – den Text – zu „transformieren“³⁹. Hier findet sich zumindest die semantische Grundierung des Gedanken von Transformation und Verfestigung, der den Eingang des realweltlichen Stoffes in die literarische Form nahegelegt und vor dessen Hintergrund die Transformation des Stoffes über zeitliche, räumliche sowie thematische Raffungsarten im Ablauf der Erzählung⁴⁰ bis hin zur bloß symbolischen Verdichtung analysierbar wird. Auch in der literaturwissenschaftlichen Applikation des Motiv-Begriffs findet sich der Gedanke an das verfestigende Potential des Motivs:

Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische und das heißt also menschlich bedeutungsvolle Situation. In diesem Charakter als Situation liegt es begründet, daß Motive auf ein Vorher und Nachher weisen. Die Situation ist entstanden, und ihre Spannung verlangt nach einer Lösung. Sie sind somit von einer bewegenden Kraft, die letztendlich ihre Bezeichnung als Motiv (Ableitung von movere) rechtfertigt.⁴¹

Motive sind über diesen Zusammenhang hinaus offensichtlich allgemein formgebend. Derart können sie die im Text verfasste Komplexität des Realprozesses umfassen und sie gleichzeitig reduzieren. Das Motiv ist überindividuell und somit

33 Vgl. Walzel, Oskar: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Neubabelsberg 1924, S. 398 sowie Gundolf, Friedrich: *Goethe*, Berlin 1916.

34 Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid D.: *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen/Basel 1995, S. XV.

35 Ebd.

36 Veit W.: „Motiv“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Bd. 6, Basel 1984, S. 214.

37 Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Stuttgart 1968, S. 216.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1993, S. 82ff.

41 Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern/München 1971, S. 60.

„gerade nicht festgelegt und ausgefüllt“⁴². Abstrahiert man von der individuellen Komplexitätsreduktion, so bleibt eine „bemerkenswert[en] strukturelle[n] Festigkeit“⁴³ als „typische Situation, die sich immer wiederholen kann“⁴⁴.

Die Einführung des Motivs in die nach der Selektion aus dem Realprozeß noch offene Struktur des Ereignisses schließt dieses entsprechend der Sinnzuschreibung seines Deutungsmusters. Nun sind jedoch Ereignisse denkbar, die nicht nur durch das Feuilleton, sondern ebenso durch andere Ressorts selektiert werden. Entsprechend sind variable Deutungen des Ereignisses denkbar, für die sich wiederum variierte oder gänzlich andere Motive als tauglich erweisen können. Eine solche Polyvalenz kennzeichnet das offene Ereignis ganz generell und macht seine variierte Erzählung in spezifischen Ressortkonfigurationen denkbar. Bestimmte Gruppen von Motiven sind in der Lage, verschiedene Thematiken auszubilden. Diese spiegeln sich dann in den narrativen Diskurstypen der Ökonomie, der Politik oder der Kultur wieder.

Das Motiv wurde zunächst generell eingeführt und anschließend auf den literaturwissenschaftlichen Motiv-Begriff reduziert. Und dort dürfte sich das weiteste Reservoir kanonisierter Motive identifizieren lassen.⁴⁵ Es können jedoch zusätzliche Verarbeitungsmechanismen ins Blickfeld geraten, die sich nicht über die Strukturierung durch das literarische Motiv erklären lassen. Davon ist das Feuilleton als Ideal und als dessen Schwundform betroffen. Das Ideal des Feuilletons lässt sich über die Formen des öffentlichen Reasonements konzipieren, so dass vor diesem Hintergrund eines herrschaftsfreien Diskurses gleichsam das überbordende Geschäft der „Kunstrichter“⁴⁶ als dessen Schwundform kontrastiert werden kann. Beide Erscheinungsformen des Feuilletons dürften die Pole notwendiger Aktualität der Rezension und zumindest möglicher Langfristigkeit der Debatten kennzeichnen, zwischen denen die Formen des Feuilletons oszillieren. Um jedoch auch die „Ränder“ des Feuilletons in den Griff bekommen zu können, ist der literaturwissenschaftlich enggeführte Motiv-Begriff allein nicht ausreichend, so dass er auf einer breiteren Basis neu zu bestimmen ist.

Das Ideal des herrschaftsfreien Diskurses konzipiert Habermas über ein egalitäres Moment. So ist es die Parität der am öffentlichen Reasonement beteiligten, „auf deren Basis allein die Autorität des Arguments gegen die der sozialen Hierarchie sich behaupten und am Ende auch durchsetzen kann“⁴⁷. Ob jedoch die Reinform des öffentlichen Reasonements im Sinne der diskursiven Validierung von Argumenten tatsächlich im Feuilleton ausgetragen werden kann, dürfte allein aus Platzmangel des zur Verfügung stehenden publizistischen Raums und nicht zuletzt

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Vgl. Daemmrich/Daemmrich (wie Anm. 34), S. 1 ff.

46 Habermas (wie Anm. 9), S. 52.

47 Ebd., S. 47.

durch die stets politisch instrumentalisierte Grundverfassung jeder publizistischen Einheit und den daran gebundenen Interessen fraglich sein. Hier wird das theoretische Motiv – als Schwundform des reinen Arguments gedacht – in die Erzählungen des Feuilletons eingeführt, so dass neben dem literarischen Motiv ein zweiter Motiv-Typ etabliert ist und die Verarbeitungsmöglichkeiten von Ereignissen nicht nur über das Reservoir literaturwissenschaftlicher Motiv-Begriffe, sondern zusätzlich auch über theoretische Motive denkbar wird. Dem Prinzip nach schließt das theoretische Motiv die offene Struktur des Ereignisses ebenso wie das literarische. Bevor jedoch das konkrete Material nicht gesichtet ist, bleibt der Anwendungsbereich der Motive ambivalent. Beides ist denkbar: Beide Motivtypen sind strukturell in der Lage, die offene Struktur desselben Ereignisses zu schließen. Jeder Motivtyp⁴⁸ könnte jedoch ebenso als Reaktion auf verschiedene Ereignistypen sich ausgebildet haben. Letzteres kann im Rahmen dieses Textes zunächst nur angedeutet werden.

Dass auch theoretische Motive die Erzählungen des Feuilletons strukturieren, soll im Folgenden an Hand des Materials nachgewiesen werden. Die Verarbeitung von Ereignissen in einigen Feuilletons der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und der *Zeit* wird über die Applikation der Medientheorien von Jean Baudrillard, Paul Virilio oder Marshal McLuhan geleistet. Die postmodernen Medientheorien verfügen dabei über ein hohes und sozusagen eingebautes Zirkulationspotential, das sich besonders für die Verstehensprozeduren des Feuilletons eignet. Die Gründe dafür liegen in den generellen bzw. partiellen Metaphern und den dazugehörigen rhetorischen Resonanzböden, die von den drei genannten Autoren auch prompt etabliert werden und darin das verhandelte Mediensystem semantisch verkleiden. Es geht ihnen also um differierende Interpretationen, über die sie versuchen, in der bloßen Medientechnologie einen je differenten Sinn zu entdecken, der eindeutig genug ist, ihre medien-euphorischen oder medien-apokalyptischen Sichtweisen zu zementieren.

Allerdings muss einschränkend gesagt werden, dass es sich bei diesen Medientheorien um eine Erzähltechnik handelt, die sich relativ affin zur Praxis des Feuilletons verhält. Aufgrund ihres semantischen Reaktionspotentials legen sie dem Feuilleton einen Verarbeitungsmodus nahe, der sich die Anschlussfähigkeit der in den Theorien versammelten Konzeptionen zu nutzen macht. Die metaphorische Grundierung stattet die Medientheorien nämlich mit nicht unproblematischen Polyvalenzen aus und die so geschaffene Offenheit von Theorie lässt sich dann relativ leicht nutzen, um über den „engeren Objektbereich“⁴⁹ der Theorien hinaus, neue Konnexen zu stiften: Das Feuilleton hat keine Schwierigkei-

48 In einem ersten Zugriff ist ein dritter Motivtyp vorgesehen: spezifisch journalistische Motive, die die redaktionellen Standards (Meldungen, Notizen, Ankündigungen, Service, etc.) verarbeiten.

49 „Engerer Objektbereich“ meint bei Baudrillard das Verhältnis von Simulation und Realität, bei Virilio Medien und Krieg sowie bei McLuhan die historische Skandierung von Medienwechseln.

ten einen Stau mit Virilios Metapher des „rasenden Stillstand[s]“⁵⁰ zu verkaufen. Im ursprünglichen Zusammenhang mit der Dromologie verwendet Virilio dieses Bild sozusagen als stillstehendes Fanal am Ende der Geschwindigkeitsrevolutionen. So betreffen sie allerdings ganze Gesellschaften samt ihrer technologischen Medieninventare. Dass nur der Stau vom rasenden Stillstand erfasst wird, der zudem mit Medien nichts zu tun hat, ist nicht einsehbar. Die Applikation des theoretischen Motivs produziert damit eine Inkohärenz in der Textstruktur. Die hier verhandelten Medientheorien, die ja selbst bloß Interpretationen sind, geben offenbar recht dankbare theoretische Motive ab. Ihre Existenz als bloßes Ornament und rhetorischer Effekte dürfte den Aufwand der Theorieapplikation jedoch kaum rechtfertigen. Zumal es interessanterweise keine besondere Rolle zu spielen scheint, ob die vom Feuilleton gestifteten Konnexen außerhalb oder innerhalb des Objektbereiches der Theorien zu verorten sind. Außerhalb des Objektbereiches dürfte sicherlich die zuvor erwähnte Stau-Applikation liegen. Innerhalb der Objektbereiches lässt sich hingegen der Konnex von Medien und Krieg als einigermaßen stabiles theoretisches Motiv nachzeichnen. Prekärerweise kommt auch noch der gesamte Objektbereich der Virilioschen Medientheorie als theoretisches Motiv in Frage. Die Dromologie, also die ‚Lehre‘ von der Geschwindigkeit, gibt die Klammer an, innerhalb dessen sich sein Geschichtsmodell als funktionabel erweisen müsste. Schübe in der geschichtlichen Ordnung der Geschwindigkeiten werden dabei in aller Regel durch Medien oder Medientechnologien eingeläutet, so dass es Virilio nicht schwer fällt, die Gesamtmetapher von Medien als verschiedene Geschwindigkeits-Niveaus zu etablieren. Ihre Applikation im feuilletonistischen Diskurs stellt nichts anderes als die Verarbeitung über ein solches theoretisches Motiv dar.

Ähnlich verhält sich die Sache bei Baudrillard. Das Prinzip der Simulation organisiert bei Baudrillard ausschließlich das letzte von drei Simulacra. Anders als bei Virilio, dessen Geschwindigkeitsmetapher vom Einsatz des Sozialsystems bis zu seinem ‚Ende‘ wirkt, fungiert die Simulationsmetapher bei Baudrillard also als temporäre Metapher nur der postindustriellen Gesellschaft. Als Wesensmerkmal operationalisiert die Simulationsmetapher nicht nur das Mediensystem oder andere Teilsysteme, sondern verfügt über konstitutiven Charakter für das gesamte System der Gesellschaft.

Einen Besuch in Disneyland verarbeitet das Feuilleton über das Motiv der Simulation:

Baudrillard hat sinngemäß mal behauptet, in Amerika sei Disneyland überhaupt nur errichtet worden, um durch seine gnadenlose Künstlichkeit dem Rest des Landes einen Realitätsgehalt zuzuweisen, den es in Wirklichkeit gar nicht mehr hat. Unabhängig vom Wahrheitsgehalt dieser Aussage, kann man sagen, daß die Sache genau so funktioniert. Wenn man Disneyland wieder verläßt, ist man geneigt, vor einem

50 Lütkehaus, Ludger: „Staunen im Stau“, in: *Die Zeit*, 18.06.2003.

überquellenden Mülleimer in der Métro in Tränen auszubrechen, aus lauter Dankbarkeit für die Erkenntnis, daß es offenbar eine Wirklichkeit jenseits von Disney gibt, in der auch Dinge passieren, die sich den Planungen und Berechnungen des Konzerns entziehen.⁵¹

Realweltliche Objekte muss das Feuilleton dementsprechend in die Hyperrealität überführen können, so dass sie ‚realer‘ als die eigentliche Realität erscheinen. Mit diesem Status versehen können sie der Simulation zugeordnet werden:

Solche Aufwallungen mögen daher rühren, daß man spätestens am zweiten Tag in Disneyland die paranoide Vorstellung entwickelt, womöglich sei Disney auch für das Auf- und Untergehen der Sonne über dem Park zuständig. [...] Daß weniger als eine Zugstunde entfernt eine Stadt namens Paris existieren soll, erscheint einem zu diesem Zeitpunkt schon als völlig abwegiger Gedanke.⁵²

Ebenso wie bei Paul Virilio appliziert das Feuilleton die – zumindest für postindustriell verfasste Gesellschaften – generelle Metapher der Realität als Simulation. Das theoretische Motiv rekrutiert seine Wirkungskraft also aus der Totalität des Simulationszusammenhangs wird jedoch angewandt, um die Sterilität Disneyland zu verhandeln. Zugleich thematisiert das Feuilleton die Differenz zwischen Disneyland und seiner Umgebung. Es kann also nur als Partikularität begriffen werden, sodaß von Kohärenz in der Textstruktur nicht die Rede sein kann.

Marshal McLuhan's Medientheorie versucht die historische Skandierung von sich ablösenden – und dann ineinander aufgehenden – Medientechnologien in den Griff zu bekommen. Sein Diktum, eine abgelöste Medientechnologie gehe der Form nach in die neue ein, hat Karriere gemacht. Diese theoretische Figur geht in die folgende Aussage über amerikanische Rekrutierungsverhältnisse ein:

Niemand wird der Rekrutierungsabteilung der U.S. Army vorwerfen können, ihr fehle der Bezug zur Zielgruppe. Auch die Armee hat McLuhan gelesen und weiß: Die Botschaft liegt in der Wahl des Mediums.⁵³

Hier wird suggeriert, McLuhan treffe in seiner Medientheorie Aussagen über die möglicherweise verschiedenartigen Inhalte eines bestimmten Mediums. Diese müssten die Zielgruppe dann z.B. über entsprechende Zeichen- und Symbolgehalte oder Ansprachen selektieren. Das Gegenteil ist jedoch der Fall: McLuhan geht es stets um die Form des Mediums, die als Botschaft in ein nachfolgendes Medium eingehe, nicht um die möglichen und konkreten Inhalte der medialen

51 Althen, Michael: „Unter dem Sauerstoffzelt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12.2003.

52 Ebd.

53 Kuba, Alexander: „Achtzigtausend neue Rekruten pro Jahr“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.08.2002.

Form. McLuhan verarbeitet mit dem Diktum von ‚Medium ist Botschaft‘ den Wechsel größerer medientechnologischer Ensembles. Wenn im Text jedoch auf ein Nebeneinander von Fernsehen, Printmedien, Internet und Videospielen rekurriert wird, kann von aufeinander folgenden Medienwechseln keine Rede sein, sondern allenfalls von zielgruppenspezifischer Ansprache der Rekrutierungswilligen.

Auch die letzte hier skizzierte Applikation eines nicht unproblematischen Typus von Medientheorie liegt außerhalb des Zuständigkeitsbereiches der Theorie. Das allein unterscheidet diesen Fall nicht wesentlich von den Vorhergehenden. Allerdings lässt sich dem Feuilleton hier nicht ohne weiteres eine Inkohärenz nachweisen. In der vorgetragenen Textstruktur vermittelt das theoretische Motiv zwischen dem Sender, der US-Armee, und dem Empfänger, den zu Rekrutierenden, und rückt so als Botschaft zwischen beide Pole. Es scheinen also für die Ansprache jüngerer Soldaten-Generationen nur jüngere Medien in Frage zu kommen. Bestimmte Medientypen erweisen sich so nur auf der adäquaten Hierarchieebene zumindest von Botschaft und Empfänger als erfolgreich vermittelnd. Würde hingegen ein inadäquater Medientyp zur Ansprache selektiert, wäre mit dem Kommunikationsbruch zwischen Sender und Empfänger zu rechnen. Das jedoch impliziert gerade das Diktum vom ‚Medium als Botschaft‘. Stets ist es das alte Medium, dass die Form des neuen determiniert, sodass ein technologisches Hierarchiegefälle, mitunter durch den medientechnologischen Konservatismus McLuhans induziert, konstitutiv für die Kommunikationsbeziehung zwischen dem US-Militär und den Rekruten sein müsste.

Nun mögen die hier über theoretische Motive verarbeiteten Ereignisse vergleichsweise marginal sein. Ihre Narrativierbarkeit wird davon nicht in Mitleidenchaft gezogen. Das Vorher/Nachher des Ereignisses und die Rekonstruktionen des Subjekts sind auch für das marginale Ereignis konstitutiv. Wäre die Identifizierung möglicher Ereignisse beliebig oder zufällig, so beträfe dies auch die Erkenntnisbedingungen innerhalb der Kategorie der Sinnstiftung und der Sinnzuschreibung. Insofern wäre ein historischer Rahmen aufzuziehen, in den Ereignisse von größerer Tragweite und kultureller Relevanz eingehen. Zusätzlich gestattet ein weiterer historischer Rahmen die Einbeziehung des Wandels publizistischer Profile. Wünschenswert im Hinblick auf die Genese kritischer Öffentlichkeit, jedoch gleichzeitig zu weit, wäre eine Kongruenz zwischen dem Objektbereich der Habermas'schen Analyse des Strukturwandels der Öffentlichkeit und dem hier in Anschlag zu bringenden zeitlichen Rahmen. Die Analyse des Kracauerschen Feuilletons der *Frankfurter Zeitung* böte eine Kontrastfolie für das Feuilleton nach dem zweiten Weltkrieg. Weiter indiziert der Historikerstreit der 1980er Jahre, der überhaupt erst die Ausprägung des politischen Feuilletons möglich machte, eine Zäsur im deutschen Feuilleton. Später folgte die Phase des naturwissenschaftlichen Feuilletons Schirrmacherscher Prägung mit seinen Genom- und Neurobiologie-Debatten. Durchkreuzt wird es von den jüngsten Terrorismus-Debatten. Der paradigmatisch-historische Längsschnitt des Gegenstandsbereiches fordert die horizontale Differenzierung. Nach der Identifizierung der relevanten

HENNING GROSCURTH

Ereignisse in den skizzierten Phasen, wäre alsdann ihre Verarbeitung in unterschiedlichen Blattprofilen zu untersuchen. Welche unterschiedlichen Sinnstiftungen und Sinnzuschreibungen produzieren alternative Feuilletons (*Freitag, Jungle World*), die u.U. quer zu den Mainstream-Feuilletons liegen (*FAZ, SZ, Zeit, Frankfurter Rundschau*) könnten. Aus dieser Skizze heraus müsste es möglich sein, eine historische ‚Sinn-Dynamik‘ zu modellieren, die Aussagen über den Leim trifft, der die Schnipsel und Blättchen unterhalb des Strichs zusammenhält.

FRAGMENTIERUNG DES PUBLIKUMS IM RUNDfunk

VON MARTIN WERLE

Die Medien sind in der Krise. Seitdem als Konsequenz aus den zunächst nicht erfüllten Erwartungen an die New Economy die Werbeeinnahmen in allen Medien einbrachen, macht diese Behauptung nicht den Eindruck einer neuartigen Entdeckung. Doch die Probleme der Verlage und Sender sind größer: Nicht genug, dass ihnen wegen der Werbezurückhaltung das Geld ausgeht, auch das Publikum läuft ihnen weg.¹

Auch diese Beobachtung ist nicht neu. Die Lese- und Zeitungsforschung hat die Probleme der Printmedien, junges Publikum zu gewinnen, seit Jahrzehnten dokumentiert – indes ohne dass sich bislang aus den Diagnosen Rezepte zur Lösung des Problems hätten gewinnen lassen können.² Selbst das Leitmedium Fernsehen und sein kleiner Bruder, das Radio, sind diesem Prozess seit rund zwanzig Jahren unterworfen: Gleichsam vor den Augen der Sender löst sich der Adressatenkreis auf.³

Die Fragmentierung des Publikums ist der stärkste und zugleich am weitesten reichende Prozess in der Entwicklung der Massenmedien seit Ende des zweiten Weltkriegs. Denn über die Mediengrenzen hinweg entzieht sich das Publikum zunehmend sowohl dem ökonomischen als auch dem wissenschaftlichen Zugriff. Die Breite dieser Entwicklung weist auf ihre Verschränkung mit gesellschaftlichem Wandel insgesamt hin, auf welche noch einzugehen sein wird.

Im Folgenden ist zunächst die Terminologie aufzuarbeiten – im Zentrum stehen neben dem Begriff der Fragmentierung auch Segmentierung und Individualisierung. Aus einer konsequenten Anwendung des Begriffs Fragmentierung ergibt sich seine immense Tragweite für die Entwicklung des Mediensystems. Es wird sich zeigen, dass Fragmentierung sogar Medialität insgesamt infrage stellen kann.

-
- 1 Vgl. z.B. Pitzke, Marc: „Wie US-Zeitungen die Revolution verschliefen“, in: *Spiegel Online*, 03.05.2005, <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzkultur/0,1518,354537,00.html>, 16.11.2005.
 - 2 Vgl. exemplarisch Bretschko, Wolfgang: „Welche Zukunft hat die Tageszeitung?“, in: *Redaktion – Almanach für Journalisten*, Initiative Tageszeitung, Bonn 2000, S. 27-32; Posner-Landsch, Marlene: „Ist die Zeit der Zeitung vorbei?“, in: *Redaktion – Almanach für Journalisten*, Initiative Tageszeitung, Bonn 2000, S. 17-19; Schaefer-Dieterle, Susanne: „Abschied von Macht und Status“, in: dies.: *Zeitungen – Markenartikel mit Zukunft*, Bonn 1997, S. 115-121.
 - 3 Vgl. bereits Maisel, Richard: „The Decline of Mass Media“, in: *The Public Opinion Quarterly*, Jg. 37, Nr. 2, 1973, S. 159ff.; Neumann, W. Russell: *The Future of the Mass Audience*, New York 1991; Hoffmann-Riem, Wolfgang/Vesting, Thomas: „Ende der Massenkommunikation? Zum Strukturwandel der technischen Medien“, in: dies. (Hrsg.): *Perspektiven der Informationsgesellschaft*, Baden-Baden/Hamburg 1995, S. 11-30.

Zum Abschluss werden Tendenzen identifiziert, die zugleich von Fragmentierung abhängen und ihr entgegenlaufen, namentlich die Dynamisierung von Informations- und Kommunikationsprozessen.

Begriffsarbeit muss an der alten Kluft zwischen Individualismus und Kollektivismus/Strukturalismus ansetzen: Fragmentierung, vom Kollektiv her gedacht, bedeutet einen Verlust, eine Zersplitterung, während sich aus dem Blickwinkel des Individuums Fragmentierung als Zugewinn von Freiheit und Einfluss gestaltet. Von einer Fragmentierung, Segmentierung oder auch von Auflösung und Individualisierung zu sprechen, impliziert zweierlei. Zum einen definiert sich ein Fragment über seine Beziehung zu einer Ganzheit, zum anderen erwächst aus dem Gegensatz von Fragment und Ganzheit eine dynamische, historische Dimension, d.h. Fragmentierung oder Segmentierung ist ein Prozess, der ein ganzheitliches Publikum zum Ausgangspunkt hat und auf ein gegliedertes oder sogar zergliedertes, atomisiertes, Publikum hinsteuert.

Jedoch ist bereits dieser Ausgangspunkt nicht unproblematisch. Wie unterscheidet sich ein „ganzes“ Publikum von einem zu mehreren Teilpublika aufgespaltenen? Welche Merkmale charakterisieren ein Publikum? Wann kann davon die Rede sein, dass es für ein Angebot ein Publikum gibt?

PUBLIKUM, MASSE, MENGE

In der Literatur wird der Begriff des Publikums gegen „Masse“ oder „Menge“ abgegrenzt.⁴ Massen, Mengen und Publika gemein ist die Vielzahl ihrer Mitglieder. Während etwa der in den Sozialwissenschaften prominente Begriff der Gruppe in erster Linie eine Einheit der Meso-Ebene ist, kann der Kern der Konzepte von Masse, Menge und Publikum klar als makroskopisches Phänomen erachtet werden.

Der letzte Schub in der Auseinandersetzung mit dem Schreckgespenst Segmentierung hat mit der Verbreitung von Online-Medien eingesetzt. Zuvor verzeichnete das Thema erhöhte Aufmerksamkeit im Gefolge der Einführung des Privatrundfunks. Die Medieninnovationen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts stehen unter dem Zeichen einer inhärenten Individualisierung, so scheint es. Voller Absicht wurde das Konzept der Masse zugunsten der Idee von spezialisierten Zielgruppen aufgegeben. Der dieser Neuorientierung zugrunde liegende Gedanke ist ein ökonomischer: Ein Volksrundfunk kann zwar vielen etwas bieten, aber fast niemandem *genau* das, was er möchte. Bereits aus dem Zeitschriftenmarkt ist andererseits seit langem bekannt, dass *special interest*-Produkte höhere Stückpreise erzielen können als Publikumszeitschriften, weil *customized information* einen höheren individuellen Nutzen hat, was die Zahlungsbereitschaft der Le-

4 Vgl. Jäckel, Michael: *Wahlfreiheit in der Fernsehnutzung: eine soziologische Analyse zur Individualisierung der Massenkommunikation*, Opladen 1996, S. 31 ff.

ser steigert.⁵ So müsste, dieser Theorie folgend, der Rundfunkmarkt so weit ausdifferenzieren, bis jedem einzelnen Rezipient sein individuell nutzenmaximierendes Produkt geboten wird. Das „target audience one“ ist denn auch die imaginäre Ziellinie der Individualisierung.

Dass dies weder bisher eingetreten noch in absehbarer Zeit erwartbar ist, hat Ursachen sowohl auf Seiten der Medienproduzenten als auch auf Seiten der Hörer und Zuschauer.

Statt der prognostizierten Atomisierung der Angebote ist eine Vervielfältigung ähnlicher Inhalte zu beobachten gewesen.⁶ Die medienökonomische Forschung liefert eine Erklärung für dieses Phänomen, welche als Hotellingsches Positionierungsproblem firmiert. Demnach ist für einen neu in den Markt eintretenden Anbieter, etwa einen privaten Rundfunkveranstalter, genau das Marktsegment am interessantesten, was der ehemalige Monopolist – das öffentlich-rechtliche Fernsehen – angesprochen hat. Warum? Weil von diesem Segment sicher ist, dass es existiert.⁷

Und damit kommt man zu den nachfrageseitigen Ursachen für Grenzen der Fragmentierung. Die Annahme, ein vollkommen individualisierter Markt sei möglich, setzt konkrete, individuell verschiedene und stabile Präferenzen der Rezipienten voraus. Die Differenz von Interessen ist hierbei nicht die anspruchsvollere Annahme; unzweifelhaft existieren genügend materielle wie ideelle Unterschiede zwischen Individuen, um verschiedene Interessen zu erklären. Erheblich problematischer hingegen sind die Annahmen von Konkretheit und zeitlicher Stabilität von Interessen. Um die Interaktionen zwischen Anbieter, Angebot und Rezipient analytisch erfassen zu können, ist die Annahme apriorischer und unveränderlicher Interessen zwar sinnvoll, wenn nicht gar geboten. Sie impliziert, dass es kein Angebot braucht, damit sich Publika bilden. Mediennutzung wäre demnach immer ein Zugeständnis an das verfügbare Angebot; der Rezipient wartet permanent darauf, dass neue Angebote erscheinen, die seine vorhandenen Bedürfnisse besser erfüllen. Daraus folgt, dass der Impuls für Veränderungen (Innovationsfunktion des Marktes) umso größer ausfällt, je größer die Diskrepanz zwischen den Interessen des Publikums und dem bestehenden Angebot ist.

Doch nicht erst die Werbung hat dazu geführt, dass Information und Kommunikation Interessen und Bedürfnisse verändern. Interessen sind dynamisch va-

5 Vgl. Piller, Frank T. u.a.: „Individualität und Preis: Eine empirische Untersuchung zur Preissensibilität und Zahlungsbereitschaft bei Mass-Customization-Produkten“, in: Reichwald, Ralf (Hrsg.): *Arbeitsberichte des Lehrstuhls für Allgemeine und Industrielle Betriebswirtschaftslehre der Technischen Universität München*, Nr. 28, 2002.

6 Vgl. Dreier, Hardy: „Vielfalt oder Vervielfältigung? – Medienangebote und ihre Nutzung im digitalen Zeitalter“, in: Müller-Kalthoff, Björn (Hrsg.): *Cross-Media-Management: Content-Strategien erfolgreich umsetzen*, Berlin u.a. 2002, S. 41–60.

7 Vgl. ausführlich hierzu Lang, Günter: „Strategie und Vielfalt: Eine Anwendung des Hotelling'schen Positionierungsmodells auf Medienmärkte“, in: Siegert, Gabriele/Lobigs, Frank (Hrsg.): *Zwischen Marktversagen und Medienvielfalt. Medienmärkte im Fokus neuer medienökonomischer Anwendungen*, Baden-Baden 2004, S. 100–112.

riabel, mehr noch: Sie werden von der kommunikativen Handlung selbst beeinflusst. Demnach ist es möglich, dass bestimmte Interessen nicht nur noch nicht vor der Medienrezeption vorliegen, sondern erst ihr Ergebnis sind. Insofern kann, so lange noch kein maximal differenziertes Medienangebot existiert, die Existenz eines maximal differenzierten Publikums bestenfalls unterstellt werden; streng genommen wäre sie zu negieren. Will also ein neuer Anbieter in einen Markt eintreten, muss er zunächst durch Marktforschung, Pilotproduktionen und dergleichen herausfinden, ob überhaupt eine Nachfrage für ein neues Produkt bestünde. Die hiermit verbundenen beträchtlichen Kosten wird der potenzielle Anbieter so lange scheuen, wie er eine attraktive Alternative hat. Im Falle des Rundfunks existiert diese Alternative in Form eines Publikums bestehender Sendungen. Markteintritte werden also durch das Risiko unbekannter Nachfragemuster auf eine imitierende statt auf eine innovative Produktstrategie konditioniert. Da also Interessen des Publikums nicht gemessen werden können ohne Rückgriff auf ein existierendes Angebot, kann eben dieses Angebot als Indikator für ein Publikum gelten. Wenn nun aber das Angebot inhaltlich kaum differenziert ist⁸, dann sind der Fragmentierung des Publikums bislang ebenfalls Grenzen gesetzt.

Dennoch bleibt die Annahme im Voraus bestehender und stabiler Publikumsinteressen wichtig, da Wissenschaft, wie Medienunternehmen auch, nur im Indikativ von einem Publikum bzw. mehreren Publika sprechen kann. Das Potential bislang unbedienter Bedürfnisse kann ebenso gut marginal wie immens sein. Neue Sendungs- und Formatentwicklungen werden hierüber Aufschluss geben.

HOMOGENITÄT: ANFANGS- ODER ENDPUNKT?

Dass sich Rezipienten und Anbieter gegenseitig aneinander orientieren, kann allerdings auch von einer anderen Seite betrachtet werden. Handelt es sich nämlich um einen Prozess, der die bestmögliche Befriedigung aller beteiligten Interessen zum Ziel hat, so könnte auch angenommen werden, dass dieses Ziel bereits erreicht ist. Demnach wäre die Anpassungsfunktion des Marktes so potent, dass Angebot und Nachfrage bereits perfekt aufeinander abgestimmt sind. Finanzkrisen und Kämpfe um Marktanteile wären in dieser Lesart Perturbationen, die das Gleichgewicht des Marktes nur verdecken. Diese Perspektive ist für die Frage nach Publikumssegmenten sehr folgenreich. Denn wenn das Marktergebnis eben nicht aus der bunten Vielfalt besteht, die als Ideal gilt, sondern homogenisierte Massenprodukte dominieren, so ist zu schlussfolgern, dass eben diese Massenprodukte perfekt dem Publikumsgeschmack entsprechen.

Diese Schlussfolgerung ist aus dem Munde der Rundfunkmacher wohlbekannt, die sie als Rechtfertigung des Programms verstehen und verwenden. In der Tat sind beide Interpretationen gültig: der Rundfunkmarkt könnte sich sowohl auf

8 Vgl. Anm. 6.

dem Weg zu einer Atomisierung befinden als auch in der bekannten Massenkultur seinen Endzustand erreicht haben.

Es gelingt somit nicht, ein präzises Mindest- oder Höchstmaß für die Anzahl von Mitgliedern eines Publikums zu finden; sowohl das klassische Massenpublikum als auch eine hochindividualisierte Nutzergemeinde lassen sich als Publikum charakterisieren. Der Begriff des Publikums reicht damit von der Makro- bis zur Mikro-Ebene.

Anders steht es mit den verwandten Konzepten von Masse und Menge. Zunächst ist auffällig, dass die Redeweise vom Massenpublikum üblich ist⁹, was nahe legt, dass die beiden Begriffe Unterschiedliches bezeichnen. Tatsächlich sind Massen, einem gängigen Konzept in der Soziologie zufolge¹⁰, nicht nur groß, sondern auch amorph. Das bedeutet, eine Menschenmasse weist keine oder höchstens sehr kurzlebige innere Organisation auf, die Mitglieder koordinieren sich nicht. Daraus folgt weiter, dass Massen keine Ziele definieren und verfolgen können.

Hierin liegt ein zentraler Unterschied zu Publikumskonzepten ebenso wie zu Vorstellungen von Menschenmengen. Den Mitgliedern eines Publikums werden gleiche oder zumindest ähnliche Interessen unterstellt. Auch für eine Menschenmenge, etwa die Teilnehmer einer Demonstration, gilt, dass sie ein gemeinsames Anliegen haben. Mengen unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von Medienpublika dadurch, dass ihre Mitglieder zusätzlich am selben Ort sein müssen.

Das Erfordernis der räumlichen Nähe gilt für Medienpublika durchgängig nicht (mehr); die verschiedenen Entwicklungen der Vervielfältigungs- und Übertragungstechnologien haben einen prinzipiell ubiquitären Zugang zu Medien eröffnet, so dass das Publikum, ganz im Sinne Maletzkes einschlägiger Definition¹¹, dispers ist.

Das Merkmal der räumlichen Unabhängigkeit darf jedoch nicht mit fehlender Koordination der Publikumsmitglieder gleichgesetzt werden. Die Beziehungen und Interaktionen zwischen Publikumsmitgliedern können sehr vielfältig und weitreichend sein. Setzt man voraus, dass die Rezipienten einer bestimmten Sendung ähnliche Interessen haben (die sie dazu veranlasst haben, die Sendung einzuschalten), so ist erstens die Annahme plausibel, dass sich Gemeinsamkeiten nicht in der Rezeption dieser einen Sendung erschöpfen. Wird die Annahme apriorischer oder zumindest nicht dominant von Medien erzeugter Interessen beibehalten, so ist der größte Teil der Medienrezeption sozial verankert, d.h. man sieht/hört, was die Bezugsgruppe rezipiert; Medienrezeption ist nur ein Ausdrucksmittel unter anderen zur Verständigung über Themen, Meinungen, Werte und Einstellungen. Zweitens erstrecken sich technologische Extensionen über den

9 Vgl. hierzu etwa die Aufarbeitung zur Begriffsgeschichte der „Massenkommunikation“ bei Jäckel (wie Anm. 4), S. 34ff.

10 Vgl. Blumer, Herbert: „Collective behavior“, in: Lee, Alfred MacClung (Hrsg.): *New Outlines of the Principles of Sociology*, New York 1946, S. 185.

11 Vgl. Maletzke, Gerhard: *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*, Hamburg 1963, S. 24ff.

Bereich der Medien hinaus auch in das Feld der interpersonalen Kommunikation. Neben Telefon und Handy haben sich mit Online-Foren, Chats, peer-to-peer-Netzwerken, IP-Telefonie u.a.m. längst weitere entfernungsüberbrückende Kommunikationskanäle etabliert, die die Bildung von Interessennetzwerken unabhängig von räumlicher Distanz ermöglichen. Drittens schließlich ist eine Parallelisierung von Handlungen über die Rezeption gleicher Sendungen hinaus auch ohne direkten Kontakt zwischen Rezipienten möglich. Da nämlich ein Fernseh- oder Radioprogramm immer einen kulturell-historischen Kontext eingebunden ist, d.h. auf diesen reagiert und ihn dadurch mitgestaltet, dürfte dieser Kontext auch außerhalb der Interessen der Rezipienten prägen und dadurch ihre Handlungen strukturieren. Demnach kann ein gleiches kulturelles Setting – und Globalisierung ist auch in diesem Zusammenhang so weit fortgeschritten, dass Kultur keineswegs an einen bestimmten Raum, etwa eine Nation, gebunden ist – auch ähnliche Orientierungen zwischen Rezipienten hervorbringen.

Das gilt übrigens gleichermaßen für das Konzept der Masse. Diesbezüglich wird in der Literatur zu oft darauf abgestellt, dass es keinen unmittelbaren Koordinationsmechanismus zwischen den Mitgliedern gibt, was Massen u.a. anfällig für Fremdsteuerung macht. Es ist ergänzend darauf hinzuweisen, dass Massen nur selten zeitstabil sind. Sobald sich eine Vielzahl von Menschen nämlich bewusst versammelt, beispielsweise zu einem Fußballspiel, handelt es sich qua gemeinsamer Zielsetzung um eine Menge, da mit dem Kontext Fußballspiel bereits ein Set an Verhaltensregeln einhergeht.¹²

GESELLSCHAFTSWANDEL ALS URSACHE FÜR FRAGMENTIERUNG

Von einem Gesamtpublikum aus betrachtet ist Fragmentierung demnach ein Prozess sozialer Differenzierung und Schließung: Einzelne Gruppen prägen neue Interessen aus und grenzen sich von anderen Gruppen durch spezifische (symbolische) Interaktionen ab. D.h., dass nach wie vor Publika durch a) eine Vielzahl von Menschen, die b) gemeinsame Interessen haben, definiert sind. Durch Schließung wird die neue Gruppe überhaupt erst als Zielgruppe ansprechbar. So lange lediglich Variationen von Bedürfnissen existieren, die noch in ein allgemein gültiges Gerüst passen, kann ein Rundfunksender nach wie vor das gesamte Publikum erreichen, indem er gelegentlich Sendungen ausstrahlt, die die neuen Interessen aufgreifen. Dies entspricht der reinen öffentlich-rechtlichen Rundfunkordnung vor 1984. Erst wenn es zu gezielter Abgrenzung zwischen Interessengruppen kommt, entsteht für einen einzelnen Anbieter bzw. das öffentlich-rechtliche Duopol ein Glaubwürdigkeitskonflikt: Nun können nicht mehr alle Gruppen glaubhaft ange-

12 Darüber hinaus gilt auch für das zufällige Zusammentreffen vieler Menschen (und das ist demnach die einzige verbleibende Möglichkeit, wie sich eine „Masse“ konstituieren kann), dass sich soziale Beziehungen sehr schnell bilden. Demnach sind „Massen“ ohne Koordination.

sprochen werden, da sich einige gerade durch Abgrenzung zu anderen definieren. Hieraus ergibt sich ein Spielraum für neue Anbieter.

Als Ursache für so verstandene Segmentierung kommen nur gesamtgesellschaftliche Veränderungen in Frage. Wissenschaft und Publizistik gleichermaßen stricken emsig an Gesellschaftsbildern, die eine hochgradig differenzierte Wirklichkeit abbilden. So liest sich beispielsweise Ulrich Becks „Die Risikogesellschaft“ ganz selbstverständlich als Deklination der Individualisierung. Diagnosen dieser Art gehen bis auf Emile Durkheims Postulat zurück, dass der Grad interner Differenzierung mit der Größe einer Gesellschaft zunimmt. Dass diese Beobachtung schon ein Jahrhundert lang zu den Grundlagen soziologischer Gesellschaftsbeschreibung gehört, begründet jedoch weiteren Erklärungsbedarf, warum Individualisierung gerade im Wechsel zum 21. Jahrhundert eine neue Qualität bekommt. Ein wesentlicher Faktor ist die durch soziale Bewegungen (Arbeiterbewegung und Gewerkschaften, Emanzipation) ebenfalls gestiegene Permeabilität von Gesellschaftsschichten bzw. Milieus. So lange nämlich zwischen Statusgruppen nur eine geringe Mitgliederfluktuation stattfindet, kann gesellschaftliche Differenzierung voranschreiten, ohne dass dadurch die Struktur der Gesellschaft tangiert würde. Sinken indes gleichzeitig die Hürden zum Wechsel dieser Gruppen, so sind alle notwendigen Voraussetzungen für eine Dynamisierung gesellschaftlichen Wandels insgesamt gegeben. Hierin haben auch Thesen von der Beschleunigung gesellschaftlicher Veränderung ihren Ursprung. Während Differenzierung als linearer Prozess gedacht werden kann, da die Prozessschritte untereinander unabhängig sind, erhöht sich mit der Volatilität von Gruppenzusammensetzungen auch deren Interdependenz und damit das Wirkungspotential von Veränderungen: Der Schmetterlingseffekt ist nicht länger nur ein Wetter- und Klimaphänomen.

INDIVIDUALISTISCHE DEUTUNG VON FRAGMENTIERUNG

Fluktuationen verweisen auf die andere Seite von Fragmentierung, das Individuum. Denn während Durchlässigkeit von Gruppengrenzen noch als „reine“ Strukturveränderung beschrieben werden kann¹³, muss individuelle Flexibilität hinzutreten, um tatsächlich gesellschaftliche Veränderung herbeizuführen. Diagnosen gesellschaftlichen Wandels gehen vielfach mit der Forderung einher, Aus- und Weiterbildung müssten verbessert bzw. intensiviert werden, um den Einzelnen in die Lage zu versetzen, den Gesellschaftswandel bewältigen zu können. Die Konstruktion dieses Arguments impliziert, dass Gesellschaftswandel *unweigerlich* eintritt. Diese Perspektive ist die konsequente, jedoch falsche, Fortschreibung des

13 Allerdings sind auch Strukturveränderungen bereits das Resultat sozialer, d.h. inter-individueller Aktion. So kann etwa die Erleichterung des Hochschulzugangs sowohl als Strukturveränderung als auch als das Resultat politischer Interaktion betrachtet werden. Indes ist in solchen Fällen die Redeweise von Strukturveränderungen insofern sinnvoll, als Interaktionen erst dann in anderen gesellschaftlichen Gruppen wirksam werden können, wenn sie Eingang in Strukturen gefunden haben.

Strukturalismus. Wenn sich nämlich Gesellschaftswandel gleichsam automatisch vollzieht, was ist dann der Impuls dieses Wandels? Und wer oder was ist sein Objekt – wie manifestiert sich Gesellschaftswandel, wenn das Individuum erst befähigt werden muss, um an ihm zu partizipieren?

Die Annahme oder Unterstellung eines unbeeinflussbaren Gesellschaftswandels würde zum einen eine weitreichende Entkopplung von Individuum und Gesellschaft und zum anderen einen massiven Bedeutungsverlust des Individuums voraussetzen. Wie könnte dann aber Individualisierung als Gesellschaftstrend beschrieben werden? Dabei müsste doch gerade eine Stärkung des Individuums zu konstatieren sein. Doch nicht nur für Individualisierung gilt – eigentlich selbstverständlich –, dass gesellschaftliche Veränderung immer Individuen als Träger benötigt. Eine dynamische Gesellschaft setzt mobile und flexible Gesellschaftsmitglieder voraus.¹⁴

Durch die makroskopische Brille betrachtet, stellt Fragmentierung eine große Gefahr dar: Rundfunkpublika lösen sich auf und verschwinden. Von der Seite des einzelnen Rezipienten besehen, ist Fragmentierung nicht nur kein Grund zur Aufregung, sondern vielmehr ein begrüßenswerter Zuwachs an Gestaltungsmöglichkeiten: Der Rezipient ist der potentielle Gewinner von Individualisierung.

Während strukturalistische Ansätze vom Publikum als Ganzem, vom Grad seiner Organisiertheit, von der strukturellen Beschaffenheit des Kollektivs ausgehen, nimmt die psychologisch inspirierte Nutzungsforschung den einzelnen Rezipienten zum Ausgangspunkt. Auf der einen Seite ist Publikum ein konzeptioneller Rahmen, in dem sich Individuen dadurch charakterisieren, inwiefern sie konform mit den Restriktionen dieses Rahmens sind, auf der anderen Seite erwächst Publikum induktiv aus Nutzungsmustern, die über viele individuelle Nutzer aggregiert sind. Aus dieser Perspektive stellt sich Fragmentierung als der Urzustand dar, demgegenüber interindividuelle Übereinstimmungen in Form von (partiell) homogenen Publika unwahrscheinlich und damit erklärungsbedürftig sind. Dementsprechend konzentrieren sich die Fragen der Nutzungsforschung erst in zweiter Linie auf soziale Mechanismen der Koorientierung; die dominanten Interessen liegen in Zuwendungs- und Auswahlmechanismen, Um- und Abschaltverhalten sowie Erinnerungs- und Wirkungsforschung. Auf beiden Ebenen – der individuellen Nutzung im Zeitablauf ebenso wie der Bildung von Publika – wird Fragmentierung mit individualistischen Ansätzen erklärbar.

Das Phänomen Fragmentierung manifestiert sich in dem Rückgang von Einschaltquoten: Nur noch wenige Sendungen haben das „Straßenfeger“-Potential

14 Die Forderung nach intensiver Aus- und Weiterbildung lässt sich dennoch retten, indem die Meso-Ebene einbezogen wird: Demnach können zwar die meisten Individuen Motor von Veränderung sein, aber für Randgruppen bestünde die Gefahr, von diesen Veränderungen abgekoppelt zu werden. Diese Gedankenfigur liegt etwa der Wissenskluft-These zugrunde, Vgl. z.B. Bolt, David B./Crawford, Ray A.: *Digital Divide: Computers and Our Children's Future*, New York 2000; Compaine, Benjamin: „Die verschwindende digitale Kluft“, in: Zerdick, Axel u.a. (Hrsg.): *E-Merging Media. Kommunikation und Medienwirtschaft der Zukunft*, Berlin u.a. 2004, S. 283-301.

früherer Jahrzehnte. Hierfür bieten sich drei Erklärungen an. Zum einen kommt ein Absinken der Rundfunknutzung insgesamt in Frage. Die einschlägigen Untersuchungen zur Rundfunknutzung zeigen indes in den letzten Jahren nur geringfügige Veränderungen in der Gesamtnutzung¹⁵, weshalb dieser Erklärungsansatz ausscheidet.

Zum Zweiten wurden mit den kollektivistischen Ansätzen Erklärungen bemüht, die auf eine Vervielfältigung spezifischer Publika als Folge der steigenden Kanalzahl abstellen. Dieser Ansatz ist tragfähig, insoweit Rundfunknutzung eine Funktion des Programms ist. Die Potenz dieser Erklärung wird durch zwei Faktoren eingeschränkt: Zum einen können Strukturparameter des Programms (Sender, Genre, Themen) Zuschauerverhalten nur zu einem Teil erklären¹⁶; außermediale Aspekte (z.B. Gewohnheiten, Wochentag, Tageszeit, Wetter) haben einen außerordentlich starken Einfluss auf die Programmselektion.¹⁷ Zum anderen wurde bereits auf die Tendenz zur Vermehrung statt Diversifizierung des Programms bei steigender Kanalzahl eingegangen. Dadurch reduzieren sich die Unterschiede zwischen den einzelnen Programmen, was die Bedeutung von Sendungsparametern als Entscheidungskriterien bei der Programmwahl weiter reduziert. Gleichwohl ist festzuhalten, dass die Bildung etwa von sender- oder genrespezifischen Publika einen bedeutenden Anteil an Publikumssegmentierung hat¹⁸.

Es bleibt allerdings schwierig zu bestimmen, durch welche Faktoren sich die verschiedenen Publika am deutlichsten voneinander unterscheiden. Diese Schwierigkeiten führen zur dritten Erklärung von Publikumsfragmentierung: Fragmentierung auf individueller Ebene. Es ist die kabellose Übertragung von Steuerungssignalen via Infrarotlicht, die für eine fundamentale Änderung in der Fernsehnutzung der letzten Jahrzehnte verantwortlich gemacht wird: Die Fernbedienung hat, indem sie den Aufwand des Umschaltens erheblich reduzierte, Zappen, Switchen und Scannen und damit intraindividuelle „Publikums“-Fragmentierung ermöglicht.

15 Während die Radionutzung zwischen 2000 und 2005 um sechs Prozent gesunken ist, weist die Fernsehnutzung im Zeitraum von 1999 bis 2004 sogar einen Anstieg um 13 Prozent auf. Vgl. GfK Fernsehforschung: *Entwicklung der Sehdauer von 1992 bis 2004*, online unter:

http://www.gfk.de/produkte/produkt_pdf/7/entwicklungdersehdauer2004neu.pdf,

16.11.2005; Mediendaten Südwest: *Hördauer 2000-2005, BRD Gesamt*, online unter: <http://www.mediendaten.de/relaunch/hoerfunk/zeitreihe.php>, 16.11.2005.

16 Vgl. Weber, René: *Prognosemodelle zur Vorhersage der Fernsehnutzung: neuronale Netze, Tree-Modelle und klassische Statistik im Vergleich*, München 2000, S. 10ff, hier S. 28ff.

17 So zeigen etwa Roe und Vanderbosch, dass Wetter in Kombination mit der Sendezeit 85% der Varianz in der Fernsehnutzung erklärt. Gensch und Shaman sehen den Einfluss saisonaler Faktoren und des Wetters sogar als dominant für die Selektion gegenüber inhaltlichen Merkmalen an. Vgl. Roe, Keith/Vandebosch, Heidi: „Weather to view or not: that is the question“, in: *European Journal of Communication*, Jg. 11, Nr. 2, 1996, S. 201-216. Sowie Gensch, Dennis/Shaman, Paul: „Models of competitive television ratings“, in: *Journal of Marketing Research*, Jg. 17, Nr. 3, 1980, S. 307-315.

18 Aus der Wirkung des Angebots auf Publikumskonstellationen ergibt sich auch die Funktionalität von Zielgruppenkonzepten.

Intraindividuelle Fragmentierung bedeutet, dass ein Publikum nicht in homogene Teilpublika zerfällt, dessen Mitglieder über die Zeit stabile Nutzungsverhalten aufweisen, sondern dass der größte Teil der Publikumsmitglieder seine Präferenzen wechselt und/oder weitere Kriterien ausschlaggebend für die Programmwahl (sowohl des Ein- als auch des Umschaltens) werden. In den ersten Jahrzehnten seiner Existenz strahlte Rundfunk – das gilt, entsprechend versetzt, sowohl für Radio als auch Fernsehen – neben dem Programm vor allem die Faszination aus, live vor Ort zu sein – was für Informationssendungen wie für Unterhaltungsformate gleichermaßen ein Vorteil ist. Die Partizipation an schwer oder gar nicht zugänglichen Vorgängen und Ereignissen war die Verheißung des Rundfunks, und sie ist es noch.

Allerdings ist mit dem intensivierten *intramedialen* Wettbewerb durch die steigende Programmmzahl auch der *intermediale* Wettbewerb wieder ins Blickfeld gerückt. Nicht erst durch das Internet ist bekannt geworden, dass Rundfunknutzung, wie jede andere Freizeitbeschäftigung auch, immer (auch) unter einem individuellen Nutzenkalkül steht: Was erwarte ich von einer bestimmten Sendung? Werde ich gut informiert und/oder gut unterhalten? Welche alternativen Beschäftigungen hätten voraussichtlich welchen Nutzen? Mit der Verbreitung der Fernbedienung sank nicht nur die Schwelle des Programmwechsels, sondern auch die Grenze gegen andere Tätigkeiten. Die Verfügbarkeit eines großen Angebots *at one's fingertips* senkt, *ceteris paribus*, den Wert der einzelnen Sendung.

Darüber hinaus steht auch die Exklusivität der Mediennutzung insgesamt zur Disposition. Das Radio kann sich schon seit langem nur durch eine strenge Formatierung seinen Platz im Medienensemble erhalten, auf Kosten der Exklusivität: Etwa ein Drittel der Hörer haben das Radio nur nebenbei eingeschaltet.¹⁹ Nur als Hintergrundmedium kann sich das Radio behaupten. Das gleiche Schicksal hat inzwischen auch das Fernsehen ereilt.²⁰ Das beliebteste Szenario sieht den modernen Mediennutzer (es muss nicht einmal mehr ein in die Zukunft entrückter Neumensch sein) in ein Vielkanalmediennetzwerk eingebunden, aus dem er ad hoc und ad lib seine Informations- und Unterhaltungshappen bezieht; die Bedürfnisse ergeben sich meist aus dem jeweils aktuellen außermedialen Kontext. Dieses Szenario hat durch den Siegeszug von *many-to-many-Netzwerken*, die zunächst überwiegend der interpersonalen Kommunikation dienten, erheblich an Plausibilität gewonnen. Die technische Kopplung von Massen- und Individualkommunikation

19 Horizont.net: *Deutsche weichen der Werbung aus*. Okt. 2002, Online unter: <http://light.horizont.net/knowhow/kommunikationsbarometer/pages/show.prl?id=43&b ackid=29>, 16.11.2005.

20 Vgl. B.A.T. Freizeit-Forschungsinstitut: *BAT Medienanalyse 2002: Wer will die neuen Alles-köner?*, online unter: http://www.bat.de/oneweb/sites/BAT_677KXQ.nsf/0/0770b4c50855f13ec1256f9a00487138?OpenDocument, 16.11.2005, sowie zu weiteren Trends der Mediennutzung vgl. Gaschke, Susanne: „Wie man sich in Deutschland informiert“, in: *Die Zeit*, Nr. 45, 30.10.2003, online unter: http://www.zeit.de/2003/45/Informationsges_?page=all, 16.11.2005.

ist ohnehin überfällig. Massenkommunikation hat schon immer den größten Teil ihrer Bedeutung aus sozialen Vorlauf- oder Anschlusskommunikationen bezogen; individuelle Relevanz bzw. individuelles Gefallen sind, so weit sie sich nicht autonom bilden, in erster Linie sozial konstituiert. Bislang gab es vielfältige Brüche zwischen medialen und sozialen Umgebungen: Medien beanspruchten viel Aufmerksamkeit; da Fernsehen überdies an sperrige Empfangsgeräte gebunden war, beschränkte sich die Nutzung überwiegend auf den Hausgebrauch. Die Erschließung digitaler Übertragungsmethoden (DVB) in Verbindung mit der Öffnung neuer Geräteklassen für den Rundfunkempfang (Handy, PDA, Laptop) ermöglicht seit wenigen Jahren eine örtlich sehr viel flexiblere Nutzung. Zugleich verändert sich der soziale Status von Rundfunk: Mit Ortswechseln verändern sich auch die Kontexte der Fernsehnutzung, und diese gewinnen an Autonomie gegenüber der vormals hegemonialen Flimmerkiste.

In der Vordergrund-/Hintergrundfrage ist das letzte Wort dennoch noch nicht gesprochen, v.a. weil die Terminologie ungünstig gewählt ist. Das Verhältnis von medialem Text zu sozialem Kontext definiert sich weniger entlang der Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund als vielmehr durch eine Entgrenzung und zunehmende Verschränkung von Text und Kontext, d.h. auf einer Entwicklung von Nacheinander- über Nebeneinander- zur Miteinander-Nutzung. Das traditionelle Setting der Mediennutzung ist durch hohe Exklusivität gekennzeichnet: Beim Zeitungslesen wird bestenfalls gefrühstückt, ansonsten beschäftigt man sich *entweder* mit Medien *oder* geht anderen Tätigkeiten nach. Aufgebrochen wurde dieses Nutzungsverhalten zum einen durch Medien, die einen anderen Sinn ansprechen – sensorisch interferiert Radionutzung nicht mit Zeitungsrezeption –, zum anderen durch low-involvement-Angebote, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten nur so stark beanspruchen, dass er daneben anderen Tätigkeiten nachgehen kann. Diese Nebeneinandernutzung charakterisiert die gegenwärtig dominante Form der Mediennutzung, und zwar medienübergreifend. Dass Parallelnutzung auch bei anspruchsvollen Angeboten stattfindet, ist einem spillover-Effekt zuzuschreiben: Hat der Zuschauer/Zuhörer die Erfahrung gemacht, dass er eine Sendung auch „verstehen“ kann, ohne sich voll darauf zu konzentrieren, wird er künftige Sendungen ebenfalls mit geringerer Aufmerksamkeit wahrnehmen. Dabei fehlen zwar Maßstäbe für das tatsächliche Ausmaß des Verständnisses, aber so lange eine Sendung ihren für den Rezipienten subjektiven Zweck erfüllt, hat dieser keinen Anreiz, sich wieder intensiver mit dem Angebot auseinanderzusetzen. Somit werden durch Neben-Nutzung kognitive Kapazitäten frei; da dies für den Rezipienten vorteilhaft ist, setzt sich diese Nutzungsform durch. Kennzeichen des Nebeneinanders ist dabei die Unabhängigkeit von Medium und Paralleltätigkeit; es kommt nicht zu Interaktionen oder gar Interdependenzen zwischen Text und Kontext.

Jedoch ist damit noch nicht das Ende des Nutzungswandels beschrieben. Die Parallelnutzung stützt(e) sich auf low-involvement-Angebote einerseits, auf interferenzfreie Medien andererseits (visuelle Reize in einem, akustische Reize im an-

deren Kanal). Dieser technische Aspekt dupliziert sich mit der Verbreitung von computergestützten Medien, insbesondere des Internet. Die lange Zeit textdominierten Inhalte waren/sind problemlos neben anderen Medien zu nutzen. Im Unterschied zu anderen Textmedien bedeutet jedoch Online-Nutzung keinen zeitweiligen Rückzug aus sozialem Kontext. Fast ist das Gegenteil der Fall, denn die wesentliche Innovation des Internet besteht nicht in der Entstehung eines neuen Mediums, sondern in der kommunikativen Vernetzung von Menschen. In Studien zur Online-Nutzung steht E-mail unangefochten an der ersten Stelle.²¹ Darüber hinaus läuft die Telekommunikationsrevolution der Diffusion und Konsolidierung des Internet den Rang ab. Doch auch hier führt die Beschreibung des Verhältnisses von Medium und Kommunikationsnetz als Opposition in die Irre. Die dritte Phase der Mediennutzung überwindet das Nebeneinander von Medium und Kontext und bringt Interaktionen zwischen diesen hervor. Während das Werk an Integrität verliert und, ebenso wie das Publikum, in Fragmente zerfällt, erhält sich die Stabilität der Autor-Werk-Rezipient-Konstellation durch die Intensivierung der Beziehungen zwischen den Elementen.

DYNAMISIERUNG VON INFORMATIONS- UND KOMMUNIKATIONS-PROZESSEN

Dies ist die positive Kehrseite der Fragmentierung, die Dynamisierung von Informationsprozessen. Fragmentierung alleine hat, konsequent gedacht, für alle Beteiligten Nachteile: Die Kosten der Anbieter explodieren, weil jeder Rezipient ein individualisiertes, qualitativ hochwertiges Angebot erwartet, der Rezipient verliert in der Informationsflut sowohl die Orientierung als auch sozialen Anschluss, das Angebot wird schlechter, weil die Anbieter Kosten senken müssen, worauf die Kunden mit geringer Aufmerksamkeit für die Angebote reagieren. Durch die kommunikative Ergänzung von Medialität jedoch wird dieser Kreislauf unterbrochen, die Medienentwicklung gerät auf eine andere Bahn. Auf der Grundlage digitaler Netze kommen Mediennutzung und Kontextkommunikation miteinander in Berührung. Informationen werden durch „E-mail this to a friend“-Links zu Initiaalkommunikation; umgekehrt werden Foren und Blogs zu Orten des Agenda-Setting, an die professionelle Medienproduktion anknüpft. Dadurch werden der zirkuläre und der prozessuale Charakter von Medienproduktion offenkundig.²²

Doch die Verschränkung von Information und Kommunikation greift auch auf andere Ebenen über. Der individuelle Tagesablauf entwickelt sich zunehmend zu

21 Vgl. van Eimeren, Birgit u.a.: „Internetverbreitung in Deutschland: Potenzial vorerst ausgeschöpft?“, in: *media Perspektiven*, Nr. 8, 2004, S. 355f.

22 Dadurch werden indes nicht die Rezipienten durchgängig zu Produzenten, wie Interaktivitätspropheten seit den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts hoffen. Allerdings kommen die Impulse zur Produktion verstärkt von den Rezipienten; diese erwarten aber nach wie vor eine professionelle Umsetzung, die sie selbst nicht leisten können oder wollen.

einem analytisch kaum noch durchdringbaren Konglomerat aus Arbeit, sozialen Kontakten, Information und Unterhaltung. Die Überwindung von räumlicher Distanz und zeitlicher Verzögerung durch Medien- und Kommunikationstechnologien hat notwendigerweise eine stark gestiegene Permeabilität von Situationen und Kontexten zur Folge. Dadurch, so meinen etwa Handygegner, sinkt die Wertschätzung für die jeweils aktuelle Tätigkeit, leidet die Intensität des Moments. Diesem Verlust an Tiefe steht indes ein Gewinn an Breite gegenüber: Immer erreichbar, immer online zu sein ist eine andere, aber auch eine Form sozialer Verankerung. Während also die Bedeutung jeder einzelnen Information und jeder einzelnen Kommunikation abnimmt, werden Medien und Kommunikation insgesamt für die gesellschaftliche Kohäsion immer wichtiger.

DER ANVISIERTE ZUSCHAUER.

Zu einer Spiegelreflexion in der
Effi Briest-Verfilmung Rainer Werner
Fassbinders

VON MARIJANA ERSTIĆ

I

Die Prozesshaftigkeit von Sehen und Verkennen, die im Spiegel ihren medialen Ort findet und in Philosophie, Literatur, bildenden Künsten und Religion immer wieder reflektiert worden ist, hat einen ihrer Ausgangspunkte im Mythos des Narziss. Wie der ‚gläubige Knabe‘, der „vergeblich nach flüchtigen Bildern hascht“, nach „nichtige[m] Spiegelbilde“¹, so ist auch jede(r) andere Sich-Widerspiegelnde in der Bewegung zwischen Ab-Bildung und Verzerrung, Bestätigung und Zurücknahme gefangen, in einer Täuschung buchstäblicher Reflexion. Wenn gleich die Wasserfläche Narziss’ seit Leon Battista Alberti als der Initiations-Ort der Malerei und der visuell argumentierenden Künste interpretiert wird², und die Geschichte des Motivs, in ihren Einzelkonfigurationen und -argumentationen, mit dem Betrachter, seiner Position, seinen Erwartungen spielt³, so scheinen die filmischen Spiegelungen den eigentlichen Medienumbruch zu markieren. Als eine Metaebene fiktionaler Spiegelung veranschaulicht die aus der Doppelung resultierende spiegelbildliche Entzweigung im Film neben der Diskrepanz von Schein und Sein auch ihre Reflexion, die in der Indexikalität des Gezeigten einen anderen Stellenwert einnimmt als innerhalb der Malerei.⁴ Indem sie das Spiegel-Bild nicht nur in der Gratwanderung zwischen dem Virtuellen und dem Realen sondern auch in einer für das Medium charakteristischen, weil (auch) technisch-temporali-

-
- 1 Ovid Naso, Publius: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, hrsg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971, S. 430-434, hier S. 106.
 - 2 Vgl. Alberti, Leon Battista: *Della Pittura/Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 102-103.
 - 3 Vgl. hierzu Hart Nibbrig, Christian: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt a.M. 1987; Baltrušaitis, Jurgis: *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1986.
 - 4 Zu den Spiegelungen im Film vgl. Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Der Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990; dalle Vacche, Angela: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton/New Jersey 1991; Koebner, Thomas: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*, Sankt Augustin 2003.

sierten Bewegung inszeniert, unterscheidet sich die Ontologie filmischer Spiegelungen grundlegend von jener der Fotografie.⁵

Doch implizieren die filmischen Spiegelungen neben der brüchigen Identität des diegetischen Subjekts auch eine Umcodierung der Relation zwischen dem Gezeigten und dem Zuschauer? Kann gerade der Film anhand der visualisierten Spiegelungen das Moment des narzisstischen (V)Erkennens transportieren, es durch Indexikalität und Zeitlichkeit performativ umsetzen?⁶ Kann andererseits einem filmischen, also technisch reproduzierbaren und projizierten Bild die Kraft der institutionalisierten Sprache, des Theaters, der Riten überhaupt eigen sein?⁷ Diese Fragen nach der ‚Authentizität‘ des Spiegelbildes und der Genauigkeit der Sprache, nach dem visuellen wie verbalen Ver- und Er-Kennen, ja auch nach dem Umcodieren der Bedeutung des Kinodispositivs im gefilmten Spiegelbild, werden in dem vorliegenden Aufsatz anhand des Films „Fontane Effi Briest“ von Rainer Werner Fassbinder reflektiert.

II

Die vierte Verfilmung von Theodor Fontanes Gesellschaftsroman *Effi Briest* (1885)⁸ war ein ambitioniertes Projekt, das durch eine außergewöhnlich lange Drehzeit und die letztendliche Eigenfinanzierung des Films geprägt war⁹, ästhe-

5 Vgl. Deleuze, Gilles: *Kino I und II. Das Bewegungs-Bild/Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1991, hier Bd. 2, S. 127-128. Die Termini ‚Zeit-Bild‘ (‚L'image-mouvement‘) und ‚Bewegungs-Bild‘ (‚L'image-temps‘) rekurren auf die von Bergson postulierte Vorstellung der mechanischen (‚temps‘) und der subjektiven Zeit (‚durée‘). Vgl. ebd., Bd. 1, S. 13-26. Vgl. auch Bergson, Henri: *Materie und Geist. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991, hier S. 127-174; Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912, hier S. 309-311.

6 Zur Performativität vgl.: Hülk, Walburga: „Paradigma ‚Performativität‘?“, in: Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Macht- und Körperinszenierungen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, (Medienumbrüche 7), Bielefeld 2005, S. 9-25; Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel 2001; Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1997, S. 309-311; Derrida, Jacques: „Signatur, Ereignis, Kontext“, in: *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 15-45.

7 Als eine Einleitung in das Thema der Performativität/Perfomanz vgl. Wirt, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002.

8 Fontane, Theodor: „Effi Briest“, in: *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Walter Keitel/Helmuth Nürnberger, Bd. 4, Abt. 1. *Sämtliche Romane, Gedichte, Nachgelassenes*, München 1974. Die Kenntnis der Romanhandlung wird vorausgesetzt. Eine ausführliche Bibliographie zum Thema der Fontane-Verfilmungen findet sich im Internet unter <http://www.fontanearchiv.de/sek-lit.pdf>, 14.04.2004.

9 Vgl. Fassbinder, Rainer Werner: „Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann. Ein Gespräch mit Kraft Wetzel über ‚Fontane Effie Briest‘“, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Frankfurt a.M. 1986, S. 53-66, hier S. 59f. sowie Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*, München/Wien 1925, S. 142.

tisch aber in einer ‚Literaturverfilmung‘¹⁰ mündete, die sich nicht nur weitestgehend buchstäblich an der literarischen Vorlage orientiert¹¹, sondern im Gegensatz zu den früheren Adaptionen des Romans („Der Schritt vom Wege“, Deutschland 1938, Regie: Gustav Gründgens; „Rosen im Herbst“, BRD 1955, Regie: Rudolf Jugert; „Effi Briest“, DDR 1968, Regie: Wolfgang Luderer) die Hypokrisie, den Sdismus und die Dressurmechanismen der preußisch-wilhelminischen Gesellschaft in ihrem Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit entlarvt. Zwar ist das für diesen Film charakteristische wortwörtliche Rekurrenzen auf die Vorlage durchaus als starke Nähe zur Romanhandlung interpretierbar.¹² Die Bild-Ton-Dichotomien, Risse und Antagonismen innerhalb des filmischen Bildes, provokative Szenenwiederholungen und Kontrastierungen von Text und Bild legen dennoch die Vermutung nahe, vielmehr als um eine filmische Nacherzählung handelt es sich hier um eine kritische Reflexion der eigenen Gattung. So generiert der Film seinen Umgang mit diesem Thema nicht aus der reduzierten, auf die Beziehung Effi-Instetten zugespitzten Romanhandlung, auch nicht ausschließlich aus dem offensichtlichen Kontrast der Bilder und des Textes. Es ist vornehmlich das an Jean-Marie Straubs Adaptionen-Poetik orientierte Verlassen des linearen Erzählflusses, das gegen die vermeintlich angestrebte Nähe zur Romanhandlung spricht. Dieses kristalline Erzählen wurde sowohl mit Hilfe der Bewegungs-Bilder, der Aneinanderreihung und Verzeitlichung isoliert wirkender Bilder als auch des Zeitbildes gestaltet: durch Auffächerung der Filmbilder mittels Spiegelungen, anachronistisch gestaltete Interieurs, Fotografien und mehrfach wiederholte Einstellungen, deren kristalline Struktur der Banalisierung von Textambivalenzen entgegenwirken sollte. Indem der selektierende, partiell arbeitende Charakter einer Literaturverfilmung ferner mittels Zwischentitel und Weißblenden (die das Blättern der weißen Buchseiten, mithin die Nähe zur Literatur implizieren¹³) thematisiert wird, tritt hier ein veritabler filmischer Leseakt zu Tage, welcher das Ausfüllen der kryptisch-fragmentarischen Bilder und die medialen Antagonismen und Hybridisierungen von Literatur und Kino zum eigentlichen Thema dieses Films erhebt.¹⁴

10 Speich, Herbert: *Rainer Werner Fassbinder*, Weinheim 1992, S. 343.

11 Vgl. hierzu Schanze, Helmut: „Fontane Effi Briest. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder“, in: Knilli, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung?*, München 1976, S. 131-138.

12 Vgl. Jansen/Schütte (wie Anm. 9), S. 142 sowie Braad Thomsen, Christian: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Hamburg 1993, S. 193.

13 Genau diese Funktion der Weißblenden im Film unterstrich auch Fassbinder in einem seiner Interviews, Vgl. Fassbinder (wie Anm. 9), S. 55. Vgl. auch Borchert, Corinna: „Fassbinders Fontane. Der Regisseur verfilmt den Roman ‚Effi Briest‘“, in: *Der Tagesspiegel*, 11.02.1972 und *Stuttgarter Zeitung*, 01.12.1971 sowie Schmidt, Eva M. J.: „War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier Effi Briest Verfilmungen“, in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a.M. 1989, S. 128.

14 Vgl. Wolff, Jürgen: „Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der Effi-Briest-Verfilmung von Luderer und Fassbinder“, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge*

Das ständige Changieren der Bedeutungsebenen beinhaltet jedoch auch eine Annäherung an die realistische Schreibweise der Romanvorlage. Mithilfe einer, Fassbinder zufolge, „genauen“, weil „nie eindeutigen Sprache“¹⁵, die auf ihren eigenen, der Wirklichkeit nur ‚beinahe‘ entsprechenden Charakter verweist, entziehe sich der Schulbuchklassiker Theodor Fontanes jeglicher Einseitigkeit, und das ständige gegenseitige Ausspielen der Bilder und des Textes im Film ist eine konsequente Antwort auf die ambivalenten Erzählsituationen und -haltungen des Romans. Ohne für sich einen Wahrheitsanspruch zu erheben, bildet die collageartige, provokative Verfilmung die Interpretation schlechthin, eine filmische Lesart und Weiterführung der Fontaneschen Erzählform, die jedoch weniger auf der Ebene der Handlung, als auf der Ebene einer aus der Sprache der Vorlage gewonnenen Ästhetik zu situieren ist. Diese das Gesagte und Beschriebene antagonistisch erscheinen lassende, sich immer auch selbst zurücknehmende Sprache findet ihr wohl ausdrucksstärkstes filmisches Pendant in einer der Schlusszenen des Films: in dem Schrei Effis nach dem Besuch der Tochter Annie. Der Beichtduktus des Romanmonologs wird dabei beigehalten, die Passage geradezu wortwörtlich zitiert:

„Oh Gott im Himmel, vergib [verzeih] mir, was ich getan; ich war ein Kind... Aber [Oder] nein, nein, ich war kein Kind [mehr], ich war alt genug, um zu wissen, was ich tat. Ich *hab'* es [hab's] auch gewußt, und ich will [auch] meine Schuld nicht kleiner machen,... aber *das* ist zu viel. Denn das hier, mit dem Kind, das bist nicht *du*, Gott, der mich strafen will, das ist *er*, bloß *er*! [Und] Ich habe [immer] geglaubt, dass er ein edles Herz habe [er habe ein edles Herz] und habe mich immer klein neben ihm gefühlt; aber jetzt weiß ich, dass *er* es ist, *er* ist klein. Und weil er klein ist, ist er grausam. Alles, was klein ist, ist grausam. Das hat *er* dem Kinde beigebracht, ein Schulmeister [Lehrmeister] war er immer [schon], Crampas hat ihn so genannt, spöttisch damals [zwar], aber er hat recht gehabt. ‚O gewiß [doch], wenn ich darf.‘ Du *brauchst* nicht [mehr] zu dürfen; ich will euch nicht mehr, ich haß' euch, auch mein eigen[es] Kind. Was zu viel ist, ist zu viel. Ein Streber war er, weiter [sonst] nichts. – Ehre, Ehre, Ehre...und dann hat er den armen Kerl totgeschossen, den ich [noch] nicht einmal liebte [geliebt habe] und den ich vergessen hatte, weil ich ihn nicht liebte. Dummheit war alles, und nun Blut und Mord. Und ich schuld. Und nun schickt er mir das Kind, weil er einer Ministerin nichts [keine Bitte] abschlagen kann, und ehe er das Kind [es] schickt, richtet er's ab wie einen Papagei und bringt ihm die Phrase bei ‚wenn ich darf‘. Mich ekelt [vor], was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das

zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Jg. 33, H. 4, 1981, S. 47-75, hier S. 55; Schestag, Uda: „Literaturverfilmung' oder ‚literarischer Film'? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders ‚Effie Briest'-Verfilmung“, in: Färnkäs, Josef u.a. (Hrsg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik*, Bielefeld 1993, S. 138-149.

15 Fassbinder (wie Anm. 9), S. 61.

ist eure Tugend [mehr noch ekelt mich vor eurer Tugend]. Weg mit euch. Ich muß leben, aber ewig wird es ja wohl nicht dauern.¹⁶



Abb. 1: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“

Der anthologischen Romanpassage folgt der Filmmonolog auch insoweit getreu, indem lediglich diese Einstellung durch einen Gefühlsausbruch gekennzeichnet ist. Vor dem Gitter einer Stuhllehne gefilmt, wird die einzige, mit mimischer Entladung¹⁷ gepaarte ‚Beichte‘ in diesem durch die Reduktion des mimischen und gestischen Ausdrucks, durch das so genannte Unterspielen charakterisierten Film im Gefangensein der filmischen Körpersynekdote – des Gesichts¹⁸ – sofort wieder zurückgenommen (Abb. 1). Wenn dann in der darauf folgenden Einstellung der Off-Sprecher „Ja, Effi lebte wieder auf, und die Mama [...] wetteiferte mit ihrem Mann in Liebes- und Aufmerksamkeitsbezeugungen“¹⁹ vorliest, jene Sätze

16 Fontane (wie Anm. 8), S. 274-275; vgl. auch Fassbinder, Rainer Werner: „Fontane Effi Briest“, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Fassbinders Filme*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S. 67. Die Textabweichungen im Film-Monolog wurden im Zitat in eckige Klammern gesetzt.

17 Vgl. Sierek, Karl: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“, in: Barck, Joanna/Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): *Montage AV*, „Gesicht im Film“, Jg. 13, H. 1, 2004, S. 72-89.

18 Vgl. Blüminger, Christa/Sierek, Karl (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002; Löffler, Petra/Kümmel, Albert (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, (Mediologie, Bd. 10), Köln 2004 sowie Hülk, Walburga (Hrsg.): *Gesicht im frühen Film*, (vorraussichtlich) Siegen 2006.

19 Fontane (wie Anm. 8), S. 278. Vgl. auch Fassbinder (wie Anm. 16), S. 169.

also, welche die zu späte Reaktion der Eltern nur annähernd anklagend beschreibt, und die Kamerafahrt dabei Effis einsamem, bereits zu Beginn des Films eingespieltem Spaziergang folgt (Abb. 2), führen die Bild-Text-Diskrepanz und der Zitatcharakter des Gezeigten nicht nur die Heuchelei des Elternhauses vor. Sie klagen auch die Sprachironie, den feinen Spott des Romans des Euphemismus an.

Gleichwohl galt es im Film weniger den Text des Romans mittels der Bilder zu subvertieren, als den spezifischen, aus angedeuteten Sprachambivalenzen bestehenden Realismus kritisch, gedanklich und visuell weiterzuführen, ihn in das Zeitgenössische zu transportieren.



Abb. 2: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“

III

Eine Annäherung an die diegetische Machart Fontanes wurde, neben der Transponierung der Sprachambivalenzen in den Bereich der filmischen Bilder, auch mit Hilfe des Handlungsaufbaus erreicht, ist doch der „Keim des Ganzen“²⁰ auch im Film an seinen Beginn gesetzt. Im Roman wird dieser ‚Keim‘ durch den Ruf von Effis Freundinnen, durch jenes „Effi komm“²¹ versinnbildlicht, das die Grenze zwischen der Jugend und dem Erwachsensein, dem Privaten und der Gesellschaft, dem Pragmatismus und der Imagination markiert. Innerhalb der filmischen Fonta-

20 Fontane (wie Anm. 8), S. 101.

21 Fontane (wie Anm. 8), S. 18.

neinterpretation liegt dieser ‚Keim‘, etwas verschoben, in der Sequenz der Werbung Instettens um Effi.

In der Halbtotale ist ein Innenraum zu sehen: ein Hausflur, mit einer Treppe im Hintergrund. Auf der Treppe, hinter einem weißen Geländer stehen in halber Umarmung und unbewegt Effi als Rückenfigur und ihre Mutter dem Zuschauer frontal zugewandt. Die Kamera ist vollkommen starr, nur der Erzähler aus dem Off liest die Passagen des Romans samt der Dialoge vor, in denen Effi von ihrer Mutter auf die Werbung Instettens vorbereitet wird:

Frau von Briest aber, die unter Umständen auch unkonventionell sein konnte, hielt plötzlich die schon forteilende Effi zurück, warf einen Blick auf das jugendlich reizende Geschöpf, das, noch erhitzt von der Aufregung des Spiels, wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand. [...] und sagte beinahe vertraulich...²²

Bei diesen Worten kommen Effis Vater und Instetten durch eine Tür in den Flur, steigen allerdings nicht die Treppe hinauf, sondern bleiben vor dem Geländer stehen, die Kamera bleibt ruhig, der Erzähler liest ununterbrochen weiter:

„Es ist am Ende das Beste, du bleibst so wie du bist. Ja, bleibe so. Du siehst gerade so gut aus. Und wenn es auch nicht wäre, du siehst so gar unvorbereitet, so gar nicht zurechtgemacht aus, und darauf kommst in diesem Augenblick an. Ich muß dir nämlich sagen, meine süße Effi...“, und sie nahm ihres Kindes beide Hände, „ich muß dir nämlich sagen...“ „Aber Mama, was hast du nur? Mir wird ja ganz angst und bange.“ „Ich muß dir nämlich sagen, daß Baron Instetten eben um deine Hand angehalten hat.“²³

Während die Stimme diese Textpassage aus dem Off vorliest, steigt Effi die Treppe hinunter, macht vor Instetten einen Knicks und bleibt ihm gegenüber stehen (Abb. 3). Beide sind zunächst als Profilfiguren zu sehen, zwischen ihnen der ‚alte Briest‘. Da die Kamera während der zentralperspektivisch aufgebauten Szene unbewegt bleibt, der ‚alte Briest‘ und Instetten durch die rechte Seitentür auf den Handlungsschauplatz gelangen, um dort, wie auch die beiden weiblichen Figuren nach ihrem Positionswechsel, zu verharren, lässt die Theatralität auf die Tradition der *Tableaux vivants* schließen.²⁴ Spätestens nach einem harten Schnitt freilich, der

22 Fontane (wie Anm. 8), S. 17; Fassbinder (wie Anm. 16), S. 100.

23 Ebd.

24 Zu den *Tableaux vivants* vgl. Folie, Sabine/Glasmeier, Michael (Hrsg.): *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002; zu den Hybridisierungen von Film und Theater in den Fassbinderfilmen vgl. Binczek, Natalie: „Figurative und defigurative Bilder in den frühen Filmen von Rainer Werner Fassbinder“, in: Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hrsg.): *Theater und Film in der Zeit der Nouvelle Vague*, (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 8), Tübingen 2000, S. 179-198; Seibert, Peter: „Rainer Werner Fassbinder: Film wie Theater – Theater wie Film“, in: Lemke, Inga (Hrsg.): *Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und*

MARIJANA ERSTIĆ

auf die Nahaufnahme Instettens und Effis folgt, entpuppt sich dies als irreführend. Der gesamte Raum erscheint jetzt in einer Halbtotalen, die Personeneinteilung ist im Vergleich zu der vorhergehenden Einstellung seitenverkehrt (Abb. 4).



Abb. 3: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“



Abb. 4: Screenshot aus „Fontane Effi Briest“

Tanztheater im und für das Fernsehen, Anif/Salzburg 1998, S. 103-117. Vgl. auch Lommel, Michael u.a. (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, (Medienumbrüche I), Bielefeld 2004.

Dennoch ist diese Irritation kein Bruch mit der *decoupage classique*, wurde doch innerhalb der ersten Sequenz kein Guckkastenraum inszeniert, sondern ein brüchiges Familienporträt, dessen vordere, dem Betrachter zugewandte Seite – wie durch eine doppelt zu sehende Glaskugel und den dunklen Rahmen bewiesen – in einem Spiegel gefilmt wurde und somit geschlossen ist (Abb. 3). Natürlich ist diese Spiegelung ein Verweis auf die Fragwürdigkeit und Ambivalenz der dargestellten Situation, innerhalb der die fragile Romanfigur den gesellschaftlichen Normen geopfert wird. Durch Reflexion wird nicht nur ein zu Normen erstarrtes Leben aufgezeigt, es wird auch nicht nur die Situation der Werbung Instetzens um Effi als in sich brüchig charakterisiert. Zwischen dem Wort, d.h. zwischen dem von Fassbinder vorgelesenen Teilen des Textes und dem unbewegten Bild gibt es ohnehin signifikante Unterschiede. Effi ist kein ‚Abbild frischesten Lebens‘, keine ‚Tochter der Lüfte‘, ihre Mutter muss sie keineswegs von einer Flucht abhalten. Der Widerspruch zwischen dem aufgeregten und bewegten Rhythmus des Textes und den steifen und undramatisch-unbewegten Bildern, deutet auf eine andere, außerfilmische Wirklichkeit,²⁵ scheint doch die letzte Konsequenz der Spiegelung, mithin das eigentliche in diesem filmischen Kern enthaltene Paradigma des Films, der anvisierte Zuschauer zu sein.²⁶ Im Filmbild eingefangen wie in einem (fiktionalen) Spiegelkabinett, das sein Imago und sein Abbild gleichermaßen festhält, scheint er in den blassen, widersprüchlichen, auf die Nähe der Fotografie zum Tode²⁷ rekurrierenden Figuren des Films seine potentiellen Eigenbilder zu finden. Solch eine filmische Strategie würde letztendlich bedeuten, dass die „doppelte Konstitution des Sehraumes“²⁸ entblößt, wenn auch nicht völlig aufgelöst wird, eine Konstitution, die den Zuschauer durchaus im Glauben lässt, ihm falle die Subjektrolle zu, obschon er, der vom Sehraum anvisierte, bloß ein Objekt des vor ihm Präsentierten und von ihm Angeschauten bleibt. Der eigenen Position ungewiss, wäre der implizierte Zuschauer explizit mit seiner passiven Voyeurrolle konfrontiert, irreführt und zum Enträtseln veranlasst, sowie genötigt, sich der persönlichen Stellung innerhalb des im Film Gesehenen zu vergewissern. Die Subjekt-

25 Vgl. dazu z.B. Schachtschabel, Gaby: *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielsanalyse von Theodor Fontanes Roman Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder*, Frankfurt a.M. u.a. 1984, S. 71.

26 Obschon die Spiegelanwendung innerhalb der Sekundärliteratur oftmals besprochen wird, wird sie lediglich bei Thomas Elsaesser, auch hier allerdings nur angedeutet, mit dem Zuschauer in Verbindung gebracht. Vgl. Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin 2001, hier S. 89-90.

27 Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989. Barthes verweist in seinem essayistischen Werk auf die Verbindung zwischen der Fotografie und dem Tod, sowie auf die Tatsache, dass die Fotografie eben durch die Starre den filmischen Fluss unterbricht und somit auch das Leben. Vgl. ebd., S. 100-101.

28 Paech, Joachim: „Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert“, in: Blümliner, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990, S. 37.

Objekt Rollen fielen so ineinander, wären umcodiert, mit jeder Einstellung allegorisch neu definiert.²⁹

IV

Ein derart manieriertes³⁰ Verfahren erinnert an die Grundthemen und -prämissen der Psychoanalyse und an ihre Verortung des prozesshaften und lebenslangen Selbst-(V)Erkennens in einer nicht zu überbrückenden ‚Urszene‘³¹ des spiegelbildlichen Chiasmus. Das Lacansche ‚Spiegelstadium‘³², das irgendwann in den ersten beiden Lebensjahren beim jubilatorischen Sich-Erkennen in einem Spiegelbild eintritt, leitet ein durch das virtuelle Bild veranlasstes Sich-Verkennen ein. Anhand weiterer Chiasmen – durch den eigenen wie durch den Blick der Mutter oder der/des Liebenden – figuriert, bleibt das Ich „generiert aus einer Fiktion“³³. Da Je und Moi, das ‚Reale‘ und das ‚Virtuelle‘ gleichermaßen prozesshafte Konstrukte darstellen wie die externe Sicht anderer, entpuppt sich also die Identität als eine permanent auf etwas anderes verweisende Allegorie. Das ‚Ich‘, unhintergebar und doch verkennend, setzt sich sodann aus den (überlebens-)wichtigen Imagines zusammen, den in einer permanenten Entstehung befindlichen Bildern eines unerreichbaren Anderen.³⁴ Dies wird auch in der Sprache weitergeführt, die nebst dem Blick-Chiasmus das Ich-Ideal formt und den narzisstischen Liebes-Trieb zumindest augenscheinlich in ein Streben nach der Anerkennung anderer umcodiert. Auch sie kann – von dem sich selbst permanent verkennenden Subjekt konstruiert, dasselbe gleichsam konstruierend – nur ein vergleichbares Paradoxon

29 Mit diesen Aspekten beschäftigt sich primär auch Elsaesser (wie Anm. 26), S. 89-90.

30 ‚Manieristisch‘ sind im Film die Verunklärunen der Raumsituation durch die immer wiederkehrenden Spiegelungen (besonders prägnant in den Einstellungen, in denen man durch den Einsatz der Spiegel in der Beurteilung des Standpunktes einzelner Figuren zunächst irregeführt wird) sowie das ständige Spiel mit dem Enträtseln der zweideutigen Raumkonstellation. Zum Thema des sprachlich motivierten „Exzesses“ im Manierismus vgl. Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel 1993, S. 277; Hauser, Arnold: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964; Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in europäischer Kunst und Literatur*, Reinbek b. Hamburg 1987, S. 271; Vgl. auch Speich (wie Anm. 10), S. 350.

31 Kittler, Friedrich/Turk, Horst: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt a.M. 1977.

32 Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der Psychoanalyse erscheint“, in: *Schriften I.*, hrsg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1973, S. 61-70.

33 Hülk, Walburga: *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters*, Tübingen 1999, S. 7.

34 Vgl. Schwering, Gregor: „Imagination und Differenz. Fassungen des Imaginären bei Rousseau, Freud, Lacan und Castoriadis“, in: Kleinschmidt, Erich/Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*, Köln u.a. 1999, S. 33-51, hier S. 37-43 sowie Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*, Frankfurt a.M. 2001.

beinhalten, wie der Blick und das Spiegelstadium. Weniger auf ein Ding verweisend als auf eine Vorstellung, ist sie ein das Subjekt gestaltender, wie auch ein von diesem geformter Gegenstand. So suggeriert das im Aufsatz „L'instance de la lettre dans l'inconscient“³⁵ postulierte, nicht (mehr) symbolhaft elliptische sondern nunmehr allegorische, da nicht eingekreiste Sprachzeichen, dass nicht das Signifikat, d.h. die Idee – wie in dem de Saussureschen Zeichen präfiguriert³⁶ – die determinierende Größe darstellt. Das mit sich nicht deckungsgleiche allegorische Bestimmende ist der Signifikant, der Sprachkörper. Wie die dem Subjekt vorausgehende Sprache, die den Sinn nicht (vollkommen) erreichen kann, wie das sprachliche Zeichen, das weniger eine Einheit zwischen dem Sprachkörper und der Gegenstands-idee bildet als vielmehr einen ungleichen, auf weitere Konnotationen verweisenden Bruch, so wird auch das Subjekt in der und durch die Spiegelung zu einem Objekt seiner selbst, zu einem im fortwährenden Prozess sich befindendes und ein ‚Nichts‘ verdeckendes Konstrukt. Obgleich nicht mit den Termini des kulturwissenschaftlichen Performativitätsdiskurses versehen, erscheinen die immer wiederkehrenden, identitätsbildenden und subversierenden Spiegelungen des Körpers, Subjekts und der Sprache hier in einem Prozess der Konstruktion und ihrer gleichzeitigen Entgleisung befangen. Die Norm und ihre Kehrseite werden in Frage gestellt, sind sie doch Maskeraden und Allegorien, die sich um ein ‚rien‘ (das ‚Ding‘ und das ‚Nichts‘ gleichermaßen) gruppieren und ein Subjekt als fortwährendes Konstrukt und Objekt seiner selbst ausmachen. Das Identitätsbildende liegt im Imaginären, das mitunter aus dem Blick, dem Spiegel, den Augen des/der Liebenden, der Sprache etc. resultiert. Das Subjekt wird in einem Chiasmus geformt, der zitiert werden muss, um Wirksamkeit zu erlangen.

V

Eine vergleichbare Unmöglichkeit der Deckung von Virtuellem und Realem wird in „Fontane Effi Briest“ ausgetragen. Der implizier[er]te und anvisierte Zuschauer wird hier nur augenscheinlich als jene Größe angesprochen, welche die durch die intermediale ‚Erhellung der Künste‘ wie durch ihren Konflikt verdeutlichte Kruste der Gesellschaft neu beschreiben soll. Selbstverständlich ging es im Film um eine aus der anarchistischen 1968er Stimmung schöpfende Spiegelung nicht nur des Zuschauers, sondern auch der durch diesen symbolisierten und von ihm getragenen Gesellschaft, wie anhand des opulent-manieristischen Untertitels des Films deutlich wird: „‚Fontane Effi Briest‘ oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten, und es somit festigen und durchaus bestätigen.“

35 Lacan, Jacques: „Das Drängen der Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“, in: *Schriften I.*, hrsg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1973, S. 15-55.

36 Vgl. de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye, Berlin/New York 32001.

Zu skeptisch, um geistlose Gesellschaftskritik oder einen naiv-revolutionären Individuums-Gedanken zu beherbergen, deuten zwar der interpunktionsfreie, irritierende Titel „Fontane Effi Briest“ und auch das Substantiv „Viele“, darauf hin, niemand – auch nicht der Autor der Romanvorlage – bleibe von der Kritik verschont. Das historische Kontinuum der gesellschaftlichen Zwänge mündet indes in einen eher zurückgenommenen, an die unbestimmten „viele[n]“ adressierten Aufruf. Auch wenn durch das Gleichsetzen des Filmtitels „Fontane Effi Briest“ mit der in den Worten „festigen und somit bestätigen“ beinhalteten Gegenwart, ein Versuch unternommen wird, eine Kontinuität der Problematik zu verdeutlichen, richtet sich die im Titel ausgesprochene, weder historisch noch politisch genau konturierte Kritik dann doch letztlich gegen das ‚Subjekt‘ und die ‚Gesellschaft‘ als abstrakte Größen. Nicht ihnen freilich gilt im Film das Interesse, sondern dem in der Figur Effis personifizierten Individuum des ‚nervösen Zeitalters‘³⁷, dem der einzige Ausbruch gewährt wird, der Schrei vom Ende des Films, der sogleich in jener Gefangennahme der Körperidentität im Raum zurückgenommen wird, die ihre zeitgenössische, noch stärker desillusionierende Weiterführung im Film „Martha“ (1973) findet.³⁸

Doch was geschieht mit dem filmischen Bild, das mithilfe der Spiegelung den (V)Erkennungs-Prozess auszulösen scheint? Wenngleich die Szene impliziert, der Zuschauer avanciere durch die Spiegelung vom Voyeur zum Akteur, gehen hier die Realismusevokationen, ganz anders als diejenigen des italienischen Neorealismo beispielsweise, in keiner Utopie der zu verändernden Zustände auf, auch nicht in dem letztlich unentwirrbaren Manierismus des gesellschaftlichen Labyrinths. Das vom Film implizit thematisierte Kino-Dispositiv ist kein Abbild des reziproken Verhältnisses zwischen dem Gezeigten und Wahrgenommenen, sondern bloß ein impliziertes Zeichen desselben. Die in Gestalt von Spiegelungen, von wörtlich vorgetragenen Romanpassagen, von wiederholten Einstellungen zur Schau gestellte Iterierbarkeit wird hier anhand von Kontrastierungen des Gesagten und Gezeigten oder durch die unterschiedlichen Konnotationen wiederholter Szenen stets auch in ihrer Kehrseite präsentiert. Das derart präsentierte Hintergehen zitierter Muster entblößt zwar die Kehrseiten und Leerstellen der herrschenden Diskurse. Und dennoch bleibt es innendiegetischer Natur. Denn die durch den anvisierten Zuschauer angesprochene Film-Rezipient-Relation dokumentiert vielmehr die Unmöglichkeit einer revolutionistischen Subversion, als das sie genau diese auszulösen vermochte, die Bilder erschöpfen sich letztendlich symbolhaft in ihren eigenen Bedeutungen, die Unmöglichkeit und Ungenauigkeit einer Ausweitung dieser symbolischen Rede auf den Zuschauer reflektierend. Anders als die Lacansche Selbst-Spiegelung, die ein allegorisches, unaufhebbares

37 Vgl. Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Berlin 2000.

38 Zum Verkörperungspotential der frühen Filme Fassbinders und zu den, auf den Wechsel des Kameramannes in Fontane Effi Briest zurückzuführenden Defigurationen des Körpers in Fassbinders späteren Filmen vgl. Binczek (wie Anm. 24), S. 192-194.

Imago darstellt, wird hier, bewusst wie es scheint, durch die Inkompatibilität des Bildes mit der vom Dispositiv gesteuerten Realität und Wahrnehmung des Zuschauers auch die Grenze einer performativen, zur Imagination und Reflexion einladenden filmischen Spiegelung postuliert.

Der Mythos von Narziss und Echo und die in ihm angedeutete Inferiorität der Sprache angesichts des (Spiegel-)Bildes³⁹ werden in diesem höchst literarischen Film letztendlich in Frage gestellt. Nicht die Sprache, die, mit der Kraft performativer Weiterführung ausgestattet, stets weitere, immer individuell entschlüsselbare Bedeutungen produziert, sondern die in sich uneindeutigen, unstimmgigen, verschlüsselten Bilder sind – wie anhand der Spiegelung beschrieben – letztlich für eine Reflexion ungeeignet. So werden mit Hilfe filmischer Manierismen die fontaneschen Sprachambivalenzen und Ungenauigkeiten auf den Bereich der Bilder transportiert und das ‚rien‘ der Weißblenden und des weißen Papiers bewusst mit den Konstrukten und nicht mit vermeintlich authentischen, wirklichkeitsnahen ‚Wahrheiten‘ ausgefüllt:⁴⁰ Der Zuschauer in seinen je unterschiedlichen historischen Konnotationen ist keine veritable sondern nur eine intendierte Größe. Doch dass anders als die Allegorie der Sprache der Spiegel an dieser Stelle den Ort der Unmöglichkeit einer indexialischen Widerspiegelung markiert und die beiden Pole keineswegs in den Kreis eines reziproken Symbols einschließt, beinhaltet weniger das Misslingen des performativen Aktes, als die Reflexion seiner (Un-)Möglichkeiten.⁴¹ Mehr als die Performativität der Spiegelungen wird der Akt in dem ihn prägenden Antagonismus präsentiert, der besagt, dass am Akt beide Seiten, die des Akteurs und die des Rezipienten, die Bestimmenden und die zu Bestimmenden sind, dass das Gelingen gleichzeitig auch von seinem Scheitern begleitet wird. Und dass das Begehren nach der Einheit und die Unerreichbarkeit derselben in seinem Zwiespalt stets ein allegorisches, weil „ein zu weites Feld“⁴² darstellen, das wissen wir ja wenn nicht seit Narziss so doch spätestens seit Fontane.

39 Diesen Eindruck vermittelt auch die Archäologie und Rezeption dieses Mythos, so wurde der Knabe Narziss von der Kunsttheorie ‚entdeckt‘ und von der Psychoanalyse erforscht, die Nymphe Echo dagegen entzog sich weitestgehend der Analyse.

40 Vgl. Lohmeier, Anke-Marie: „Symbolische und Allegorische Rede im Film. Die Effi Briest-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder“, in: Arnold, Heinz Ludiwig (Hrsg.): *Theodor Fontane*, München 1989, S. 229-241.

41 Vgl. von Hantelmann, Dorothea: „‘I promise it’s performative’. Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst“, in: Ersti/Schuhen/Schwan (wie Anm. 6), S. 23-32.

42 Fontane (wie Anm. 8), S. 296.

DAS MEDIUM ALS ARCHIV

Francis Ford Coppolas „Dracula“

VON GABRIELE LÜCK

Unsterblichkeit

Vor dem Tod erschrickst du? Du wünschst, unsterblich
zu leben?

Leb im Ganzen! Wenn du lange dahin bist, es bleibt.“

Friedrich Schiller¹

Der Geier hatte während des Gesprächs ruhig zugehört
und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern
lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog
auf, weit beugte er sich zurück, um genug Schwung zu
bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den
Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend
fühlte ich befreit, wie er in meinem alle Tiefen füllenden,
alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank.

Franz Kafka²

Francis Ford Coppolas 1992 entstandene, auf Bram Stokers Roman basierende Dracula-Verfilmung ist zugleich eine kleine Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts: Sie thematisiert, hiermit weit über die Romanvorlage³ hinausgehend, nicht

-
- 1 Schiller, Friedrich: „Unsterblichkeit“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Albert Meier, Bd. I, Münster 2004, S. 247.
 - 2 Kafka, Franz: „Der Geier“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1976, S. 85.
 - 3 Auch das Medium Buch, in diesem Fall der Roman, hat selbstredend Archivfunktion. Wenn hier von Archiv die Rede ist, bezieht sich dies primär auf Aufzeichnungs- und Kommunikationsmedien im heutigen Sinn. In Stokers Roman werden die von ihm thematisierten Medien, handschriftliche, getippte und durch den Phonographen festgehaltene Tagebuchaufzeichnungen sowie der Telegraph, wie es Friedrich Kittler in seiner Schrift *Draculas Vermächtnis* analysiert (Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993), in einer offensichtlichen Weise zur Dämonenjagd (seien diese Dämonen auch nur das, was Sigmund Freud später unter den Begriff ‚Es‘ fassen wird) ge- oder missbraucht. In Coppolas Verfilmung geschieht dies viel subtiler als im Roman; auch ist zu beachten, dass der Film retrospektiv durch beziehungsweise mit einem bestimmten Medium, dem Film, die Mediensituation der Jahrhundertwende einzufangen und zu reflektieren trachtet.

nur Schrift (sowohl Hand- als auch Maschinenschrift⁴), die Schreibmaschine, den Tele- und den Phonographen, sondern inszeniert auch das Schattenspiel sowohl in seiner ursprünglichsten als auch in seiner modernsten Version, dem Film, hierbei Shakespeares Theaterstücken vergleichbar, die häufig, sich selber reflektierend und karikierend, kleine Theaterstücke beinhalten⁵ und somit als Schnittstelle von Schriftlichkeit und Performanz – die Stücke wurden ‚geschrieben‘, um aufgeführt, nicht um gelesen zu werden⁶ (im Gegensatz zu dem sogenannten Lese-drama, wozu z.B. die Dramen Senecas, Hrotsvith von Gandersheims, später auch Goethes *Tasso*, der 1790 entstanden, erst 1807 aufgeführt werden sollte, sowie *Faust II* zählen) – auch Archivfunktion für sich selbst besitzen.⁷

I SCHRIFT

Bereits in der Anfangssequenz bzw. in der *Pre Credit Sequence* wird die Macht von Schrift demonstriert: Nachdem Graf Dracula im Jahre 1492 erfolgreich gegen die Türken gekämpft und Unmengen von ihnen gepfählt hat⁸, sinnen diese auf Rache und schicken seiner Angetrauten Elisabeta eine Nachricht, die ihr vom Tod ihres Mannes Kunde bringt und somit zum Funken wird, der das Feuer des Plots entfacht: Aufgrund der Nachricht begeht Elisabeta Selbstmord und als der Graf seine tote Frau plus die Ursache, eben jene handschriftlichen Zeilen (ähnliche Zeilen sollen ihn später auf gleiche Weise bewegen), bei seiner Rückkehr vorfindet und erfährt, dass ihre Seele durch den Selbstmord unrettbar verloren ist, gravieren sich diese Worte so in seine Seele ein, wie die Lettern, die in Kafkas „Strafkolonie“ das Verbot zusammensetzen, das der Delinquent übertreten hat, in dessen Haut⁹: Dracula schwört Gott ab und wird zum Vampir.¹⁰

4 Maschinenschrift sei hier sowohl als Druck- als auch Schreibmaschinenlettern umfassender Begriff gebraucht.

5 Hier seien beispielhaft *Hamlet* und *Ein Sommernachtstraum* genannt.

6 Vgl. hierzu: Schabert, Ina (Hrsg.): *Shakespeare Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 43f.

7 „Coppola's ambition has always been of Shakespearean proportions“, schreibt auch Elsaesser. Elsaesser, Thomas: „Francis Ford Coppola and Bram Stoker's *Dracula*“, in: Neale, Steve/Smith, Murray (Hrsg.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London/New York 1998, S. 194.

8 Coppola rekurriert hier auf den historischen Fürst Vlad Tepes II, der von „1476 bis 1477 über die gesamte Walachei und umliegende Gebiete“ (Prüßmann, Karsten: *Die Dracula-Filme*, München 1993, S. 27) regierte und der vor allem durch das Pfählen von Feinden (daher der Beiname ‚Tepes‘, der Pfähler) zweifelhaften Ruhm erlangte. Hier soll jedoch nicht näher auf die Historie des Vampirmythos eingegangen werden. Zu näheren, gleichsam gebündelten Informationen vgl. Kittler (wie Anm. 3), S. 21f. oder Prüßmann a.a.O.

9 Kafka, Franz: „In der Strafkolonie“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1976, S. 151-177.

10 Zum historischen religions- und sozialpsychologischen Hintergrund des Vampirismusphänomens siehe: Prüßmann (wie Anm. 8), S. 25-36.

Die primären Konsequenzen der Worte, Elisabetas Tat, inszeniert Coppola, indem er selbige auf der Projektionsfläche des Papiers in des Grafen Händen mit der sich aus dem Fenster in den Fluss stürzenden Elisabeta überblendet!¹¹:

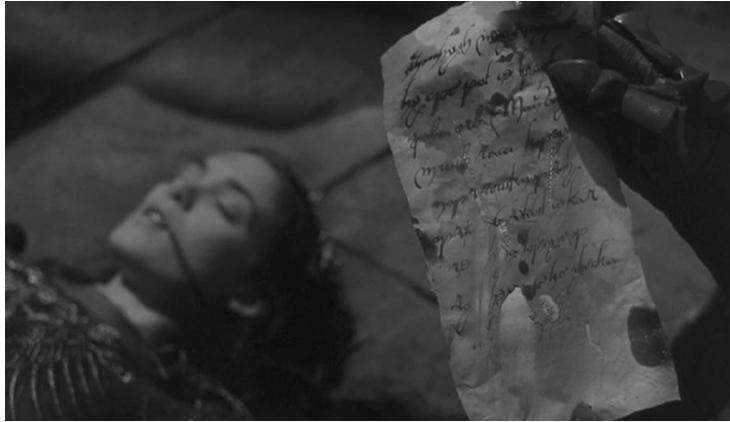


Abb. 1: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Schrift wird hier also von Anfang an als Initiator und zugleich Konteragitator von (Gefühls-) Gewalt und den im pruden viktorianischen England dämonisierten Leidenschaften und somit auch, man merke, von Blut – „The blood is the life!“ [Transkription d.V.] – und Leben,¹² die der Graf symbolisiert, eingeführt und wir werden sehen, dass die in chronologischer Reihenfolge zu ihrer historischen ‚Emergenz‘¹³ in Szene gesetzten Medien in die gleiche Richtung gehen – „Das handschriftliche Tagebuch, sobald es erst einmal mit Phonograph und Schreibma-

-
- 11 In Kafkas „Strafkolonie“ findet ebenfalls eine ‚Überblendung‘ von Wort und Tat statt, da der Verurteilte, wie der die Maschine handhabende Offizier dem Reisenden erklärt, erst durch die Maschine bzw. deren Einsatz von seiner Verurteilung und auch sein Urteil erfährt: „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.“ Auch die hier geschilderte Maschine saugt dem ‚Rezipienten‘ das Blut aus – mittels Schrift! Kafka (wie Anm. 9), S. 155.
- 12 Wenn Medien das pulsierende Leben einerseits hervorrufen, ihm andererseits entgegengesetzt werden, müssen sie sowohl auf der Seite des Lebens als auch auf der Seite des Todes anzusiedeln sein, was uns wiederum zu Thomas Manns „Totentanz“, dem dem Film gewidmeten Kapitel des *Zauberbergs* führt – und somit zu einer Problematisierung der Medien, die es noch zu analysieren gilt.
- 13 Zur Mediengeschichte vgl. Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001. Zu Riepls Gesetz, demzufolge neu auftretende Medien in ein symbiotisches Verhältnis zu den bereits vorhandenen treten, siehe: Schmidt, Siegfried J.: „Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition“, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998, S. 55f.

schine, Leichenbefunden und Zeitungsberichten verschaltet ist“, so Friedrich Kittler über Stokers Roman¹⁴, „wird den Herrn über Nacht und Orient töten“.¹⁵

Die Eröffnungsszene: Vier Jahrhunderte später: Bereits während seiner Bahnreise nach Transsylvanien führt der Immobilienmakler Jonathan Harker Tagebuch und auf Schloss Dracula angekommen, seinem blaublütigen Kunden bei dem Erwerb von Besitz im London des 19. Jahrhunderts zu Diensten, wird er damit fortfahren, um die merkwürdigen Begebenheiten dort durch Tinte und Papier vor dem Abgleiten ins Irreale und Traumhafte zu bewahren.¹⁶

Das im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert populäre Tagebuchführen, in der *epistolary novel*¹⁷ zu Ruhm gelangt, wird hier durch das Medium Film inszeniert: In Kapitel 2¹⁸ werden die besagten Tagebuchaufzeichnungen unter dem Transportmittel, dem Zug, eingblendet und auch Graf Draculas Willkommensbrief erhält eine Großaufnahme (*Close up*).

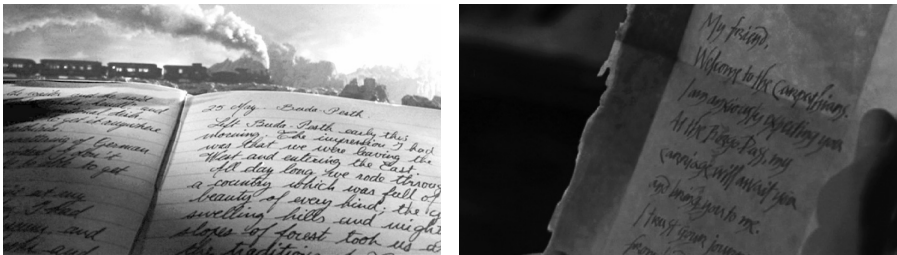


Abb. 2 und 3: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

In Kapitel 3 haben wir zusätzlich eine eigene kleine Geschichte der Aufzeichnung *in a nut-shell*: Zu Beginn wird der Vertrag zwischen Dracula und Harkers Firma gezeigt, in Kontrast zu der Handschrift folgt daraufhin die Einblendung von Minas Schreibmaschine in Gebrauch, da Mina ebenfalls begeisterte Anhängerin von Tagebuchaufzeichnungen ist, ebenso wie Dr. Seward, einer der Verehrer von Minas

14 Roman und Film dürfen jedoch nicht, wie es Coppolas Namensgebung (*Bram Stokers Dracula*) nahe legt, gleichgesetzt werden – im Verhältnis 1:1, der Film präsentiert, wie bereits erwähnt, eine eigenständige, über die in dem Roman dargestellte hinausgehende Mediengeschichte.

15 Kittler (wie Anm. 3), S. 19.

16 Zu dem Aspekt der Stenographie in Stokers Roman – Harker benutzt in diesem die Kurzschrift, im Gegensatz zu der Verfilmung, in der er, wie man auf den ausgewählten Bildern erkennen kann, seine Gedanken auf Englisch festhält – schreibt Kittler: „Denn das Auge des Grafen, mag es noch so rot durch die Nacht glühen, Kurzschrift kann es nicht lesen. Imaginäre Schrecken verblasen vor einer Symboltechnik.“, ebd., S. 25.

17 Der sog. Briefroman boomte vor allem im 18. Jahrhundert, genannt seien hier aus dem englischsprachigen Raum Samuel Richardsons Romane *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1747/48), aus dem französischsprachigen Jean Jacques Rousseaus *La Nouvelle Heloise* (1761), sowie das berühmteste deutsche Beispiel, Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774).

18 Um die Übersicht zu erleichtern, wird hier die Kapiteleinteilung der DVD benutzt.

Freundin Lucy Westenra, der sie aber nicht mehr via Hand oder Schreibmaschine, sondern auf nächsthöherer Stufe, per Phonograph, durchführt:

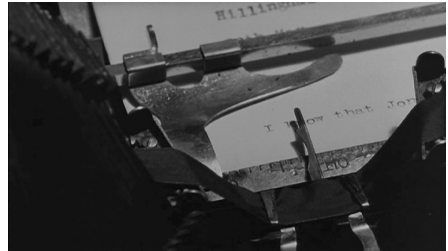
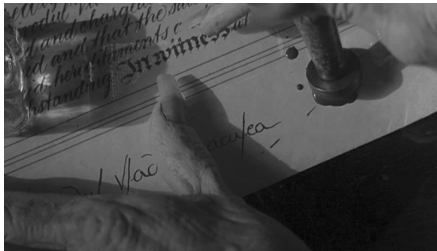


Abb. 4, 5 und 6: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Aber dazu später mehr.

Szenenwechsel: Zurück auf Schloss Dracula: Die Szene beginnt mit der Einblendung des Schlosses und der sekundenspäteren Überblendung mit Harkers handschriftlichen Tagebuchaufzeichnungen, die auch noch eingeblendet bleiben, als Harker vor seinem Rasierspiegel gezeigt wird, kurz bevor ihn des Grafen Auftauchen erschreckt.

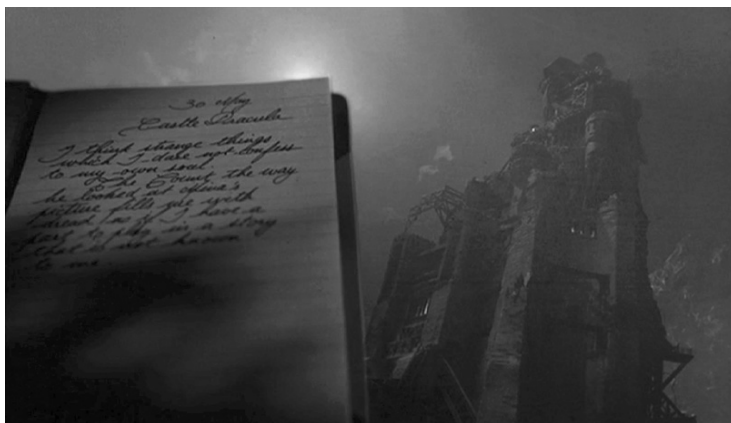


Abb. 7: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Dessen plötzliches, von Harker nicht bemerktes Eintreten erfolgt zum Zwecke der Einforderung der Briefe, die Harker, vom Grafen dazu genötigt, an Freunde und Verwandte schreiben sollte, um sie von seiner längeren Verweildauer in Transsylvanien in Kenntnis zu setzen. Angeblich um den Grafen in englischer Sprache zu unterrichten und mit den Sitten und Bräuchen des Landes vertraut zu machen, soll er mindestens einen Monat auf dem Schloss verweilen, der richtige Grund ist natürlich ein anderer:



Abb. 8: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

2 FOTOGRAFIE

Bei Vertragsabschluss war der Graf unvermutet auf die Fotografie Minas gestoßen, die seiner verstorbenen Frau Elisabeta aufs Haar gleicht. „To die, to sleep – /To sleep, perchance to dream [...]“¹⁹, Hamlets, um noch einmal auf Shakespeare zu rekurrieren, auf den Selbstmord gerichtete Reflexionen mögen auch den Grafen bei dem Anblick der Fotografie heimsuchen, der „Oceans of time“ [Transkription d.V.], genauer gesagt: vier Jahrhunderte, durchkreuzt hat, um seine Geliebte wiederzufinden, die – Hamlets Sorgen uneingedenk – sich selbst das Leben genommen hatte und mit deren Abbild er sich nun plötzlich konfrontiert sieht.

„Unser Totenreich hat die Bücher verlassen, in denen es so lange hauste“²⁰, andere Medien bemächtigen sich seiner:

19 Shakespeare, William: „Hamlet“, in: *The Complete Works*, hrsg. v. Peter Alexander, London/Glasgow 1964, S. 1047.

20 Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 21.

Die Fotografie erlangt jene gewisse Würde, die ihr sonst abgeht, dadurch, daß sie eine Wiedergabe des Wirklichen ist und uns Dinge zeigt, die nicht mehr existieren.²¹

Elisabeta existiert nicht mehr, die Abbildung in des Grafen Händen zeigt Mina Murray, Jonathan Harkers Verlobte, und dennoch fragt man sich, ob Elisabeta die Jahrhunderte über nur geschlafen habe, als Mina, kurz bevor der Graf sie vor der Kulisse der flüchtigen Bilder des Kinematographen, einem weiteren Medium, das den Tod der Schrift entreißt, zu beißen gedenkt, zugibt, ihn, dem sie zuvor doch niemals begegnet ist, ‚irgendwie‘ zu kennen. Tod – Schlaf – Medium, eine in der Literaturgeschichte nicht unbelastete Assoziationskette²² – sie greift auch hier: Wie die Schrift (der von den Türken ins Schloss gesandte Zettel mit der Nachricht von des Grafen Tod) zu Anfang des Films der Grund allen Übels war, so löst in dieser Szene die Fotografie, „ein Geschöpf der bürgerlichen Aufklärung und des naturwissenschaftlich positivistischen Denkens“²³, dem der Graf ja opponiert, den ‚Trigger‘: Dracula reist nach England, um Elisabeta dem Tod oder vielmehr dem Schlaf zu entreißen.

EXKURS: SCHATTENSPIEL

Auf Harkers Aussage hin, Mina und er würden kurz nach seiner Rückkehr heiraten, folgt das erste, von einer gewissen Komik nicht freizusprechende Schattenspiel: Des Grafen Schatten, der ihm generell ein wenig nachhinkt, tut das, was der Graf zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausführen möchte: Er legt seine Hände um Harkers Hals und würgt ihn:

21 Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1977, S. 446.

22 Beispielhaft genannt seien hier Thomas Mann, der im *Zauberberg* dem ‚Bioskoptheater‘, dem Kino, das Kapitel „Totentanz“ widmet und seinen Protagonisten Hans Castorp über das Grammophon als einen „Musiksarg“ philosophieren lässt (Mann, Thomas: „Der Zauberberg“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1960, S. 907), ferner James Joyce, der seinem Protagonisten im *Ulysses* folgende Worte über das Grammophon in den Mund legt: „Besides how could you remember everybody? Eyes, walk, voice. Well, the voice, yes: gramophone. [...] keep it in the house. After dinner on Sunday. Put on poor old greatgrandfather Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf kophthst. Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face.“ Joyce, James: *Ulysses*, London 1992, S. 164 und Jacobs Roman *Blut und Zelluloid*, in dem „das Maschinengewehr des Films“ mit „Patronenstreifen aus Zelluloid“ auf die Zuschauer schießt. Jacob, Heinrich E.: *Blut und Zelluloid*, Berlin 1930, S. 242. „Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen. [...] Im Prinzip von Kino haust der mechanisierte Tod [...]“, merkt Kittler dazu an. Kittler (wie Anm. 20), S. 190. In neuerer Zeit diene Marcel Beyers Roman *Flughunde* als Beispiel, der von der Konservierung der Stimme via Phonograph handelt.

23 Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M. 1995, S. 222.



Abb.9: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Jungsche Schattenthematik, da sie erlaubt, die Problematik des Schattenspiels zu interpretieren: In der Lehre C.G. Jungs stellt der Schatten den inferioren Teil der Persönlichkeit dar – was dies in Bezug auf die ohnehin schon assoziationsakkumulierte Person Draculas bedeutet, sei der Phantasie des Lesers anheim gestellt.²⁴

Nachdem Harker dem Grafen die besagten Briefe überreicht hat und, nach dessen Verlassen des Schlosses (auf mehr als nur merkwürdige Art und Weise, nämlich durch ein salamandergleiches Runterklettern an den Schlossmauern), selbiges inspiziert und dabei von den Briefen spricht, wird die Szene mit seiner Schrift überblendet.

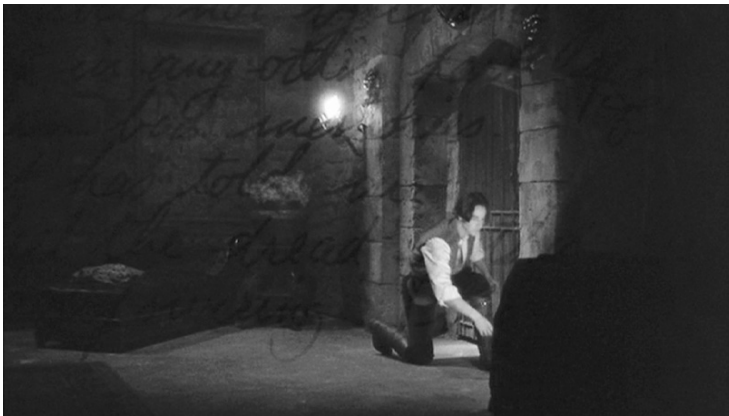


Abb. 10: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

24 Was die Assoziation von Schatten und Teufel betrifft, so sei hier an Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihl* erinnert, der seinen Schatten dem Teufel für das „Fortunati Glücksseckel“ verkauft.

Nach Harkers von Dracula unterbrochenem sexuellem Intermezzo mit den dämonischen Frauen²⁵ wird das 5. Kapitel als Hommage an den Stummfilm mit einer Kreisblende auf den Brief an Mina bzw. auf dessen Umschlag eingeleitet, der dann – immer noch in Großaufnahme – von ihr geöffnet und entfaltet wird und weiterhin in Großaufnahme in ihren Händen ruhen wird, während seine Stimme ihn ihr vorliest.

Harker, dem langsam ein Bewusstsein darüber erwächst, was sich hinter dem Grafen verbirgt, ahnt, dass diese seine Briefe sein Schicksal besiegelt haben (könnten).

Ebenso wie die zu Anfang besprochene Szene, die zuerst Schloss Dracula und dann darüber Harkers Tagebuchaufzeichnungen einblendet, beginnt Kapitel 7: Zuerst wird die Demeter, das Schiff, das Dracula, wie die Wirtszelle den Virus,²⁶ nach England bringt, gezeigt, Sekunden später das Logbuch mit den handschriftlichen Aufzeichnungen des Kapitäns darüber geblendet.

Im weiteren Verlauf des Films werden die Aufzeichnungen, sowohl diejenigen Harkers als auch die seiner Frau, lediglich erwähnt, rücken aber nicht mehr ins filmische Rampenlicht, wenngleich sich Schrift, sowohl handschriftlich als auch gedruckt, weiterhin wie ein roter Faden durch das Filmgeschehen ziehen wird. So schreitet, wie bereits angemerkt, die mediale Inszenierung in dem Film genau so voran wie die historische Mediengeschichte.

3 PHONOGRAPH

Mit der Ankunft der Demeter und somit der des Grafen in England spielen auch Dr. Seward's Patienten, darunter Mr. Renfield, Harkers Vorgänger bei den Verhandlungen mit Dracula und nun dessen Diener, verrückt und erfahren daraufhin eine – damals nicht unübliche – Behandlung mit eiskaltem Wasser.²⁷ Die nächste Szene zeigt in Großaufnahme (*Close up*) Seward, wie er in den Phonographen-trichter spricht:

25 Hier sei angemerkt, dass Dracula bei seinem Eingreifen im Gegensatz zu der Roman-szene nicht Englisch spricht, worauf Kittler zwecks tiefenpsychologischer Interpretation so viel Wert gelegt hatte. Vgl. Kittler (wie Anm. 3), S. 26f.

26 An dieser Stelle taucht die in der Figur Draculas transportierte Aidsthematik auf.

27 Vgl. hierzu: Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 331 u. S. 525.



Abb. 11: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

4 KINEMATOGRAPHIE

Auf den Phonographen folgt historisch der Kinematograph.²⁸ So auch hier: Nachdem Dracula sich an dem Blut von Minas Freundin Lucy gestärkt hat, kann er verjüngt bei Tage durch seine Wahlheimat wandern. Was nun folgt, ist einer der medialen Höhepunkte der Verfilmung: Durch das Kameraauge des Kinematographen betrachtet, bekommen wir zunächst einige Zeitungsartikel über die merkwürdigen Begebenheiten der unmittelbaren Vergangenheit, das Entkommen eines Wolfes aus dem Zoo, den merkwürdigsten Sturm der Geschichte und das Schicksal der Demeter bzw. deren Besatzung, vorgeführt – in den für die Anfangszeit des Kinematographen charakteristischen stockenden Bewegungen (verursacht durch die zur damaligen Zeit noch vergleichsweise niedrige Bildsequenz)²⁹, in geringerer Auflösung sowie mit dem charakteristischen Surren des Apparates –, bevor erneut eine Kreisblende Graf Dracula in den soeben geschilderten Charakteristika der Lumièrschen Erfindung unter der Londoner Bevölkerung wandeln lässt, bis die Bewegung in die heute übliche Glätte übergeht:

28 Zur Mediengeschichte des Films vgl.: Kreimeier, Klaus: „Mediengeschichte des Films“, in: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 425-454; Schanze, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, Stuttgart 2002 oder Schnell, Ralf: „Von der Fotografie zum Film“, in: ders.: *Medienästhetik*, Stuttgart 2000, S. 41-47.

29 „Um die gewünschte Bewegungsillusion zu erreichen, müssen Filme mit einer Frequenz von mindestens 15 B/s projiziert werden. [...] [Aus dem Patent für Auguste und Louis Lumières „Apparat zur Herstellung und Vorführung chrono-photographischer Bilder“ – d.V. –:] Man kann auf diese Weise sehr scharfe, schnell auf einander folgende Bilder erhalten, z.B. 20 in der Secunde [sic!] mit einer Belichtungszeit von je 1/50 Secunde, und zwar auf einer während der Exposition unbeweglichen Fläche.“ Loiperdinger, Martin: *Film & Schokolade. Stollwerks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Frankfurt a.M./Basel 1999, S. 95f.

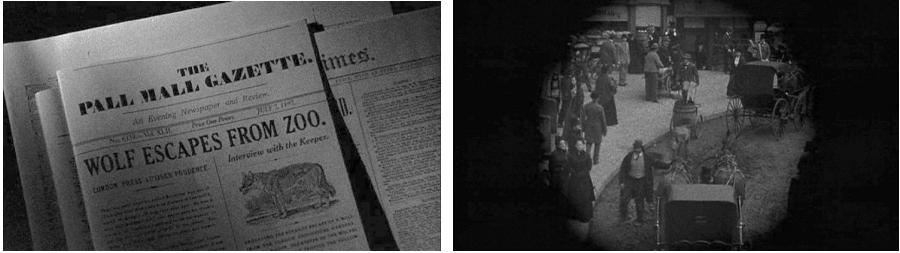


Abb. 12: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Während die Blende sich öffnet, annonciert eine männliche Stimme den Kinematographen, „the greatest attraction of the century“ [Transkription d.V.], nach der der Graf, als er es zu einer ersten Begegnung mit Mina kommen lässt, auf der Suche zu sein angibt. Nachdem die Stimme wiederholt propagiert hat: „See the amazing cinematograph“ [Transkription d.V.], lenkt der Graf mit einem hypnotischen „See me!“ [Transkription d. V.] Minas Blick auf sich. Hier kündigt sich phonisch eine Gleichsetzung Draculas mit dem thematisierten Medium an, die bald bildlich fixiert werden soll. Nach anfänglichem Sträuben ihrerseits begleitet Mina ihn schließlich zu dem „wonder of the civilized world“³⁰ [Transkription d.V.].

Was sie zu sehen bekommen, sind diverse Kurzfilme, darunter eine Version der zur Berühmtheit gelangten Zugfahrt der Brüder Lumière,³¹ die den ‚Angriff‘ Draculas auf seine Auserwählte gleichsam untermalt, wobei Mina ähnlich erschrocken auf dessen Avancen reagiert, wie das Publikum in dem Zug-Film-Mythos auf das auf es zubrausenden Transportmittel.³²

30 “Altogether, the film poses as a kind of palimpsest of a hundred years of movie history: the year Dracula comes to London is 1897, and the reason he gives for his trip (to the hapless Mina) is that he had heard about a new marvel of science: the cinematograph. What more fitting, then, than the idea that Dracula should seduce Mina at the movies [...]”. Elsaesser, Thomas: „Francis Ford Coppola and Bram Stoker’s Dracula“, in: Neale, Steve/Smith, Murray (Hrsg.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London/New York 1998, S. 198.

31 Hierbei handelt es sich nicht um einen der bekannten Lumière-Filme. Hinweis von Josef Garnarz.

32 Vgl. Loiperdinger, Martin: „Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums“, in: *KINtop*, H. 5, 1996, S. 36-70.



Abb. 13: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Diese Gleichsetzung von Dracula (sprich: Monster) und Medium erscheint wie ein filmisches Zitat der folgenden Eisner-Aussage:

Und wie einstmals im Grand Café die Zuschauer sich unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengroß auf sie zuzufahren schien, so kommt *Nosferatu* als unheimliche Drohung auf uns zu und lässt uns zusammenschrecken.³³

Und diese Gleichsetzung scheint zu suggerieren, dass es sich hier um im Wesen verwandte Dinge handelt, d.h., dass Medien, hier der Film, in gewissem Sinne Gespenster, gar Blutsauger sind.³⁴ Inwiefern dies für die anderen, hier thematisierten Medien gilt, wird an späterer Stelle noch auszuführen sein.

Während Dracula seine Auserwählte zu beißen und somit zu sich zu nehmen versucht, zeigt die Leinwand folgendes Bild, das die Erotik des Vorgangs betont.

33 Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt a.M. 1979, S. 100f.

34 Dies geht wiederum mit dem Aspekt der Perception des Wahnsinns im 18. und 19. Jahrhundert Hand in Hand: „Der Wahnsinn ist möglich geworden durch all das, was das Milieu beim Menschen an animalischer Existenz hat unterdrücken können. [...] Die Risiken, wahnsinnig zu werden, nehmen in dem Maße zu, wie das um den Menschen herum und von ihm konstituierte Milieu dichter und kompakter wird. [...] Der Wahnsinn wird also zur anderen Seite des Fortschritts“ – man könnte ergänzen: des medialen Fortschritts. Foucault (wie Anm. 27), S. 382f.



Abb. 14: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Der Biss gelingt jedoch nicht: Mitten in der Bewegung hält der Graf inne, seine Zähne, die sich vorher zum Biss verlängert hatten, bilden sich zurück: Dies kann einerseits als eine weitere Anspielung auf die in die Figur des Grafen von der Gesellschaft hineinprojizierte Angst vor dem Wahnsinn (hier verkörpert in der – sexuellen – Leidenschaft) rezipiert werden, denn es ist ein Beispiel dafür, „daß die Leidenschaften, wenn sie sehr heftig sind, eine Art Tetanus oder Katalepsie haben entstehen lassen, so daß die Person dann mehr einer Statue als einem Lebewesen glich“³⁵; andererseits kann das Faktum auch auf das Wesen des Mediums in seiner Relation zum Rezipienten hin interpretiert werden, wie gleich ersichtlich werden wird. Der entflohene Wolf (=Vampir) bringt die Leute in Aufruhr³⁶ und die Leinwand (auf der Leinwand) zeigt im Scherenschnittstiel, bevor sie wieder den heranfahrenden Zug präsentiert, kurz die Szenen jener Schlacht mit den Türken, in der der Graf selbige vor mehr als vier Jahrhunderte besiegte, grausam tötete und somit sein eigenes Schicksal besiegelte. Die Gleichstellung von Vampir und Medium wird erneut in folgendem Bild (bzw. in der auf das Internet verweisenden Kopplung von Schrift und Bild) fixiert:

-
- 35 Ebd., S. 230. Destilliert man die sexuelle Anspielung, so kann man sagen, dass der ‚Kuss‘ bzw. der dadurch verkörperte sexuelle Akt hier nicht gelingen kann, da es sich erstens um diejenige Person handelt, die der Graf liebt, und zweitens sie sich auch noch sträubt – später, als Mina disponiert ist, gelingt der ‚Biss‘.
- 36 Die hier dargelegte Interpretation läuft derjenigen Kümmels konträr, die behauptet, der Film dekonstruiere mit dieser Szene den besagten „Gründungsmythos der Kinematographie“, da ein „die Zähne bleckender weißer Wolf [...] nicht etwa ein gefilmter Zug“ die Zuschauer das Fürchten lehre. Kümmel, Albert: „Ein Zug fährt ein – Anmerkungen zur Kinodebatte“, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Einführung in die Geschichte der Medien*, Paderborn 2004, S. 152. Oberflächlich betrachtet mag diese Sichtweise sich anbieten, bei einer genaueren Betrachtung, wie sie hier stattfindet, zeigt sich hingegen, dass dem nicht so ist. Kümmel lässt außer Acht, dass der Wolf eine der Inkorporationsformen des Vampirs ist und dass dieser hier, wenngleich auf sehr subtile Art und Weise, wie die Standbilder zeigen, mit dem Film bzw. dem frühen Kino assoziiert, ja gleichgesetzt wird.



Abb. 15: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Über der fliehenden Mina sehen wir in der jahrmarktähnlichen Kulisse der Filmvorführung³⁷ das Abbild einer Vampirfledermaus, daneben, direkt über dem Grafen, prunkt in riesigen Lettern die Überschrift „Ghost“.

Vor den Flimmerbildern³⁸ des Kinematographen kommen sich Mina und der Graf, durch die Beschäftigung mit dem Wolf, den letzterer unter seiner Kontrolle hat und der, wie bereits erwähnt, auch eine seiner Verwandlungsinformationen präsentiert, näher, da der Graf (das Monster) eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf Mina ausübt.



Abb. 16: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

37 Es handelt sich hier wahrscheinlich um einen Jahrmarkt mit einem Wanderkino, in dem ein Kurzfilmprogramm vorgeführt wird, wobei historische Authentizität nicht im Vordergrund steht: Zur damaligen Zeit durchaus populäre Nacktszenen wurden nie mit anderen Kurzfilmen gemischt präsentiert. Hinweis von Josef Garncarz.

38 „Photographische Fachblätter bemängeln vor allem ‚das lästige Zittern und Flimmern‘. [...] [Zitat aus einem Artikel der *Photographischen Rundschau*, Nr. 7, 1896 – d.V. –:] Wir sehen ein herrliches Bild, wo auf sturmbewegter See ein Fischer hinausrudert; kräftige Ruderschläge bringen das Boot durch die tosende Brandung. Die heranrollenden, hoch aufspritzenden Wogen, auf deren Kämmen das Boot tanzt, sind mit wunderbarer Naturtreue wiedergegeben. Aber die seitlich sichtbare Mole schwankt hin und her, als ob sie durch das heftigste Erdbeben in ihren Grundfesten erschüttert würde. Noch viel peinlicher ist es, wenn das Gemäuer der Börse zu Marseille derart ins Wanken kommt, dass man für die Köpfe der Vorübergehenden in ängstlicher Sorge bleiben muss.“ Loiperdinger (wie Anm. 29), S. 141f.

„Auch der Edison-Pavillon der Dresdner Gewerbeausstellung“, so Loiperdinger über das „Geschäft mit dem *Kinematograph Lumière*“ in Deutschland, „zeigt sich als ‚wahrer Magnet‘“.39 Diese Assoziation erhält durch das hinter dem knienden Grafen neben der Leinwand befestigte *Edison*-Werbeplakat Substanz. Sowohl die Filmsequenzen als auch die sorgfältig ausgewählten Requisiten beschwören so das frühe Kino herauf, was unter der Berücksichtigung der beschriebenen Gleichschaltung folgende Gleichung ergibt: Dracula = Film zieht Mina = Publikum an.

In Anbetracht der Tatsache, dass man anfänglich von den ersten Filmen der Brüder Lumière als von „lebenden Photographien“40 sprach, sind die jeweiligen ‚Begegnungsmedien‘, durch die der Graf auf Mina trifft, mit Raffinesse selektiert: Zuerst begegnet er ihr in Form einer Fotografie, d.h. in der „darauf festgehaltenen Phantasmagorie einstigen Lebens“41, die zweite Begegnung findet bei einer öffentlichen Vorführung der ‚Erfindung des Jahrhunderts‘ statt: Der ‚Inhalt‘ des Kinematographen sind ‚lebende‘ Bilder. So könnte man vermuten, dass hintergründig der Film (= Dracula) tote Bilder (= Elisabeta) zum Leben erweckt bzw.: erwecken soll: Der Versuch scheitert wie beschrieben – muss notwendigerweise scheitern,42 denn was der Film in Realität präsentiert, ist die Fixierung eines vergangenen Zeitabschnittes (im Gegensatz zur Photographie, die punktuell fixiert): „[...] der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes Hier und Jetzt verwandelt“.43 Diese Präntation des Films, sein Vorgaukeln von Gegenwärtigkeit, das Elsaesser „the very peculiar tragedy of photography and cinema“44 nennt, führt Bazin zu der trefflichen Charakterisierung als „sich bewegende Mumie“45 – nichts anderes ist Dracula.

39 Ebd., S. 155f.

40 Ebd., S. 137.

41 Voss, E.T.: „Das ‚sehende Papier‘. Betrachtungen zum Medium Photographie aus der Sicht des Sammlers“, in: *Neue Rundschau*, Nr. 92, 1986, S. 174.

42 Eine zweite, kühnere Lesart dieser Szene führt zu der Folgerung, dass, wenn Dracula den Film inkorporiert, der ‚Biss‘, man könnte auch sagen: die (emotionale) Übernahme des Rezipienten durch den Film, an dieser Stelle nicht gelingen kann, da ersterer noch nicht völlig von der neuen Erfindung eingenommen und daher noch nicht zur Hingabe bereit ist – an späterer Stelle wird sich dies ändern (allerdings wird dann kein kinematographischer Link mehr erfolgen).

43 Mann, Thomas: „Der Zauberberg“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1960, S. 442.

44 Elsaesser (wie Anm. 30), S. 198.

45 Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 25.

EXKURS: TELEGRAPH

In einer Mediengeschichte darf natürlich auch der Telegraph nicht zu kurz kommen⁴⁶: Miss Lucys Verlobter, Arthur Holmwood, hat wegen der merkwürdigen Veränderungen, die mit ihr vorgegangen sind, seinen Freund Dr. Seward um Hilfe gebeten, der – selber keinen Rat wissend und daher folgernd, dass es sich um etwas psychisches⁴⁷ handelt – seinen Mentor Prof. Van Helsing um Hilfe bittet – telegraphisch, der daraufhin angereist kommt.



Abb. 17: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Nach den Thematisierungen der neuen Medien wird nun scheinbar wieder ein Schritt zurück gemacht, zur Schrift, diesmal sind es jedoch keine handschriftlichen Aufzeichnungen, die ins Rampenlicht rücken, sondern, wie bereits erwähnt, gedruckte: Van Helsing, der mit obskuren Dingen mehr als vertraut ist, ist Dracula auf die Schliche gekommen und liest in Kapitel II noch einmal etwas über seinen Feind nach – wir sehen in Großaufnahme (close up) eine schön illustrierte Ausgabe über den ‚historischen‘ Grafen.⁴⁸

46 Zur Mediengeschichte der Graphien vgl. Schanze, Helmut: „Integrale Mediengeschichte“, in: ders. (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 207-280.

47 Hier ergibt sich erneut ein Brückenschlag zu dem Aspekt der Perzeption Wahnsinns (im 18. und 19. Jahrhundert), von dem Lucy durch den Grafen infiziert wurde. Zum Zusammenhang von Wahnsinn und Hysterie, diejenige Wahnsinnsgestalt bzw. Krankheit, mit der Lucy zu kämpfen scheint, siehe allgemein: Foucault (wie Anm. 27), S. 285ff. und speziell in Bezug auf Lucy: Kittler (wie Anm. 3), S. 35ff.

48 Coppola ist somit der erste Dracula-Regisseur, der auf diese Art und Weise den historischen Stoff miteinbezieht. Eine literarische Aufarbeitung findet er auch in dem jüngst erschienenen Roman *Der Historiker* von Elizabeth Kostova (Berlin 2005).



Abb. 18: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Hiernach ist es wieder Handschrift, die in Szene gesetzt wird: Nachdem Mina einen Brief einer Schwester aus einem Stift in Transsylvanien erhalten hat, dass Jonathan Harker sehr krank bei ihnen angekommen sei und nun von ihnen gepflegt werde, ferner Minas sofortige Anreise zum Zwecke der Hochzeit wünsche, teilt sie dem Grafen, den sie nun häufiger trifft, schriftlich mit, dass sie ihn nicht mehr sehen könne, da sie zu ihrem Verlobten nach Transsylvanien reisen müsse, um ihn dort direkt zu ehelichen, woraufhin die Tinte durch die Tränen des Grafen verwässert wird.

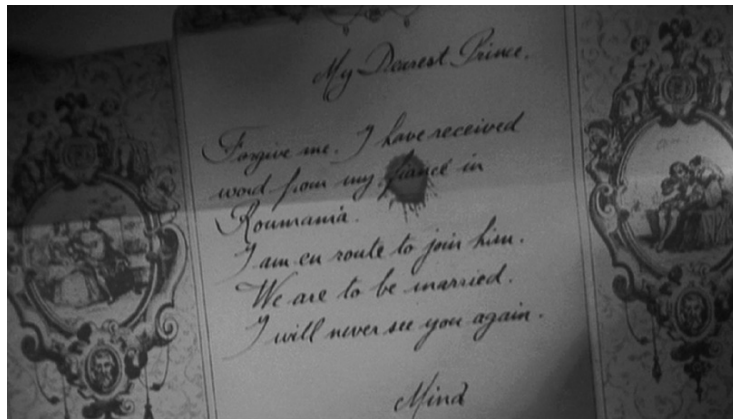


Abb. 19: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Es ist evident, dass zwischen der Thematisierung der neuen Medien immer wieder auf das ältere Medium der Schrift recurriert wird, was zu der These Anlass gibt, dass Schrift sich wie ein Nähfaden durch die Historie der Medien zieht, diese zugleich verbindend, so dass sie in dieser Eigenschaft als Konstante im medialen Szenario des Umbruchs erscheint.

Ein Umbruch steht auch im Film kurz bevor: In der nächsten Szene sehen wir Mina auf einem Schiff, wie sie ihre Tagebuchaufzeichnungen bezüglich des Grafen in das Grab des Meeres schickt. Diese Geste leitet den Abschied von Dracula und mit ihm von der Geschichte der Aufzeichnungsmedien ein und antizipiert das kafkaeske Finale, wobei das Element des Wassers⁴⁹ als Herold der Negativität den Stachel nimmt. Einen letzten Blick auf Schrift in ihrer gedruckten Form erhalten wir in Kapitel 17 während der Jagd auf den Grafen, als Dr. Van Helsing durch einen Exorzismus⁵⁰ die heilige Erde, in der der Graf ruhen muss, um neue Kräfte zu schöpfen, für ihn unbrauchbar macht.



Abb. 20: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Schrift in ihrer handschriftlichen Form taucht noch einmal bei der Verfolgung des Grafen in Form von Jonathans Tagebuchaufzeichnungen auf.

-
- 49 Erneut sei hier auf Shakespeare verwiesen bzw. auf die Verwandlungskraft, die der Luftgeist Ariel im *Tempest* dem Element des Wassers zuschreibt: „Full fathom five thy father lies;/Of his bones are coral made;/Those are pearls that were his eyes;/Nothing of him that doth fade/But doth suffer a sea-change/Into something rich and strange [...]“. Shakespeare, William: „The Tempest“, in: *The Complete Works*, hrsg. v. Peter ALEXander, London/Glasgow 1964, S. 7. Auf eine ähnliche ‚Veredelung‘ des ‚Blutsaugers‘ weist auch das Ende des Films hin.
- 50 Hier wird der Exorzismus, das gesprochene Wort also, benutzt, um ein Phantom zu vernichten, Wispel in Mörikes *Maler Nolten* weist auf einen weiteren Gebrauch hin: „[...] ich werde mich erbielen, ein praktisches Kolloquium über Nautik und höhere Schwimmkunst vorzutragen; ich werde dem guten Kollmer überhaupt dieses und jenes Phantom kommunizieren.“ Mörike, Eduard: *Maler Nolten*, Stuttgart 2002, S. 131.

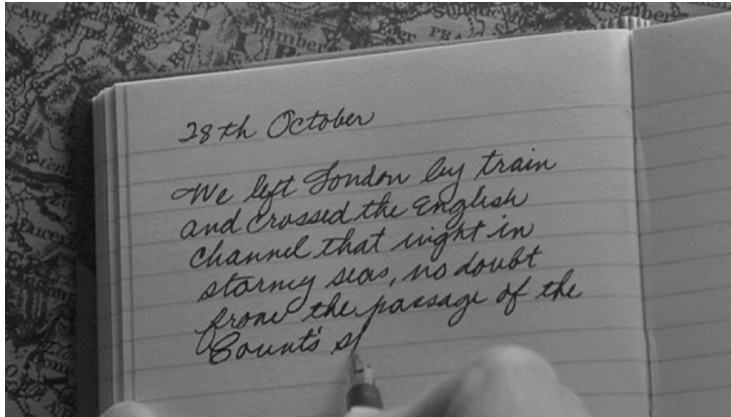


Abb. 21: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Ein Telegram, das Holmwood von einem seiner Angestellten bekommt, diesmal nur Erwähnung findet und lediglich kurz in der Hand Holmwoods (*long shot*) gezeigt wird, hilft ihnen bei der Verfolgung und Zerstörung des Vampirs. Ihrer – ebenfalls blutigen – Taten gedenkend, muss Van Helsing zuletzt entgeistert innehalten und feststellen: „We’ve all become God’s madmen, all of us“ [Transkription d.V.].

Im Sinne Kittlers könnte man zusammenfassend – wenngleich mit einem zwinkernden Auge – sagen, dass ein moderner Medienverbund, die vereinte Ingebrauchnahme von Handschrift, Typographie, Phonographie und Kinematographie, antritt, dem Adler aus Kafkas Erzählung gleich, Magisches, Triebhaftes, Leidenschaft, verkörpert durch den Grafen bzw. durch das Monster in ihm (zu dem er wohlgerne erst durch das Medium der Schrift geworden ist), zu vernichten und sich, als dies geschafft ist,⁵¹ gleichsam in dessen Blut auslöscht. Dies ist jedoch, wie wir gesehen haben, hier zu einfach.

FAZIT

Coppolas Verfilmung übernimmt, gleich Shakespeares Theaterstücken dem Theater und dem Schauspiel gegenüber, Archivfunktion für Graphien, angefangen von der Handschrift, über gedruckte Schrift, Fotografie, Telegraphie, Phonographie bis hin zur Kinematographie, keine wird übergangen. In der Gleichsetzung von

51 Kritiker könnten auf die Idee kommen, zu sagen ‚scheint‘, da der Graf, als er sich mit letzter Kraft in die Kapelle ‚rettet‘, von Mina (durch Vollzug des Rituals mit ‚Pfahl durchs Herz und Kopfabtrennung‘ – soviel zum ‚phallischen‘ Impetus der Methode – vgl. Kittler (wie Anm. 3), S. 38) noch Erlösung findet, was sein sich sowohl verjüngendes als auch verklärendes Gesicht andeutet; was jedoch definitiv stirbt, ist die äußere Hülle, die blutdürstende Bestie, um mit Freud zu sprechen, das Es, und des Zuschauers Phantasie bleibt ein dem Ende des *Faust II* gleiches Aufsteigen, nicht Faustens, sondern Draculas Entelechie zu imaginieren.

Medium und Vampir/Geist problematisiert sie diese jedoch zugleich und reflektiert, den Zuschauer mit einer impliziten Medienkritik konfrontierend, ihr eigenes Wesen.

Was genau qualifiziert den Vampir als Identifikationsplattform für die einzelnen Medien?

Der Vampir ist eine Schnittstelle, ein Grenzgänger zwischen Leben und Tod, er ist, um es mit Foucaults der Leidenschaft (die der Vampir, q.e.d., auch verkörpert) gewidmeten Worten auszudrücken, „die Grenze, die sie sich gegenseitig setzen, und der Ort ihrer Kommunikation“⁵², er gehört keiner Seite vollkommen an, partizipiert jedoch als Geist an beiden.

Wie verhält es sich mit Schrift? Wie wir gesehen haben, nimmt sie im Film zunächst Leben: Elisabeta tötet sich aufgrund der durch sie transportierten Nachricht vom Tode ihres Gemahls, darauf erschafft sie ‚Leben‘: Aufgrund derselben Nachricht und ihrer Konsequenzen wird der Graf zum Vampir, der ewig leben kann bzw. (ohne Feinde) könnte („[...] Gespenster alias Medien können gar nicht sterben“)⁵³. Ferner hilft sie bei der Vernichtung dessen, was sie erschaffen hat (darauf wird noch zurückzukommen sein). Überdies zieht sie sich als roter Faden durch die Mediengeschichte, indem sie immer wieder neue Medien frequenzt, sozusagen sowohl den Film⁵⁴ als auch das Internet ‚infiziert‘; in der Form des *Chats* oszilliert sie gleichsam zwischen Schriftlich- und Sprachlichkeit.⁵⁵

Ein weiteres Charakteristikum qualifiziert sie als Grenzgänger: Auch hier mag uns Hamlet als Beispiel dienen:

King. How fares our cousin Hamlet?/*Ham.* Excellent, i' faith; of the chameleon's dish./I eat the air, promise-cramm'd;/you cannot feed capons so./*King.* I have nothing with this answer, Hamlet;/these words are not mine./*Ham.* No – nor mine now.⁵⁶

Gesprochene Worte als Gedankenäußerung sind ephemere: Sie bilden die Schnittstelle zwischen Zukunft (die Distanz, die Gedanken bis zu ihrer phonischen Äußerung zurücklegen) und Vergangenheit (der Moment des Erklingens geht mit dem Moment des Verklingens Hand in Hand) – und gehören dem Sprecher nach der getanen Äußerung nicht mehr; für Schrift gilt ähnliches: Schon im Moment der

52 Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 226.

53 Kittler (wie Anm. 20), S. 198.

54 Angefangen vom Stummfilm, in dem sie in Form von ‚Inserts‘ auftaucht, bis hin zu neuesten Filmen wie „Kill Bill“, in dem sie eine ‚bescheidene Nebenrolle‘ erhält und bezüglich ihrer Selbstreflexion gar an Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* erinnern mag.

55 Zur Problematik der Stimme siehe auch Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 15f.

56 Shakespeare, William: „Hamlet“, in: *The Complete Works*, hrsg. v. Charles Jasper Sisson, London 1964, S. 1049.

Perzeption können die durch sie transportierten Gedanken ihre Aktualität eingebüßt haben – für den Empfänger sind sie hingegen aktuell (und mächtig).

Auf die „Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“ verweist auch Foucault in seinem berühmt gewordenen Autor-Aufsatz:

Diese Verbindung kehrt ein jahrtausendealtes Thema um; die Erzählung oder das Epos der Griechen war dazu bestimmt, die Unsterblichkeit des Helden zu verewigen, und wenn der Held zustimmte, jung zu sterben, so geschah dies, damit sein geweihtes und durch den Tod erhöhtes Leben in die Unsterblichkeit eingehen konnte; die Erzählung löste den hingenommenen Tod ein. In anderer Weise hatte auch die arabische Erzählung – ich denke an *Tausendundeine Nacht* – das Nichtsterbenkönnen zur Motivation.⁵⁷

Hier ist es umgekehrt: Der Akt des Schreibens (sowohl per Hand als auch mit der Maschine), der Gebrauch der Graphien also, dient nicht – und schon gar nicht mit Zustimmung des ‚Helden‘ – zur Konstruktion von Unsterblichkeit, sondern gerade zur Vernichtung derselben. Nicht das ‚Nichtsterbenkönnen‘, sondern das ‚Unbedingtsterbenmüssen‘ dient zur Motivation.

Für Phonographie mag der Protagonist von Marcel Beyers Roman *Flughunde* sprechen, der sich selbst als „Stimmstehler“ bezeichnet: „Lebendige Wesen haben ihren Teil gegeben, hier sind Absonderungen des Lebens gepresst worden, damit Klang zu Materie werden kann“⁵⁸ oder

Bin zu einem Stimmstehler geworden, habe die Menschen an der Front stimmlos zurückgelassen und verfüge fortan nach eigenem Ermessen über ihre letzten Laute, zeichne sie auf, nehme von jeder beliebigen Stimme einen Teil fort und kann sie ohne Kenntnis des Sprechers einsetzen, auch über dessen Tod hinaus.⁵⁹

Die Parallelen zum Grenzgängertum und zum Vampirismus liegen auf der Hand.

Mit dem, was die Leinwand bietet, verhält es sich, wie bereits angedeutet, ähnlich:

Wenn aber das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht aufging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. Niemand war da, dem man durch Applaus hätte danken, den man für seine Kunstleistung hätte hervorrufen können. Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstreut; nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen, Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man

57 Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis u.a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 204f.

58 Beyer, Marcel: *Flughunde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 24.

59 Ebd., S. 123.

ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelndem Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben. Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas Nervloses und Widerwärtiges. Die Hände lagen Ohnmächtig vor dem Nichts.⁶⁰

Die Figuren auf der Leinwand gleichen dem Vampir: Sie gaukeln dem Auge (durch Konservierung einer zum Zeitpunkt der Präsentation vergangenen Gegenwart) Lebendigkeit vor, vollführen in Realität aber einen „Totentanz“⁶¹ (mit „Zelluloidgespenstern“⁶²), wie Thomas Mann durch eben jene Überschrift für das dem Kino gewidmete Kapitel in seinem Roman *Der Zauberberg* impliziert; so sind sie wie der Graf lebendig und zugleich doch tot. Und was hat es mit dem Angriff des Films (= Dracula) auf sein Publikum (= Mina) auf sich? Zunächst kann man wieder Jacob gedenken, dessen Ausführungen in seinem Roman *Blut und Zelluloid* auf Mareys chronophotographische Flinte anzuspielen scheinen, über die Kittler schreibt, dass so der „Transport von Bildern [...] nur den von Patronen“⁶³ wiederholt, was mit Alfred Kerrs Aussage, dass einem im Kino „etwas in die Augen schießt“⁶⁴, korrespondiert.

Über einen indirekteren Angriff des Mediums schreibt Schwering – auf den in dem besagten Eisner-Zitat (jedoch nicht als solchem) thematisierten Zug-Film-Mythos rekurrierend:

Im Kino kann die Gefahr, das Schreckliche, Monströse, Ungewohnte in amüsanten Form genossen werden. Der scheinbar direkte Angriff auf Leib und Leben durch die pure Präsenz eines herannahenden Zuges wandelt sich zum Gespenst, dessen filmische Existenz den ursprünglichen Horror zwar nochmals furchterregend heraufbeschwört, die Zuschauer aber nicht mehr von den Sitzen reißt. [...] Doch bedeutet diese Sublimation noch keine Entwarnung, wenn sich nun an-

60 Mann (wie Anm. 43), S. 441.

61 Der u.a. durch die großen Mortalitätskrisen im ausgehenden Mittelalter sich in Bild und Schrift manifestierende Totentanz stellte „in einer kreisförmigen Anordnung den Tanz des personifizierten Todes mit verschiedenen Repräsentanten der spätmittelalterlichen Gesellschaft dar“ und war als „monumentale, ins Bild gebannte Bußpredigt[...]“ in der Reflexion des Todes „ausgerichtet auf das Leben, auf die Selbstverantwortung des Menschen für seine christliche Lebensgestaltung, die sich in und an der Gesellschaft bewähren muß, um ewiges Seelenheil zu erwerben [...] Als Allegorie für die Zerstörung der gesamten menschlichen Existenz offenbart die Darstellung der tanzenden Toten die Sehnsucht der mittelalterlichen Menschen nach einem sinnerfüllten Leben.“ Schulte, Brigitte: *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter der Berücksichtigung der Inkunabel ‚Des dodes dantz‘. Lübeck 1489, Köln/Wien 1990*, S. 2ff.

62 Kittler (wie Anm. 3), S. 97.

63 Kittler (wie Anm. 20), S. 190.

64 Kerr, Alfred: „Kino“, in: Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen 1978, S. 76. Hier ist natürlich eine gewisse Doppelbödigkeit vorhanden: Was einem in die Augen schießt, sind bei gewissen Filmen natürlich Tränen, es können aber auch im Sinne Jacobs und Kittlers die Bilder sein.

dererseits der Verdacht aufdrängt, der Film sei als Vampir oder Parasit noch viel unheilvoller, da er sein Werk der Verführung maskiert betreibt und erst dann als Verhängnis in Erscheinung tritt, wenn bereits alles zu spät ist, d.h. die Realität schon vom Schatten ihrer selbst, der Simulation, eingeholt ist.⁶⁵

Indem das moderne Medium Film insinuiert, dass es selbst nicht das ‚pralle Leben‘ ist, das es zu sein vorgibt, und uns somit vor einer Überbewertung der ihm von uns zugeschriebenen Eigenschaften – z.B. als „Ersatz für die Träume“⁶⁶ – gleichsam warnt, rückt es, das „das kulturelle Gedächtnis im 20. Jahrhundert sowohl geprägt als auch beliefert“⁶⁷ und „die Geschichtsschreibung durch ein visuelles Archiv“⁶⁸ bereichert hat, hier also auf eine Metaebene der Selbstreflexion. Demgemäß ist der Film nicht mehr nur wie bei Kracauer „Abbild kollektiver Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken“⁶⁹, sondern tritt, was die ‚bewusste‘ Archivfunktion betrifft, in Konkurrenz sowohl zu den ‚älteren‘⁷⁰ als auch zu den neusten Medien, beispielsweise zum Internet, das vor allem der Institution ‚Literatur-Archiv‘

-
- 65 Schwering, Gregor: „Kinodebatten“, in: Schanze, Helmut u.a. (Hrsg.): *Theorien der Neuen Medien*, München 2006. Hier ließe sich ohne Probleme mit dem Computer anknüpfen, über dessen Archivfunktion Umberto Eco seine Romanfigur Belbo im *Foucaultschen Pendel* philosophieren lässt: „Doch Abu [der Computer – d.V.] erlaubt nun auch kleine lokale Selbstmorde, provisorische Amnesien, schmerzlose Sprachverluste. [...] Hier ist es schöner, hier kann man Gedanken zertrümmern. Der Bildschirm ist eine Galaxie aus Tausenden und Abertausenden von Asteroiden, säuberlich aufgereiht, weiß oder grün, und du bist es, der sie erschafft. Fiat Lux, Big Bang, sieben Tage, sieben Minuten, sieben Sekunden, und vor deinen Augen entsteht ein Universum in permanenter Verflüssigung, das keine präzisen kosmologischen Linien kennt und keine Fesseln [...] hier geht man auch in der Zeit zurück, die Lettern erscheinen gleichmütig, tauchen hervor aus dem Nichts und kehren brav wieder dorthin zurück, ganz wie du befiehlst, und wenn du sie löschst, lösen sie sich auf und verfügen sich wieder als Ektoplasma an ihren natürlichen Ort [...] wie der Fressfisch in Yellow Submarine, du hältst eine Taste gedrückt, und die irreparablen Lettern flitzen rückwärts zu einem gefräßigen Wort und verschwinden in seinem Rachen, es saugt sie auf, und schlwrldiwupp hat es sie verschlungen, und wenn du nicht aufhörst, verschlingt es sich selber, um sich an seinem eigenen Nichts zu mästen, ein Schwarzes Loch von Cheshire.“ Eco, Umberto: *Das Foucaultsche Pendel*, München 2003, S. 40f.
- 66 Hofmannsthal, Hugo von: „Der Ersatz für die Träume“, in: Kaes (wie Anm. 64), S. 149-152.
- 67 Lommel, Michael/Schäfer, Jörgen: „Vom Band zum Netz. Gedächtnismedien“, in: *Navigationen*, Jg. 2, H. 2, 2002, S. 48.
- 68 Ebd.
- 69 Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M. 1984, S. 12.
- 70 Genannt sei hier beispielhaft Lawrence Sternes Roman *The life and opinions of Tristram Shandy*, der, wie Coppolas *Dracula*-Inszenierung, sich selbst in seiner Konstruiertheit parodiert.

den Rang und das Monopol abzulaufen im Begriff steht.⁷¹ Von der Problematik des Ephemerens, die mit dem stetigen Wandel der Technik einhergeht, an den manche Leser bezüglich des neuen Mediums jetzt unweigerlich denken werden, ist, so sei hier festgestellt, auch das Medium Schrift, eingefangen in Briefen, Büchern, etc. nicht freizusprechen: Ebenso wie Disketten und andere technische Datenträger mit dem Fortschritt ihrer Abspielgeräte zukünftig nicht mehr lesbar sein werden, ist auch handschriftlichen und gedruckten Dokumenten, sofern sie nicht stets ‚übersetzt‘ „im Ganzen“ leben, wie Friedrich Schiller so schön formuliert, Unsterblichkeit nicht garantiert. Derart im Untergang begriffen ist, um ein konkretes Beispiel anzuführen, in unserer heutigen Zeit die Schrift Sütterlin, von der man nicht behaupten kann, dass noch viele junge Menschen ihrer mächtig sind. Mit ihr werden viele in Archiven gelagerte handschriftliche Zeitdokumente, werden viele durch sie transportierte Informationen die Zeiten nicht überdauern. An dieser Stelle schließt sich der Kreis: Das Medium ist das Monster, ist der Blut-sauger, in dem Genese und Destruktion sich die Hände reichen – und es kann als solches, wie Kafkas Adler, in seinem eigenen Blute ertrinken, d.h., wie in der Verfilmung über den Fürsten Dracula, sich in verschiedene Inkorporationen aufspalten sowie darin mit seiner Zerstörung drohen.

71 Als Beispiel sei hier der Nietzsche-Briefwechsel angeführt, der mittlerweile für jeden unter der Adresse <http://ora-web.swkk.de:7777/swk-db/niebrief/index.html>, 01.03.2005 im Internet zugänglich ist, im Gegensatz zu anderen, noch durch das Urheberrecht geschützten Beständen, auf die die Institution Archiv eine feste Hand hält.

DAS SUMMEN DER TEILE.

Über die Fragmentierung von Film und Figur

VON HENRIETTE HEIDBRINK

„That's not a movie.“¹

Filme und Figuren bestehen seit jeher aus Fragmenten. Jede Film- oder Figurenanalyse zerlegt das Objekt ihres Interesses in seine Einzelteile und niemand diagnostiziert gar eine akute Fragmentierung. Anders ergeht es einigen Filmen des kontemporären Kinos, die es scheinbar darauf anlegen, die Grenzen der Belastbarkeit ihrer Rezipienten zu testen, indem sie die Rekonstruierbarkeit eines Ganzen, die Einheit ihrer Erzählung und damit die Herstellung von Kohärenz erschweren, ja diese zum Teil sogar gänzlich verunmöglichen. Das hat ihnen bei den wissenschaftlich und publizistisch arbeitenden Kritikern spätestens seit den 1990er Jahren den Ruf eingetragen, sie gehörten zu jener bis vor kurzem noch viel diskutierten Epoche, die – wenn auch bis dato unergiebig – von der Moderne abgegrenzt werden sollte: der Postmoderne. Jene dient nun als Sammelbecken für eine ansehnliche Anzahl heterogener Merkmale², die für die Analyse von Medienprodukten wiederholt eine dankbare Grundlage bilden. Bei den üblichen Verdächtigen handelt es sich zumeist um: Fragmentierung³, Hybridbildung, Selbstreflexivität, Ironisierung, Subjektlosigkeit, Verlust von Echtheit, Einheit, Ordnung und Richtung, bzw. Gerichtetheit, Intertextualität, Spektakel, Ästhetisierung, Selbstreferentialität und Anti-Konventionalität.⁴ Eines haben sie gemeinsam: Sie bezeichnen eine Ära der *Irritation*, und diese ereignet sich nicht leise oder gar

-
- 1 Robert McKee, in: „Adaption.“ (USA 2002, Regie: Spike Jonze), 00:01:08.
 - 2 Eine überzeugende systematische Diskussion der Merkmale des ‚postmodernen‘ Films ist in Jens Eders Beitrag zum „Oberflächenrausch“ zu finden. Da mir nicht an einem weiteren Vorschlag zur Beschreibung des möglicherweise ‚postmodernen‘ Films gelegen ist, werde ich mich im Folgenden daran orientieren; vgl. Eder, Jens: „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, in: ders. (Hrsg.): *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Münster 2002, S. 9-61.
 - 3 „We are left ‚with that pure and random play of signifiers which we call postmodernism, and which no longer produces monumental works of the modernist type, but ceaselessly reshuffles the fragments of preexistent texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage: metabooks which cannibalize other books, metatexts which collate bits of other texts‘.“ Fredric Jameson „Postmodernism and the Video-Text“ zit. nach Connor, Steven: *Postmodern Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford 1989, S. 47.
 - 4 Die letzten fünf Merkmale finden sich bei Eder (wie Anm. 2), S. 11; vgl. auch Felix, Jürgen: „Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino“, in: ders. (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg 2002, S. 153-179, hier S. 167ff.

schleichend, sondern sie inszeniert sich als ein spektakuläres Ereignis, als Kontrastprogramm zu dem, was vorher war.⁵

Im Folgenden soll es speziell um die *Fragmentierung*⁶, die Auflösung der Einheit, den Zerfall in Partikel gehen – Phänomene, die besonders an Filmen und Figuren beobachtet werden, die gemeinhin zum ‚postmodernen‘, ‚postklassischen‘ oder auch ‚post-mortem‘ Kino gezählt werden.⁷ Mein Anliegen besteht darin, zu klären, wer oder was in wen oder was zerfällt, sich auflöst, sich fragmentiert oder durch wen oder was fragmentiert wird. So schreibt beispielsweise Marcus Stiglegger von „Fragmenten der Körperlichkeit“⁸ und Bärbel Tischleder diskutiert die Effekte „[...] eines elaborierten technischen Prozesses, in dessen Verlauf Körper mittels Licht, Kamera, Montage und Projektion modelliert, positioniert, zerlegt und wieder zusammengesetzt werden [...]“⁹. Heike Kühn postuliert die „Auflösung der Körpergrenzen durch die Schnitttechniken und metamorphotischen Übergriffe der neuen bildgebenden Verfahren“¹⁰ und den „Lustgewinn der verunfallten Postmoderne als Bekenntnis zum Bruchstückhaften“¹¹. Immer wieder thematisiert werden die Psyche und vor allem der Körper: Die „Vernichtung

5 Vgl. Leschke, Rainer: „Am Rande der Ereignisse – Überlegungen zu ihrem hermeneutischen Gebrauch“, in: Balke, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Zeit des Ereignisses – Ende der Geschichte?*, München 1992, S. 151-174.

6 Fragmentierung, das „technologisch Erhabene“ und das Insistieren auf ‚Oberflächen‘ werden von David Bordwell als Grundthemen der Diskussion um den so genannten postmodernen Film bezeichnet; vgl. Bordwell, David: „Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten“, in: Rost, Andreas/Sandbothe Mike (Hrsg.): *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt 1998, S. 29-39, hier S. 38.

7 Zur Diskussion um den Begriff des ‚postmodernen‘ bzw. ‚postklassischen‘ Films siehe Distelmeyer, Jan: „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld des postklassischen Hollywood-Kinos“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 63-95. Zum ‚post-mortem‘-Kino vgl. Elsaesser, Thomas: „Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom ‚postmodernen‘ zum ‚post-mortem‘-Kino am Beispiel von Christopher Nolans *Memento*“, in: Rüffert, Christine u.a. (Hrsg.): *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Berlin 2004, S. 115-125. Im Folgenden ist der Terminus ‚postmodern‘ lediglich als Hinweis darauf gemeint, dass es sich um Filme handelt, die in der Debatte um den ‚postmodernen Film‘ diskutiert wurden.

8 Hier in Bezug auf die Filme „New Rose Hotel“ (USA 1998, Regie: Abel Ferrara) und „eXistenZ“ (CAN 1999, Regie: David Cronenberg); Stiglegger; Marcus: „Zwischen Konstruktion und Transzendenz“, in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard u.a. (Hrsg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*, Marburg 2001, S. 9-28, hier S. 27.

9 Tischleder, Bärbel: „They are called Boobs. Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 55-70, hier S. 55; vgl. ebd. S. 90.

10 Hier am Beispiel des Films „Matrix“ (USA 1999, Regie: Andy u. Larry Wachowski); Kühn, Heide: „Körperbilder. Transformationen des Körpers im neueren Kino“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 83-95, hier S. 85. Siehe zur Dekonstruktion physischer Grenzen auch Hoberg, Almuth: „Digitalisierung und Postmoderne im Mainstreamkino. Computereffekte verändern das klassische Erzählkino“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 191-211, hier S. 205-207.

11 Hier in Bezug auf den Film „Crash“ (CAN/USA 1996, Regie: David Cronenberg); Kühn (wie Anm. 10), S. 85.

der Integrität des menschlichen Körpers“¹², die „Doppelung des Willens“¹³, das „Motiv der Identitätsspaltung“¹⁴, „immer neue Konstellationen von Körpern und Existenzen“¹⁵ bis zur vollkommenen Auflösung: „Körper als letzte Bezugspunkte der Wahrnehmung und der Reflexion lösen sich in fraktale Bilder auf; das Schicksal der Subjekte folgt diesem Prozeß“¹⁶ und dem Verfall ins Zeichenhafte:

Die Ent-Individualisierung der Figuren [hier in den Filmen von John Woo; H.H.], die immer mehr zu Zeichen werden oder als Stereotype erkennbar sind, ist ja auch ein Zeichen des postmodernen Films.¹⁷

Carsten Visarius beobachtet die Auflösung von Rollenverteilung und Erzähllogik¹⁸, und laut Jens Eder „kann der postmoderne Film es sich leisten, mit diesen Versatzstücken zu spielen, die üblicherweise linear gespannte Kausalkette der Ereignisse zu lockern, zu verwirren oder zu zerreißen.“¹⁹

Diese Zitat-Fragmente finden ihren gemeinsamen Nenner in der Beobachtung von Phänomenen der Fragmentierung: Stets spaltet sich etwas, zerfällt etwas, lösen sich Grenzen auf, setzt sich etwas neu zusammen. Was hat es also mit der vielfach diagnostizierten Fragmentierung auf sich?

Das ‚Fragment‘²⁰ bezeichnet das Bruchstück eines ehemals Ganzen, einen Überrest oder auch etwas Unvollendetes, beispielsweise ein nicht abgeschlossenes Kunstwerk. Es verweist, anders als das Element oder das Teil, immer auf eine Einheit, aus der es sich gelöst hat. Somit ist die Aussage, dass etwas aus Teilen zusammengesetzt ist, keineswegs aufregend, lässt sich doch jede Materie in ihre Elemente zerlegen; die Beobachtung, dass etwas fragmentiert sei, betont dem gegenüber den Zerfall, die Auflösung einer Einheit. Wenn sich nun der Prozess der Auflösung – der sich offensichtlich in Filmen, die gemeinhin zur ‚Postmoderne‘ gezählt werden, verstärkt zu zeigen scheint – mehrfach betont wird, dann lohnt es sich, diesem Sachverhalt auf den Grund zu gehen.

12 Slawney, James: „Die Illusion der Metamorphose. Zu David Cronenbergs eXistenZ“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 155-169, hier S. 158.

13 Ebd., S. 164.

14 Hier in Bezug auf Filme von John Woo; Visarius, Karsten: „Die vertauschten Köpfe. John Woos Experiment mit dem Actionfilm in FACE/OFF“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 171-181, hier S. 172.

15 In Bezug auf den Film „Being John Malkovich“ (USA 1999, Regie: Spike Jonze); Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

16 Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph: „Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt“, in: dies. (Hrsg.): *Transfigurationen des Körpers*, Berlin 1989, S. 1-7, hier S. 4.

17 Sobottka, Eva: „Im Zeichen des Drachen. Das Actionkino der 90er Jahre“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 169-190, hier S. 178.

18 Visarius (wie Anm. 14), S. 174.

19 Eder (wie Anm. 2), S. 22.

20 Lat. ‚frangere‘ = (zer)brechen, zerschmettern, zertrümmern, zermalmen

Im Vorfeld sind jedoch zuerst einmal einige begriffliche Unschärfen auszuräumen, welche die Verwendung der Begriffe „Fragment“ und „Fragmentierung“ betreffen. Beide Termini zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf alle Sachverhalte rund um Film und Figur angewendet werden können: Filme bestehen aus Fragmenten (beispielsweise Bilder, Szenen oder auch Einstellungen), die aneinander montiert werden: Dekonstruktion und Konstruktion sind übliche Phasen im Herstellungsprozess eines Films, da auf Seiten der *Produktion* immer gestückelt wird. Fragmentierung wird aber auch auf Seiten der *Rezeption* beobachtet und war bereits (und ist auch noch) ein vieldiskutiertes Thema des frühen 20. Jahrhunderts:

Aber das Kino erweitert nicht nur die Möglichkeiten der Fragmentierung und Zerstückelung des Blicks, sondern schafft immer zugleich auch neue, äußerst suggestive Formen der Illusionsbildung und Mimesis.²¹

Damals ‚zerfiel die Wirklichkeit‘ und es wurde gesagt und geschrieben, sie sei nur noch als eine fragmentierte wahrnehm- und erfahrbare.²² Das – damals neue – Medium Film stand also schon viel früher unter Verdacht, neben anderen Einflüssen für mindestens eine Form des Zerfalls verantwortlich zu sein.²³

Fragmentierungs-Hypothesen richten sich auf äußerst heterogene Kontexte: Die Fragmentierung des Blicks, der Wahrnehmung bzw. der Wirklichkeit u.a. durch das Kino damals – die Fragmentierung des Films heute nebst der sich in ihm befindlichen Figuren samt Psychen und Körpern, wohlgermerkt aber auch *in* den Köpfen der Zuschauer. Um die Bezugspunkte der einzelnen Fragmentierungshypothesen (im Folgenden ‚F-Hypothese‘) differenziert angeben zu können, soll nun ein Vorschlag zur Systematisierung erfolgen: Unterschieden wird die ‚F-Hypothese‘ in Bezug auf den *Film* und auf die *Figur*. In beiden Fällen sind die Ebenen der *Produktion*, der *Rezeption* und der *Interpretation* zu trennen. Die Ebene der *Produktion* umfasst den technisch-praktischen Prozess der Filmkonzeption

-
- 21 Roloff, Volker: „Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte“, in: Camion, Arlette/Drost, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Über das Fragment. Actes du 4e colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg 1999, S. 239-259, hier S. 243.
- 22 Vgl. Bäumer, Rolf M.: „Fragmentarische Wirklichkeitserfahrung, ‚ästhetische Kultur‘ und das aufgeschobene Ende ästhetischer Versöhnung um 1900“, in: Camion/Drost (wie Anm. 21), S. 56-71, hier S. 56.
- 23 Glaubt man den Ausführungen Roloffs, so war es dem Rezipienten möglich, mit der fragmentierten Wahrnehmung äußerst souverän umzugehen: „[...] so kann der Leser oder Zuschauer gerade in dem Maße, in dem er z.B. extreme Bilder der Zerstückelung des Körpers oder der Fragmentierung der Texte und Bilder kennenlernt, Gegenbilder schaffen, die die Illusion einer einheitlichen Gestalt oder Gestaltung wiederherstellen. Fragmentierung und Montage sind daher nicht bloß als handwerkliche Begriffe einer filmischen, literarischen, malerischen oder photographischen Praxis zu begreifen, sondern sie sind in der Literatur, in der Bildenden Kunst ebenso wie im Film nur im Rahmen eines Systems von Wechselwirkungen erfassbar, [...]“ Roloff (wie Anm. 21), S. 243. Bereits hier werden zwei Formen der Fragmentierung vermengt: die des Körpers und die des Textes bzw. der Bilder.

und -herstellung von der Suche nach einem Thema bis zur Montage der medialen Zeichen zu einem fertigen Film. Die *Rezeption* bezeichnet den an die zeitliche Abfolge gebundenen Prozess der Präsentation von Texten, Tönen und Bildern und die gleichzeitig stattfindende Wahrnehmung der Zeichen durch den Zuschauer. Das Arrangement der Zeichen und deren Darbietung zielen auf die psychische, physische, emotionale und kognitive Wirkung beim Rezipienten. Der Film kann beispielsweise als Einheit bezeichnet werden, wenn betont wird, dass er in einem Stück gezeigt wird und eine *endliche* Menge von Zeichen umfasst.

Interpretation bezeichnet das Verstehen, also die Verknüpfung der wahrgenommenen Zeichen zu einem sinnhaften Ganzen durch den Zuschauer. Hier werden zwei Formen unterschieden: Zum einen das basale Verstehen oder auch Missverstehen von Informationen, die ein Film bereitstellt; diese *Interpretation 1. Ordnung* ist insofern empirisch messbar, als dass signifikante Übereinstimmungen zu erwarten sind. Bei der *Interpretation 2. Ordnung* findet individuelle Sinnsetzung von polyvalenten Zeichenmengen statt; hier kann es bei mehreren Rezipienten – je nach Deutlichkeit und Eindeutigkeit der Zeichen – zu vollkommen unterschiedlichen Ergebnissen kommen.

Im Folgenden soll daher eine Auswahl von Filmen²⁴ auf das Phänomen der Fragmentierung untersucht werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die Figuren, da diese besonders wichtig für den Rezeptionsakt sind und sich – wie obige Zitat-Fragment-Sammlung zeigt – eine große Anzahl der Aussagen auf selbige bezieht. Dabei soll im Gegensatz zu der von David Bordwell als charakteristisch beschriebenen „von oben nach unten“-Strategie des Denkens, die der Postmodernismus, wie alle Großtheorien („Grand Theories“) hervorgebracht haben²⁵, analytisch-systematisch verfahren werden, indem die Filme nebst deren Figuren auf analoge Merkmale und Strukturen untersucht werden.

Der Objektbereich beinhaltet keine Dokumentar- oder Kunstfilme; alle Filme weisen die *Form einer Erzählung* auf. Auf der Ebene der Rezeption impliziert dieser Sachverhalt, dass die Zuschauer dem Film mit einer Erwartungshaltung begegnen, die sich an der konventionellen *Normalform einer Erzählung*²⁶ misst. Um

24 Der größte Teil hat in Besprechungen und Analysen zumeist in wissenschaftlichen Publikationen und dem Feuilleton unter dem Label der Postmoderne diskursive Karriere gemacht.

25 „Setze eine Großtheorie voraus, wähle prägnante Beispiele und ignoriere Gegenbeispiele, selbst wenn diese zahlreich sind und eindeutig zu ersteren in Widerspruch stehen. Als Beschreibung ist dieses Vorgehen unpräzise. Als historische Erklärung bietet es nebulöse und unplausible Gründe.“ Bordwell bezieht sich auf die Argumentation von Debray, Régis: *Vie et Mort de l'image: Une Histoire du regard en Occident*, Paris 1992; Bordwell (wie Anm. 6), S. 37.

26 Diese beinhaltet einen Anfang (Exposition von Raum, Zeit, Figuren, Genre- und Erzählkonventionen), eine Mitte (Entwicklung des Spannungsbogens, Peripetien, Retardationen) und ein Ende (Lösung der Spannung). Vgl. Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997, S. 87f. und 167f.; Tan, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, New Jersey

auch hier begrifflichen Unschärfen vorzubeugen, sei darauf hingewiesen, dass unter der *Komposition der Erzählung* alle Entscheidungen der Erzählproduktion zusammengefasst werden, speziell verfremdende (ästhetische) Eingriffe, die eine Abweichung von der Normalform bedeuten. Unter dem *Plot* wird die motivationslogische Struktur der Erzählung verstanden, die sich auf ihre logische Rekonstruierbarkeit prüfen lässt. Die *Figuren* stellen als vom Rezipienten beobachtete Handlungsträger und damit die zentralen Elemente der filmischen Erzählung dar. Der Fokus der Figurenanalyse liegt auf der psychosomatischen Verfassung, der unter Fragmentierungsverdacht stehenden Figur und speist sich aus den semantischen Feldern der eingangs genannten Zitate: Die Kategorie der *Psyche* leitet sich aus den Beobachtungen von Willensdopplung, Identitätsspaltung, Gedächtnisverlust und den dadurch ausgelösten vielfach von psychologisch-therapeutischem Vokabular geprägten Erklärungsansätzen²⁷ ab. In der Kategorie *Soma* werden Phänomene erfasst, welche die Körperlichkeit der Figuren betreffen.

Auf der Ebene der Film- und Figurenkonzeption sollen die *Strategien der Fragmentierung* analysiert werden, bei denen es sich exakt formuliert um Konzeptionsstrategien handelt, die dazu führen, dass Rezipienten in Bezug auf einen Film oder dessen Figuren eine ‚Fragmentierungs-Hypothese‘ bilden. Im Anschluss daran erfolgt die Betrachtung einiger typischer Merkmale der *Rezeptionsmodi* „fragmentierter“ Filme bzw. Figuren. In einem weiteren Schritt werden übliche *Interpretationsansätze* von als fragmentiert erlebtem Film- und Figurenmaterial diskutiert.

I FRAGMENTIERUNGSHYPOTHESE UND FILM

Einer der Klassiker des unter ‚F-Verdacht‘ stehenden Films soll hier exemplarisch diskutiert werden, da er alle prototypischen Elemente enthält, die die Ausbildung einer ‚F-Hypothese‘ begünstigen: David Lynch montiert in „Lost Highway“ (USA 1997) zwei Narrationsstränge derart komplex aneinander, dass es dem Rezipienten schlicht unmöglich ist, alle Verknüpfungen und Verweise der Erzählung zu einem logisch konsistenten Zeit-Raum-Gefüge zu verbinden. Die Verknüpfung beider Narrationen erfolgt über einen Bruch²⁸, bei dem der „Austausch“ des bis dato agierenden Protagonisten stattfindet: Aus Fred wird Pete²⁹, denkt der Zuschauer, weiß es aber nicht genau und sucht nach weiteren affirmierenden Zeichen. Damit ist ein wesentliches Merkmal einer Rezeption mit F-Verdacht erfasst: Das Changieren zwischen Irritation und Orientierung. Beides lässt sich in sehr

1996, S. 58-61; Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985; Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, London 1992, S. 4-12.

27 Vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 115-125.

28 Dieser wird symbolisch durch Kopfschmerzen und Blitze als Inferenzen für Wandlung inszeniert.

29 Elsaesser bezeichnet Fred/Pete als eine „split personality, ein Schizo-Subjekt“; Elsaesser (wie Anm. 7), S. 117.

unterschiedlicher Ausdifferenzierung an einer Gruppe von Filmen beobachten, die unter dem Label ‚postmoderner‘ Mystery-Thriller einer eingehenden Examination unterzogen werden sollen.

1.1 RÄTSELLUST UND FRAGMENTFRUST: DER BASTELBOGEN DES ‚POSTMODERNEN‘ MYSTERY-THRILLERS

Der prototypische filmische Bastelbogen des ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillers mit Fragmentierungsverdacht³⁰, der sich im kontemporären Kino großer Beliebtheit erfreut, sieht folgendermaßen aus: Man nehme eine Erzählung und forme sie zu einer Kreisstruktur (die Anfangs- und Endszene müssen sich stark ähneln). Man füge einen möglichst bereits schon gestorbenen oder zumindest sich für tot erklärenden Helden³¹ hinzu, der sich an möglichst wenig erinnert; man versehe diesen mit einer traumatischen Erfahrung und schicke ihn entweder auf die Flucht, mit dem Motiv der Rache auf die Suche nach einem Täter oder schlicht auf die Suche nach des Rätsels Lösung. Die Tour de Force kann dann jederzeit nach belieben mit Ekel-, Reiz- oder Schock-Effekten³² abgeschmeckt werden. „Es ist alles so eklig!“ (00:53:00), beschwert sich Pikul in Cronenbergs „eXistenZ“ zu recht.

Der dominante Eindruck der Fragmentierung in Bezug auf die genannten Filme entsteht, weil der *Status von Verbindungen lange unklar bleibt* oder *Verbindungen gänzlich fehlen* und somit vom Zuschauer selbst qua Interpretation zweiter Ordnung geschaffen werden müssen. Einzelheiten von Filmteilen, die sich mit dem bereits Dargebotenen nicht verbinden lassen, müssen im Gedächtnis des Rezipienten einen besonderen Status erhalten, da dieser im Rahmen einer konventionellen Erzählsozialisation davon ausgeht, dass alles, was erzählt wird, auch eine Funktion erfüllt, einen Sinn besitzt und damit in definierter Relation zum Rest

30 Folgende Filme weisen eine Vielzahl der prototypischen Merkmale auf: „12 Monkeys“ (USA 1995, Regie: Terry Gilliam), „Butterfly Effect“ (USA 2004, Regie: Eric Bress), „eXistenZ“, „Lost Highway“ (FRA/USA 1997, Regie: David Lynch), „Der Maschinist“ (SPA 1999, Regie: Brad Anderson), „Memento“ (USA 2000, Regie: Christopher Nolan), „Mulholland Drive“ (USA 2001, Regie: David Lynch), „Oldboy“ (SK 2003, Regie: Chan-wook Park), „Sixth Sense“ (USA 1999, Regie: M. Night Shyamalan), „Vanilla Sky“ (USA 2001, Regie: Cameron Crowe).

31 Neben den hier aufgezählten Filmen trifft die ‚post-mortem‘-Beobachtung von Thomas Elsaesser auch auf „Alles auf Zucker“ (GER 2004, Regie: Dany Levi) zu und sorgt hier für komische Effekte.

32 Dabei unterscheiden sich die Einfälle der Verantwortlichen im Grad ihrer Kreativität und Detailliertheit: Selbstmorde, Kindesmissbrauch, abgetrennte Arme, die z.T. noch im Maschinenwerk rotieren, die narrative Verschränkung von intendierten Autounfällen mit diversen Sexualpraktiken, jedwede Form von (Körper-)Flüssigkeiten und -gewebe, aus Knochen gebaute Waffen etc. Siehe dazu Mattenklotts Diskussion der rahmenden political correctness der Filme „Face/Off“ (USA 1997, Regie: John Woo), „eXistenZ“ und „Alles über meine Mutter“ (SPA 1999, Regie: Pedro Almodóvar); vgl. Mattenklott, Gert: „Unser Wissen von Körpern – Bild oder Code?“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 43-54.

steht. Sinnkonstruktion ist an die logische Kohärenz von Zeit und Raum gebunden und eben hier liegt der Grund, warum viele der ‚Fragment-Filme‘ die Zeit, den Raum und die Logik gehörig durcheinander bringen: Der unklare Status von Konnexen zwischen Filmteilen kann Probleme der (1) zeitlichen, (2) räumlich-fiktionalen oder (3) logischen Zuordnung sowie Kombinationen dieser drei verursachen.³³

Ad I: Zeit

Problemlos möglich und schon fast klassisch ist die Auflösung der empfundenen Einheit eines Films durch ein unübliches Zeitmanagement, das die Vermutung nährt, die zeitliche Linearität sei im Gegensatz zu konventionellen Erzählungen aufgelöst worden.³⁴ Im wahrsten Sinne des Wortes linear erzählt wurde jedoch noch nie, gehören doch auf jeden Fall Rückblicke, Vorausdeutungen, Einschübe und Parallelmontagen zu konventionellen Formen des Erzählens.³⁵ Nichtsdestotrotz wird die Rezeption der Zeitstruktur von „Lost Highway“, „Pulp Fiction“ (USA 1994, Quentin Tarrantino) oder „Memento“ als ‚weit weniger linear‘ empfunden als beispielsweise die Zeitstruktur von „Harry Potter“ (USA 2001, Chris Columbus). Die ‚Nonlinearitäts-Hypothese‘ speist sich aus einem für das reibungslose Verständnis der Narration intentional ungünstig gestalteten und somit verzerrten Verhältnis von Informations- und Zeitmanagement innerhalb eines Films. Dabei lässt sich der Grad der ‚Ungünstigkeit‘ wiederum differenzieren: Während in „Lost Highway“ und „Mulholland Drive“ z.T. das zeitliche Verhältnis ganzer Szenen³⁶ zu anderen Teilen der Narration unklar belassen wird, handelt es sich bei „Pulp Fiction“ lediglich um eine leichte Verzerrung der Auflösung, da erklärende Konnexen vorenthalten und später vollständig nachgeliefert werden, um alle Ungereimtheiten aufzuklären. Für den aufmerksamen Zuschauer treten durch die Modifikationen der Zeitstruktur leichte Irritationen³⁷ auf: Es müssen lediglich

33 „Postmoderne Filme haben sich auch von den utopischen und aufklärerischen Zielsetzungen des modernen Films verabschiedet. Sie bilden keinen linearen Prozeß der Veränderung mehr ab, sondern bewegen sich stets in mehrere Richtungen gleichzeitig, in eine barbarische Vergangenheit und eine technische Zukunft, in einen Bereich des Unterbewußtseins und einen des Hyper-Bewußtseins.“ Seeßlen, Georg: „Ein postmodernes Weltbild aus den USA. David Lynch und das amerikanische Mittelalter“, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*, Marburg 2002, S. 212-221, hier S. 218.

34 Die Auflösung der Einheit der Erzählung und der Linearität der Zeit in „Lost Highway“ wird bspw. von Karsten Visarius beobachtet; vgl. Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

35 Leschke, Rainer: „Diese Site wird nicht mehr gewartet“, http://www.medienmorphologie.de/texte/leschke_site.pdf, 14.11.2005; vgl. Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 121993; vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1994, S. 21-59.

36 Beispielsweise die erste Szene bei Winkies, in der ein Mann einem anderen seinen Traum erzählt.

37 Beispielsweise in Form von vermuteten „Continuity-Fehlern“: Die unterschiedliche Kleidung der Protagonisten in aufeinander folgenden Szenen.

minimale Info-Cluster, die z.T. nur ein Merkmal (Kleidung) umfassen, im Verlauf der Rezeption austariert werden. Auch auf der Ebene der Dramaturgie verfährt „Pulp Fiction“ moderat: Es werden zwar drei Erzählungen verknüpft, von denen aber jede einzelne einen klassisch dramatisch gestalteten Spannungsbogen aufweist. Die Empfindung der Fragmentierung ist daher weit weniger stark ausgeprägt als in einem Film wie „Memento“, in dem ein überaus komplexes Informationsmanagement durch die komplizierte Mischung von drei Zeitsträngen³⁸ darauf ausgerichtet ist, dass die Zuschauerin stets damit beschäftigt ist, sich im Film zeitlich (und räumlich) zu orientieren.

Ad 2: Raum/Fiktionsraum

Die Fragmentierung des Raums ist ein übliches Resultat, das durch den Einsatz von Montageverfahren im Film entsteht, vergleichbar mit den üblichen „Zeitsprüngen“, die das Verständnis der Erzählung nicht weiter erschweren und nicht als fragmentierend empfunden werden. Problematisch wird es auch hier, wenn sich Einzelteile nicht in eindeutige Relation zum Ganzen setzen lassen bzw. diese Möglichkeit durch eine ungünstige Gestaltung verzögert oder verunmöglicht wird: Die klassische Eröffnung einer neuen Szene ist meist begleitet vom Anliegen, die Zuschauerin zu orientieren, beispielsweise durch einen Establishing Shot und die darauf folgende Fokussierung wichtiger Details. Ein schlichter Verstoß gegen die klassischen Montagekonventionen sorgt jedoch noch lange nicht für den Eindruck der Fragmentierung: *Jump Cuts* oder ‚verbotene‘ Achsensprünge, die uneindeutige Räume, unklare Lauf- oder Fahrwege oder ungewöhnliche Gesprächsperspektiven erzeugen, rufen zwar Irritation beim Zuschauer hervor, doch bezieht sich diese auf den Raum *innerhalb* einer Szene; die Folge ist Irritation und Orientierungsbedarf aber nicht unbedingt eine ‚F-Hypothese‘.

Die Empfindung von Fragmentierung entsteht, wenn die Relation einer Szene zu den anderen Szenen des Films uneindeutig bleibt. Es handelt sich in diesem Fall um die mangelnde Möglichkeit, eine Szene im Film- bzw. Fiktionsraum einzuordnen und nicht um Orientierungslosigkeit *innerhalb* filmisch dargestellter Räume.³⁹ Besonders problematisch wird die filmräumliche Zuordnung, wenn mehrere Erzählungen montiert oder ganze Narrationsstränge mit unterschiedlichen fiktiven Stati verquickt werden: Halluzinationen („Der Maschinist“), Träume („Lost Highway“, „Mulholland Drive“), Spiel („eXistenZ“), subjektive Wahrnehmung („Memento“, „Sixth Sense“), Erinnerungen („Butterfly Effect“). Zwischen den Erzähl-

38 1. Ebene: farbige Szenen laufen vorwärts ab, werden aber rückwärts angeordnet (Leonards Suche nach Johnny G.); 2. Ebene: in schwarz-weiß gehaltene Szenen werden vorwärts angeordnet (Telefonate mit der Polizei und die Geschichte von Sammy Jenkins); 3. Ebene: Einschübe in beiden Ebenen in Form von Flashbacks (beispielsweise Erinnerungen an seine Frau und den Mord).

39 So ist es kein Problem, im Laufe eines Films mit stets neuen Räumen konfrontiert zu werden, solange die Anschlüsse logisch und möglichst zeitlich chronologisch erfolgen und vor allem: solange die Figuren, die in diesen Räumen handeln, bekannt und mit nachvollziehbaren Motiven ausgestattet sind.

teilen müssten eigentlich Verbindungen erstellt werden, die für die eindeutige Einordnung in den Gesamtzusammenhang und damit für eine Entlastung der Clusterbelastung beim Rezipienten sorgen. Bleibt aber der fiktionale Status einer Szene ungeklärt, verweilt diese in einer Warteschleife, um zu einem späteren Zeitpunkt der Rezeption mit weiteren Informationen in Verbindung gebracht zu werden.

Ad 3: Logik

Die möglichst sinnvolle Einordnung von Filmteilen innerhalb der erzählten Zeit und der erzählten Räume ist eine Voraussetzung für die logische, kausale Verknüpfung der einzelnen Erzählteile, also das stimmige Verhältnis der Einzelteile zum gesamten Erzählsystem. Der Grad der Empfindung von Fragmentierung wird durch die Möglichkeit der eindeutigen, deutlichen und endgültigen Zuordnung von Filmteilen determiniert. Paradoxe und unlogische Konstruktionen (beispielsweise absichtliche Anschlussfehler) erhöhen das Gefühl, es mit unvereinbaren Einzelteilen zu tun zu haben, denn in diesen Fällen ist es dem Zuschauer nicht möglich, filmübergreifende Kohärenz herzustellen. Im Verlauf des Rezeptionsprozesses ist der Rezipient in erster Linie mit dem kognitiven Management der Cluster beschäftigt – was nebenbei bemerkt seine Kapazitäten für empathische und identifikatorische Prozesse mindert. Zeitweise handelt er sich an den eigenen Hypothesen über logische Zusammenhänge und mögliche Motive der Figuren entlang, die jedoch zumeist bald widerlegt oder verunmöglicht werden und wieder neue Überlegungen nach sich ziehen. Die Kombination von Ähnlichkeiten und Differenzen verschiebt die typische intranarrative Zielspannung auf die Ebene der Rezeption und ist auf die Tilgung der logischen Differenzen ausgerichtet, die im Extremfall „Lost Highway“ strukturell allerdings gar nicht vorgesehen ist.

1.2 STRATEGIEN DER REZEPTIONSSTABILISIERUNG UND -DESTABILISIERUNG

Die narrative Normalform⁴⁰ eines Films beginnt mit einer 10 bis 15-minütigen Exposition, in der Orte, Zeit, Figuren und der maßgebliche Konflikt eingeführt werden. Im Anschluss daran entfaltet sich auf der Leinwand der Plot und beim Zuschauer die dazu gehörige Spannung, die zum Ende wieder getilgt wird. Wichtige Entitäten – von denen die wichtigsten die Hauptfiguren sind – werden also zu Anfang des Films eingeführt und mit entsprechenden Merkmalen versehen, dann bleiben sie relativ konstant, es ändert sich meist höchstens eine kleine Gruppe von Merkmalen, wenn eine Figur im Erzählverlauf lernt oder sich entwickelt.

Der Rezeptionsverlauf der ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller ist durchgängig einem hohen Maß an *destabilisierenden Faktoren* ausgesetzt: Strategien der Verrätselung⁴¹, eine große Anzahl von Figuren, die wiederholt in unterschiedlichsten

40 Siehe Anm. 25.

41 In „Lost Highway“ macht Renee wiederholt Andeutungen über ihre zwielichtige Vergangenheit, in „Der Maschinist“ wird nicht deutlich, was es mit Ivan auf sich hat. „Null-

Konstellationen auftreten. Weiterhin existieren ornamental anmutende Szenen, die nichts mit dem ‚Hauptstrang‘ der Erzählung zu tun haben; es wimmelt von Referenzen auf Vergangenes und Zukünftiges in Form von Zitaten, Fotos, Videos und der fiktionale Status vieler Szenen lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Bei der Rezeption von „Lost Highway“ ist der Zuschauer beinahe den ganzen Film über damit beschäftigt, sich in einer Art ewigen Exposition zu orientieren. Gerade einmal sind die Figuren eingeführt, sind die rätselhaften Videokassetten ausgetauscht, ist der erste Mord geschehen, beginnt auch schon der „nächste Film“ und damit die Exposition weiterer Figuren mit dem Unterschied, dass die Rezipientin einige davon bereits kennt oder zumindest glaubt, diese wieder zu erkennen.⁴²

Bei diesem Übermaß an Desorientierung und Komplexität sind kompensatorische Maßnahmen, die der *Rezeptionsstabilisierung* dienen und einer Frustration vorbeugen sollen, notwendig und dementsprechend zahlreich vorhanden: Thematisch wohlbekannte Figurenkonstellationen⁴³, sowohl inhaltliche als auch formale Ähnlichkeiten und Wiederholungen vernetzen und stabilisieren die Erzähleinheiten. Die Redundanz sorgt dafür, dass die ambitionierte Zuschauerin wenigstens Elemente wieder erkennt und nährt dadurch die Lust am Rätsellösen; kurz: die durch zeitliche, räumliche, kausale und soziale Paradoxa destabilisierte Rezeption wird durch Analogien und Redundanzen immer wieder soweit stabilisiert, dass ein Rezeptionsabbruch möglichst vermieden wird.

Durch diese Kombination polarisiert der ‚postmoderne‘ Mystery-Thriller sein Publikum in diejenigen, die Spaß am narrativen Experiment haben und die anderen, die ihn als Nonsens⁴⁴ ablehnen. Neben der internen Vernetzung muss eine Rahmung für die riskierte Einheit sorgen: Die Bilder des Highways finden sich zu Anfang und am Ende von „Lost Highway“. Zudem wird das Zitat: „Dick Laurent ist tot“ invertiert, wobei der anfängliche Rezipient Fred zum Sender Pete wird bzw. beides zur gleichen Zeit am gleichen Ort sein könnte. Auch der Maschinist, Dr. Cole in „Sixth Sense“, Evan in „Butterfly Effect“ und Ted Pikul und Allegra Geller in „eXistenZ“ – finden sich zum Ende ihrer Filme in Szenen wieder, die explizit auf den Anfang referieren.

„Lost Highway“ wirft einige Rätsel auf: Woher kommt das Geld? Warum will der Mafiosi Vincenzo Castiglione Rita/Camilla als Hauptrolle in Adam Keshers Film besetzen? Wozu ist der blaue Schlüssel? Was geschah bei dem Unfall? Wer ist Rita?

- 42 Ähnlich anstrengend verfährt „Memento“, bei dem der Rezipient stetig die möglichen Motive der zwielichtigen Helfer und des Protagonisten in zwei zeitlich verkreuzten Erzählsträngen sortieren und auf dem neusten Stand halten muss.
- 43 Auf Seiten des Konflikts finden sich typische Täter/Opfer-Konstellationen und im Bereich des Beziehungsstrangs Dreiecksgeschichten mit Eifersuchthypothesen.
- 44 Wer einen innerhalb der Mystery-Gruppe extrem gestalteten Film wie „Lost Highway“ jedoch schlicht als Unsinn bezeichnet, tut Lynch Unrecht; es ist vielmehr Unsinn mit Methode, der hier geboten wird, gespickt mit der expliziten Aufforderung zur Interpretation inklusive Suche nach Sinn und Eindeutigkeit. Letztere hat Lynch in seinem Heuhaufen nicht versteckt, doch die Qualität seiner Arbeit besteht vielmehr darin, das komplexe Vexierspiel von Sinn und Unsinn in feinsten Abstufungen zu nuancieren.

Dem um des Rätsels Lösung und damit um Ordnung bemühten Zuschauer bleibt im Rezeptionsverlauf nichts anderes übrig, als unüblich komplexe Merkmals-Cluster anzulegen und diese mit einem „Under-Construction“-Label zu versehen, will er sich nicht in den wirren Zuständen verstricken. Zentren dieser Cluster sind die üblichen Referenzen: Zeit, Raum, Materie (Figuren und Gegenstände). Die Cluster sind untereinander vernetzt, lassen sich aber weder eindeutig einander zurechnen noch als sinnhafte Einheit zusammenfügen; die Folge ist eine erhöhte Aktivität der Hypothesenbildung, die auf die drängende Frage reagiert, wie sich die Elemente der Narration zusammenfügen lassen.

Mit jeder neuen Szene ist eine Neu-Orientierung in Zeit und Raum notwendig, um alle Zeichen zu ordnen und überschüssige Elemente und logische Brüche qua Interpretation zweiter Ordnung zu kitten. „Überschüssige Elemente“ stellen stets ein Problem dar, weil Rezipienten zumeist davon ausgehen, dass alle präsentierten Einzelteile eine Funktion aufweisen und sich ein Sinn konstruieren lässt, der alle Informationen umfasst. Im Falle von „Lost Highway“ handelt es sich um ein kompliziertes Puzzle, bei dem nicht alle gelieferten Teile zusammenpassen und einige sogar übrig bleiben:

Was aber vor allem irritiert ist Lynchs Spiel mit dem Zuschauer, genauer: mit einer Rezeptionshaltung, die erwartet, daß im Film jedes Zeichen seine Bedeutung hat.⁴⁵

Weniger problematisch sind „überschüssige“ Szenen, die zumindest metaphorisch gedeutet werden können.⁴⁶

In Filmen, die eher massenmediale Karriere gemacht haben, fällt das Verhältnis von Irritation und Stabilisierung weitaus moderater aus: So lassen sich die Plots von „Der Maschinist“, „Vanilla Sky“ und „Sixth Sense“ vollständig auflösen und am Ende von „Memento“ verfügt der Rezipient zumindest über eine limitierte Anzahl plausibler Hypothesen.

Dabei ist es ohne Zweifel kognitiv anstrengender, mit einer großen Menge an nicht vollständig logisch aber vielfach vernetzten Clustern zu hantieren, als eine sich linear entwickelnde Erzählung zu verfolgen, die zwar einige Rückblenden aufweist, aber letzten Endes über einen logisch konsistenten Plot verfügt. Dies lässt auch die Dominanz des Ganzen eher trivial und die Dominanz der Teile eher anspruchsvoll erscheinen. Ein zu starkes Abdriften in ein Nebeneinander der Szenen setzt allerdings das Rezeptionsinteresse des Publikums aufs Spiel. Um dieses aufrecht zu erhalten, setzt der postmoderne Film auf die für ihn typischen Kom-

45 Felix (wie Anm. 4), S. 170.

46 Besonders Szenen, in denen einzelne Menschen gezeigt werden, widerstreben einer metaphorischen Deutung und werfen Integrationsprobleme auf, denn die Darstellung eines einzelnen Menschen impliziert, dass diesem Figurenstatus zuteil wird, was den Stellenwert seiner Handlung betont. Werden Menschenmengen gezeigt, liegt die Betonung nicht auf dem Einzelnen und dessen Handlung – folglich bietet sich eine metaphorische Deutung bezogen auf allgemeine gesellschaftliche Zustände an.

pensationsstrategien in Form von Ästhetisierung, Spektakularisierung und Anti-Konventionalität.⁴⁷

Als *Fragmentierung* lässt sich somit ein Schluss des Rezipienten auf das Material bezeichnen, der durch eine bestimmte Form des Rezeptionserlebens evoziert wird, die in systematischem Bezug zu den Formen der Gestaltung steht. Das Erleben von Fragmentierung tritt umso stärker in den Vordergrund, desto mehr kognitive Cluster während der Rezeption gemanaged werden müssen und desto größer die Anzahl an inkonsistenten Verknüpfungen ist, die sich auch bei vollständiger Rezeption des Films nicht lösen lassen. Der *Grad der empfundenen Fragmentierung*⁴⁸ lässt sich durch die formale Verfremdung der Zeitstrukturen, durch die Zuordnung von fiktionalen Räumen und durch die Form der logischen bzw. nicht logischen Verknüpfungen regulieren: Je stärker und differenzierter eine filmische Narration in diesen Punkten von der Normalform einer Erzählung abweicht⁴⁹, desto komplexer wird das Informationsmanagement, desto anstrengender wird das Handling einzelner Informations- und Merkmalscluster im Rezeptionsverlauf für den Zuschauer und desto mehr Interpretations-Hypothesen zweiter Ordnung kommen zum Zuge.

1.3 F-HYPOTHESE DURCH FORMENMIX: DIE LUST AM SPEKTAKEL

Eine Variante der ‚F-Hypothese‘ bezieht sich auf die Fragmentierung eines Films durch Formkombinationen zumeist mittels Elementen, die dem ‚Postmoderne‘-Merkmal der Intertextualität⁵⁰ zuzurechnen sind: Genre-Zitate, das Spiel mit Versatzstücken und Anspielungen auf bekannte Zeichen des jeweiligen kulturelle Repertoires.⁵¹ In Kombination mit der Tendenz zum ‚paratellischen Erzählen‘⁵² und der damit einhergehenden Betonung der ästhetischen und spektakulären

47 Zur Spektakularität und Ästhetisierung vgl. Eder (wie Anm. 2), S. 18-20; zur Anti-Konventionalität vgl. ebd., S. 22f.

48 „Das Material wird panoramatisch und labyrinthisch gesehen; die neue Freiheit liegt darin, einen Scherbenhaufen neu zu sortieren: es wird zugleich zerstört und aufgebaut.“; Seeßlen (wie Anm. 33), S. 218.

49 „Allerdings sind beide Filme [„Lost Highway“ und „Memento“, Anm. d.V.] so komplex konstruiert und verschachtelt erzählt, dass man keineswegs von einer klassischen Narration sprechen kann und damit auch im Falle von „Memento“ nicht von der Dokumentation eines ‚Falles‘ ausgehen sollte.“ Elsaesser (wie Anm. 7), S. 116f.

50 Vgl. zum Merkmal „Intertextualität“ im postmodernen Film: Eder (wie Anm. 2), S. 14-16.

51 Vgl. ebd., S. 12.

52 Vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 61 u. S. 101-103. „Thus narration and music possess a duality of repetition and enactive freedom in the subjective (re)actualization of the narrative track; an activation of the repetitive aspect in the addressee will activate paratelic or autonomic experiences, whereas an activation of enactive freedom will activate telic experiences.“ ebd., S. 124.

Schauwerte entstehen stets neue Genremischungen, speziell immer neue Integrations- und Inszenierungsformen von Kampf⁵³ und Tanz⁵⁴:

Statt sich [...] nach den Prinzipien der dramaturgischen Notwendigkeit und narrativen Ökonomie auf die Erzählung zu konzentrieren, stellen postmoderne Filme oft unabhängig von den Erfordernissen des Plots spektakuläre Szenen, Stilelemente und audiovisuelle Attraktionen heraus, lassen sie stärkeren Eigenwert gegenüber der Story gewinnen.⁵⁵

Die Dominanz der Einheit tritt in diesen Fällen hinter der Dominanz der Teile zurück, weil letztere durch deren Ästhetisierung und spektakuläre Inszenierung in der Empfindung des Zuschauers aufgewertet werden. Einzelne Erzähleinheiten (Episoden!?) aus „Kill Bill“ funktionieren dabei zunehmend autonom, so dass das Verhältnis von Erzählung als Ganzes und Szenen als Teile, die streng in dessen Dienst stehen, sich wandelt: Zunehmend steht die Erzählung im Dienst der einzelnen Elemente und sorgt für die notwendigen Übergänge und Verbindungen. Daher zeichnen sich Filme wie „Kill Bill“ oder „Matrix“ durch eine hohe Motivkonstanz der Figuren und Referenzen auf bekannte Formen oder Stoffe aus, um die Stabilität und den (narrativen) Zusammenhalt zu stärken.

Das *Empfinden der Fragmentierung* basiert in diesen Fällen auf einem Rezeptionsmodus, bei dem das *Erleben* spektakulärer Szenen in den Vordergrund tritt. Durch die ästhetische Aufwertung verschiebt sich die Dominanz des narrativen Ganzen, die für eine Rezeption, die in erster Linie auf Interpretation und Sinnsetzung abzielt, maßgeblich ist, auf die ästhetischen und spektakulären – und daher zunehmend autonom wirkenden – Szenen des Films.

2 FRAGMENTIERUNGSHYPOTHESE UND FIGUR

Auch Figuren sind aus Einzelteilen zusammengesetzt, zumeist Figurenmerkmale⁵⁶ genannt. Die *Figur* ist nach Fotis Jannidis ein mentales Modell, das im Rahmen ei-

53 Prototypisch sind hier u.a. „Kill Bill“ (Vol. I, USA 2003, Vol. II, USA 2004, Regie: Quentin Tarrantino) und „Sin City“ (USA 2005, Regie: Frank Miller/Robert Rodriguez).

54 Bspw. „Chicago“ (Regie: USA 2002, Rob Marshall), „Romeo und Julia“ (USA 1996, Regie: Baz Luhrmann), „8 Frauen“ (FRA 2002, Regie: François Ozon), „Kill Bill“, „Moulin Rouge!“ (USA 1991, Regie: Baz Luhrmann).

55 Eder (wie Anm. 2), S. 19.

56 Fotis Jannidis diskutiert in seinem 2004 erschienenen Buch „Figur und Person“ zwei Positionen zur Figur: eine poststrukturalistische, nach der eine Figur ein rhetorisches Phänomen sei und eine kognitionswissenschaftliche, nach der eine Figur die mentale Repräsentation eines empirischen Lesers darstelle: „Im Zentrum steht ein Name, dem Merkmale zugeordnet werden.“ Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin 2004, S. 109.

ner narrativen Kommunikation gebildet wird.⁵⁷ Als *Basistypus einer Figur* bezeichnet er dem gegenüber die „[...] basale Struktur der Informationen, in der mentalen Repräsentation einer Figur“⁵⁸, die keinesfalls mit der Figur identisch ist, sondern die „Informationsstruktur der Figur“ beschreibt.⁵⁹

Die kognitiven Figurenmodelle des Rezipienten basieren also *einerseits* auf den Informationen, die ein Film über die Figuren bereitstellt, *andererseits* auf dem personenspezifischen Alltagswissen über Mitmenschen, einer „impliziten Persönlichkeitstheorie“ des Zuschauers⁶⁰, einer Form von Alltagspsychologie oder auch „folk psychology“⁶¹, die Erklärungen und Beschreibungen von Verhalten ermöglichen⁶²:

Der Zuhörer oder Leser muß unterstellen, daß die im Nacheinander gegebenen Informationen sich auf ein identisches Substrat ‚Figur‘ bzw. ‚Charakter‘ beziehen, das offenbar in Analogie zur Selbsterfahrung des eigenen Ich-Bewußtseins gedacht wird.⁶³

Figuren sind nach Eder zum einen Kunstwerke (artistisches Material) *und* Elemente einer fiktiven Welt.⁶⁴ Auf Seiten der Rezeption entstehen aus der Interpretation der Merkmale durch die Rezipientin komplexe Figuren, die sich motiviert handelnd durch eine fiktionale Welt bewegen, die sich entwickeln und ihre Ziele verfolgen.

Dabei werden Figuren von Anfang an als Einheiten empfunden. Dementsprechend ausgeprägt ist das Anliegen der Zuschauer, alle zu der Figur gehörigen Informationen miteinander in logischen Einklang zu bringen.

Obwohl die Informationen über eine literarische Figur erst sukzessive bei der Lektüre aufgenommen werden und deshalb insbesondere zu Beginn noch sehr lückenhaft sind, neigt der Leser oder Zuhörer dazu, schon zu einem frühen Zeitpunkt eine Vorstellung der ganzen Figur zu

57 Jens Eder nennt den Prozess der Konstruktion eines solchen Modells „character synthesis“: „[...] viewers use cues to construct mental models of the characters“; Eder, Jens: „Narratology and Cognitive Reception Theories“, in: Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York 2003, S. 277-301, hier S. 294. Vgl. auch Smith, Murray: *Engaging Characters*, Oxford 2004, S. 82f.

58 Jannidis (wie Anm. 56), S. 192.

59 Vgl. ebd., S. 193.

60 Herbert Grabes: „Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren“, in: *Poetica*, Nr. 10, 1978, S. 405-428, hier S. 412.

61 Jannidis (wie Anm. 56), S. 192.

62 Vgl. ebd., S. 192; vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 89.

63 Grabes (wie Anm. 60), S. 421.

64 Vgl. Eder (wie Anm. 57), S. 294.

bilden, von deren Richtigkeit er in der Regel subjektiv sehr stark überzeugt ist.⁶⁵

Interessant wird es wieder einmal, wenn Informationen auftauchen, die sich nicht passgerecht in das konstruierte Figurenmodell fügen (lassen). Der Rezipient hat laut Grabes drei Möglichkeiten, diese zu verarbeiten: Er kann eine glaubhafte Veränderung, also eine Entwicklung der Figur unterstellen, er kann eine absichtliche Falschführung vermuten oder er kann zu dem Schluss kommen, dass es sich um die absichtliche Verunmöglichung der Bildung einer konsistenten Vorstellung von der Figur handelt.⁶⁶ Der „Bruch“ im Charakter⁶⁷ hat zur Folge, dass dessen Konstitutionsprozess ins Zentrum der Wahrnehmung tritt. Für letztere Möglichkeit entscheidet sich der Rezipient äußerst ungern, denn dieser Fall zwingt ihn dazu, die Kohärenz der Figur in Frage zu stellen:

Das geht soweit, daß wir selbst bei sehr widersprüchlichen Informationen zunächst immer versuchen, über Hilfsbegriffe wie ‚Veränderung‘, ‚Entwicklung‘ usw. die Synthese und damit die Konsistenz der Figur zu retten. Nur wenn alle Versuche der Synthetisierung versagen, sind wir bereit, von einem ‚Bruch‘ im Charakter oder dergleichen zu sprechen.⁶⁸

Um die letztendliche Realisierung eines Bruchs – das gilt für Erzählungen ebenso wie für Figuren – zu vermeiden, entwickelten Rezipienten einige Strategien, die im Dienste einer möglichen interpretativen Rationalisierung von Brüchen⁶⁹ stehen.

Was ist nun mit den Figuren des ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillers „Lost Highway“ los? Dem Zuschauer erscheint es sinnvoll, die beiden Merkmalscluster Fred und Pete miteinander in Verbindung zu bringen; schließlich geht Fred in die Gefängniszelle hinein und Pete kommt bei der Entlassung wieder heraus – er kann sich jedoch nicht daran erinnern, was passiert ist. Auf der Suche nach Erklärungen bietet sich die Unterstellung von psychischen Störungen an: Schizophrenie auf Seiten Freds⁷⁰, Amnesie für Pete oder eine Identitätskrise für beide? Dann sind da noch die wenig und langsam sprechende Renee und die stereotype Blondine Alice, die beide von Patricia Arquette gespielt werden und gemeinsam auf Fotos

65 Grabes (wie Anm. 60), S. 415.

66 Vgl. ebd., S. 417/18.

67 Ebd., S. 418.

68 Ebd., S. 421.

69 „Leonard [aus ‚Memento‘] braucht das Trauma und das Verbrechen, um sein zielloses, diskontinuierliches Handeln als „Rache“ zu verstehen, eine dem Kino entlehnte zielgerichtete Handlung par Excellence, die mit ihrem präzisen Zeitverlauf auf ein Ende hin dem Held die Motivation gibt, die ihm das Leben versagt.“; Elsaesser (wie Anm. 7), S. 121.

70 Vgl. Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

auftauchen, was für die Interpretation spricht, dass sie eine gemeinsame Vergangenheit besitzen und sich kennen. Der Mystery Man stellt seine besonderen Fähigkeiten eindrucksvoll mit seinem Telefon auf Andys Party unter Beweis: Er telefoniert mit sich selbst; ansonsten verweilen seine Motive im Dunkeln, und es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er die Zeit investiert, lange darüber zu spekulieren.

2.1 STRATEGIEN DER ‚FRAGMENTIERUNG DER FIGUR‘

Auch im Bereich der Figurenkonzeption lässt sich der Eindruck figuraler Fragmentierung durch gezielte Konstruktionsstrategien bewirken: Die einfachste Möglichkeit besteht darin, eine Figur als explizit psychisch deviant zu kennzeichnen, indem ihr eine Ursache – zumeist eine traumatische Erfahrung oder eine Krankheit – als Erklärung für ihr abweichendes Verhalten oder für ihre von der filmischen ‚Realität‘ abweichende (subjektive) Wahrnehmung zugewiesen wird. Des Weiteren lassen sich Irregularitäten im figuralen Merkmalsset einfügen, die auf mögliche Devianzen hindeuten. Im Gegensatz zum expliziten Merkmal der Devianz handelt es sich in diesem Fall um Merkmale, die Abweichungen von ‚normalem Verhalten‘ lediglich implizieren: So wirkt Renee durch ihr langsames, betontes Sprechen und ihre Naivität in Kombination mit der Verweigerung, Fred in den Jazz Club zu begleiten und stattdessen ‚Lesen!‘ zu wollen, rätselhaft, befremdlich und dadurch verdächtig.

Mit Figurenmerkmalen lässt sich aber auch weitaus Komplizierteres anstellen, indem man selbige paradox kombiniert. Die hypothetische Hybrid-Figur Fred/Pete ist so ein bemerkenswerter Fall, denn diese verfügt über Merkmale, die sich z.T. logisch widersprechen und gleichzeitig analog aufeinander verweisen. Der Widerspruch besteht darin, dass Freds komplettes äußeres Merkmalsset nach seiner Kopfschmerzattacke im Gefängnis verändert ist; er wird als Pete entlassen und kehrt in ein komplett ausgetauschtes soziales Umfeld ‚zurück‘. Die Irritation des Rezipienten durch den intendierten Anschlussfehler (Fred geht hinein, Pete kommt heraus) wird im Folgenden kompensiert, indem Fred und Pete durch Analogien auf einander verweisen.⁷¹

Das Merkmals-Cluster des Mystery Man zeichnet sich durch logische Inkonsistenzen aus, die sich in eine kohärente Rezeption nur integrieren lassen, indem die Narrationskonventionen um die Abweichung des zum in der Realität möglichen erweitert werden. Figuren wie der Mystery Man, der Cowboy in „Mulholland Drive“ oder das Personifizierte ‚schlechte Gewissen‘ Ivan in „Der Maschinist“, denen kaum konstante Merkmale, kein konstanter Ort oder eine bestimmte Zeit im Filmgefüge zugewiesen werden, erwecken den Eindruck, sie befänden sich „außerhalb“ oder „über“ der Erzählung und erzeugen besonderen Interpre-

71 Pete hört im Radio die Jazz-Melodie, die Fred im Club gespielt hat; beide haben eine Freundin, die von Patricia Arquette gespielt wird; zudem kann sich Pete an etwas Wichtiges in seiner Vergangenheit nicht erinnern.

tationsbedarf. Der Grund für das Auftreten dieser ‚Meta‘-Figuren ist für den Rezipienten nicht sofort ersichtlich und nicht an eine explizite im Dienst der Erzählung stehende Motivation gebunden. Vielmehr treten sie an Stellen auf, die für Interpretationsansätze 2. Ordnung sensibel und wichtig sind – wie beispielsweise der ‚Traumschwelle‘ in „Mulholland Drive“ –, sprechen rätselhafte, selbstreflexive, ironische⁷², warnende, imperative oder normative Texte und scheinen damit die Läuterung scheinbar „ungelehriger“ (Regisseur Adam Keshner) oder „verdrängender“ (Maschinist Trevor) Figuren zu bewirken. Nicht nur die Konzeption sondern auch die Implementierung der Figur in den Film zeichnet sich durch paradoxe Verhältnisse aus: Die rhetorisch aufgewertete Form scheinbar bedeutsamer Aussagen (Warnungen, Belehrungen, Forderungen, Deutungen) steht im Kontrast zu ihren für die logische Rekonstruktion des Plots unbedeutenden Inhalten. Zudem wird die Unmöglichkeit einer eindeutigen räumlichen oder zeitlichen Verortung der ‚Meta‘-Figur im fiktionalen Gefüge mit dem Auftreten in für die Narrationsentwicklung (scheinbar) maßgeblichen Szenen kombiniert.⁷³ Die ‚Meta‘-Figuren nehmen eine Schlüsselstellung im Rätselgeflecht ein: *Zum Einen* wird die *mögliche Bedeutung* ihrer Aussagen betont, *zum Anderen* öffnen sie dem deutungswilligen Rezipienten durch ihre paradoxe Konstruktion einen *besonders weiten Interpretationsspielraum*: So lassen sich der Mystery Man als Teufel,⁷⁴ der Cowboy als Übervater (Freud und die Urherde bieten sich an) und Ivan als Personifizierung von Trevors schlechtem Gewissen wenigstens metaphorisch weiträumig ‚entschlüsseln‘.

Damit die stete Desorientierung im Rezeptionsverlauf nicht überhand nimmt, bedarf es auch hier der Kompensation, die häufig in Form verknüpfender Verweise erfolgt: Eine gängige Verknüpfungsstrategie besteht darin, ‚eine Figur‘ mit zwei Schauspielern/innen⁷⁵ zu besetzen, um nach einem Narrationsbruch ihr ge-

72 Vgl. zum Zusammenhang von Ironie und Distanz im postmodernen Film Jens Eder: „Ironie drängt die emotionale Anteilnahme an den Figuren zurück und mildert die Anspannung, die durch die intensiven Reize gesetzt ist. Sie dient als psychologisches Regulativ gegenüber den Schockeffekten, macht sie erträglich, wenn die Zumutung zu groß wird.“; Eder (wie Anm. 2), S. 40.

73 Immerhin findet Adam Keshner sich mit der Besetzung der Rolle durch die Filmmafia ab, nachdem er vom Cowboy zum Nachdenken aufgefordert wurde und Diane Selwyn wacht auf sein Geheiß aus ihrem Traum auf – zumindest liegen diese Schlüsse durch die zeitnahe Montage der Szenen nahe.

74 Elsaesser konstatiert in seiner Interpretation des Films „Memento“ als Faust-Geschichte – im Anschluss an die Überlegungen des Filmkritikers Robert Blanchet – dass Teddy die Funktion eines Mephisto zukäme, die in „Lost Highway“ vom Mystery Man eingenommen werde; vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 116.

75 Fred Madison (Bill Pullman) / Peter Raymond Dayton (Balthazar Getty) in „Lost Highway“, Rita/Camilla Rhodes (Laura Elena Harring) und Betty Elms/Diane Selwyn (Naomi Watts) in „Mulholland Drive“.

samtes Merkmalsset vollständig zu ändern. bzw. eine/n Schauspieler/in zwei Figuren⁷⁶ darstellen zu lassen, um äußerliche Analogien zu erzeugen.

Auch an der etablierten Drehbuch-Ratgeber-Konvention, dass Figuren eindeutige Ziele und nachvollziehbare Motive benötigen, wird gedreht: Im ‚postmodernen‘ Mystery Thriller treten viele Figuren auf, die keine konstanten oder nur partiell konstante Motive aufweisen. Die nicht eindeutige Zurechnung von Motiven und Zielen sorgt für ein hohes Maß an Polyvalenz und nährt die Spekulation über mögliche psychische Fehlfunktionen. Figuren wie Trevor, Lenard, Fred/Pete, Rita/Camilla und andere taumeln durch die Filme und werden bestenfalls durch ein Rache- oder Fluchtmotiv stabilisiert; zumeist können sie sich jedoch an nichts erinnern.

2.2 DIE ENTSTEHUNG DER F-HYPOTHESE IM BEREICH DER FIGURENREZEPTION

Die genannten Verfahren mindern oder verhindern das für ‚Normalnarrationen‘ typische Andocken des Rezipienten an die Figuren via kognitiver Identifikation oder Empathie.⁷⁷ Rätselhaftigkeit, Fremdheit, körperliche und physische Versehrtheit, normative Abweichungen, Ironie, Zynismus, der Verlust von Motiven, Zielen und Überzeugungen laden eher zur distanzierten Beobachtung als zum empathischen Nachvollzug ein. Zusätzlich weisen die meisten Protagonisten der besprochenen Filme diverse abschreckende Merkmale auf und befinden sich in einer starken normativen Diskrepanz zu wahrscheinlichen Moralvorstellungen von breiten Publikumsschichten. Die Minderung, wenn nicht gar der völlige Verlust von empathischer Bindung des Zuschauers stellt nun eigentlich einen hinderlichen Nebeneffekt dar, sind Figuren doch für eine nachhaltige Rezeption eminent relevant. Die schlüssige und konventionell erlernte Konstruktion von Motiv, Handlungsziel und die sich daraus ergebenden Handlungen der Figuren treten in den Hintergrund: „Das Problem der Figuren vieler postmoderner Filme ist ihre Funktion als Zeichenträger. Sie folgen nicht mehr primär einer Handlungsmotivation [...]“⁷⁸, konstatiert Joan Kristin Bleicher.

Diese Strategien der Figurenkonzeption laden zur Interpretation und Spekulation über nicht erklärte Konnekte und unlogische oder paradoxe Informationen ein: Die Unterstellung des Fiktionsstatus einer Szene als subjektive Wahrnehmung eines träumenden, schizophrenen oder auch halluzinierenden Protagonisten bietet sich als äußerst flexibles Scharnier an, um Unschlüssigkeiten zu plausibilisieren. In der Wahrnehmung der Zuschauer zerfällt, zum einen die Einheit der Figur

76 Renee Madison/Alice Wakefield (Patricia Arquette) in „Lost Highway“, Simone/Aimee (Maria Bonnevie) in „Reconstruction“ (DEN 2003, Regie: Christoffer Boe).

77 Für Einzelheiten zu den Konzepten „Cognitive Identification and Empathy“ vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 83-105.

78 Bleicher, Joan Kristin: „Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film“, in: Eder (wie Anm. 2), S. 113-132, hier S. 124.

selbst, zum anderen dissoziiert all das, was das Bewusstsein des Menschen bestimmt und ihn zusammenhält: die Erinnerung, die Wahrnehmung und damit die Identität.

Es sind *distanzierte Rezeptionen*, die kaum an der Lösung von zwischenmenschlichen oder inneren Konflikten der Protagonisten interessiert sind, sondern eher spielerisch die Lösung eines Rätsels suchen, um diese im Anschluss an den Film nebst der dargestellten Verrätselungsstrategien nach ihrer Plausibilität beurteilen. Das Rätsellösen tritt an die Stelle von Sinnsetzung und Interpretation, und die spannungsgenerierende Differenz besteht weniger aus einer intranarrativen normativen Diskrepanz zwischen Figuren, die einen Konflikt erzeugt, als aus der Diskrepanz zwischen Wissen und Nichtwissen des Zuschauers um ein möglicherweise zu lösendes Rätsel. Während die qualitative Verhandlung intrafiguraler Diskrepanzen in den Hintergrund tritt, dienen die „Pseudo-Konflikte“ vermehrt als Grundlage für falsche Interpretationsfährten, indem für eine Figur auf Basis einer Konfrontation ein Motiv konstruiert wird, das die Figur als möglichen Täter positioniert.⁷⁹ Dementsprechend hoch ist auch die Beliebigkeit der Gegner (viele müssen es sein) und der Einsatz (hoch muss er sein), um den es bei diesen „Pseudo-Konflikten“ geht.⁸⁰

Die Thesen des Identitätsverlusts und der Ent-Individualisierung⁸¹ entstehen dadurch, dass Strategien zur „Vertiefung“ einer Figur, wenn überhaupt, nur spärlich eingesetzt werden. Figuren wird „charakterliche Tiefe“ unterstellt, wenn der Zuschauer minimale innere Konflikte bei ihnen verortet: Hadern, Zweifeln, Zaudern, das Leiden unter nicht erfüllten Wünschen, der Versuch, einer anderen Figur mit einem bestimmten Verhalten zu gefallen, was der ausführenden Figur offensichtlich schwer fällt. Die einer Figur unterstellte „Tiefe“ steht in Relation zu der Energie, die ein Rezipient aufwendet, um sich im rezeptiven Mit- oder Nachvollzug die ‚inneren‘ Spannungen einer Figur zu vergegenwärtigen. Je stärker ein Zuschauer im Verlauf einer Erzählung dazu animiert wird⁸², intrafigurale, konfli-

79 Überdeutlich und ironisch wird dieses Spiel in „eXistenZ“ betrieben, wo jede Figur, der Geller und Pikul begegnen sich entweder rätselhaft verhält oder sogleich einen Konflikt auf Leben und Tod initiiert.

80 So hat Evan es bspw. in „Butterfly Effect“ je nach Variante mit Kayleighs Vater wegen Kindesmissbrauch, mit Kayleighs Bruder wegen dessen Eifersucht und Aggressionen, mit Insassen des Hochsicherheitsgefängnisses wegen geplanter Vergewaltigung und Mobbing, mit seinem Freund Lenny und seinem eigenen Vater zu tun; in „eXistenZ“ kämpfen der Realistische Untergrund gegen Allegra Geller und im weiteren Verlauf Geller vs. Gus/Pikul/Pilgrimage Game Modules/Yevengy Nourish.

81 So ist es kein Problem, im Laufe eines Films mit stets neuen Räumen konfrontiert zu werden, solange die Anschlüsse logisch und möglichst zeitlich chronologisch erfolgen und vor allem: solange die Figuren, die in diesen Räumen handeln, bekannt und mit nachvollziehbaren Motiven ausgestattet sind.

82 Der Grad der Aktivierung, sich in bestimmte konfligierende Differenzen einzufühlen, kann sich von Zuschauer zu Zuschauer stark unterscheiden, die Technik, die zur Intensivierung führt, bleibt jedoch die gleiche.

gierende Differenzen zu modellieren und deren Entwicklung im Handlungsverlauf nachzuvollziehen und zu bewerten, als desto „tiefer“ und „menschlicher“ empfindet er eine Figur. Anzeichen von Zögern, Ängstlichkeit, Hadern erwecken folglich beim Zuschauer, der die Figur nach seinem alltagspsychologischen Schema analog zu sich selbst konstruiert, das Gefühl von Nähe, Menschlichkeit⁸³, Authentizität und damit auch Identität.

Der *Grad der empfundenen Fragmentierung von Figuren* lässt sich durch die deviante und paradoxe Modellierung des figuralen Merkmalssets, durch die Unmöglichkeit einer eindeutigen Verortung der Figur in der fiktionalen Zeit und in fiktionalen Räumen und durch den Verlust an konstanten und konsistenten Motiven und Handlungszielen regulieren. Je expliziter die psychischen Devianzen, je ungewöhnlicher, paradoxer und unlogischer die Figurenmerkmale oder Merkmalskombinationen konzipiert werden, je weniger eindeutig die Verortung im filmischen Kontext, je ironischer und selbstreflexiver das Verhalten und die Aussagen einer Figur sind, desto mehr Interpretations-Hypothesen zweiter Ordnung kommen zum Zuge und desto distanzierter erfolgt die Beziehung zu den Figuren.

2.3 TYPISCHE THEMEN: F-HYPOTHESE UND INTERPRETATION

A) IDENTITÄTS- UND WAHRNEHMUNGSPROBLEME

Das zentrale Thema der mit Fragmentierungsverdacht belegten Figur besteht in der *Selbstvergewisserung* der eigenen *Identität*, bei der die Sorge um die psychische und physische Gesundheit und deren Stabilität eine wichtige Rolle spielen. Das Spektrum reicht von den normalen Pubertätskrisen des jungen Peter Parker in „Spider-Man“ (USA 2002, Sam Raimi) bis zum Stadium absoluter Desolatheit von Figuren wie Fred/Pete aus „Lost Highway“ oder Lenard aus „Memento“, der sich als Erzähler seines eigenen Falles zu Anfang jeder neuen Szene seines Motivs, der Zeit und des Raumes versichert. Die stets akute *Wer-bin-ich-Reflexion* hat Hochkonjunktur und wird in unterschiedlichen Varianten narrativ vollzogen.⁸⁴

83 Vgl. zum Gegensatz von Menschlichkeit und unflexiblem Verhalten das Kapitel „Intentions, Will, Goal, Consciousness, and Humanness“ in Grodal (wie Anm. 26), S. 106-128.

84 An der Wand der Wohnung des Maschinisten klebt ein Zettel mit der Aufschrift: „Who are you?“ (00:03:28); das Orakel in „Matrix“ rät Neo: „Know yourself!“; in „Memento“ ist es Lenards zwielichtiger Freund Teddy, der behauptet, Lenard wisse nicht, wer er sei, woraufhin dieser antwortet: „Ich bin Lenard Shelby, ich komme aus San Francisco...“ (05:54:00) – zum Ende des Films konstatiert selbiger: „Wir alle brauchen Erinnerungen, damit wir nicht vergessen, wer wir sind. Das gilt auch für mich.“ (01:45:40); der erste Satz von Peter Parker lautet: „Who am I?“ – der Film schließt mit der Antwort auf die wiederholte Frage: „Who am I? I am Spider-Man.“; in „Adaption.“ fragt sich der Drehbuchautor Charlie Kaufmann, wer er eigentlich sei – zum Ende beantwortet sein Zwillingsbruder Donald diese Frage: „You are what you love – not what loves you.“ (01:34:13); Craig Schwartz konstatiert in „Being John Malkovich: „Ein Bewusstsein ist ein furchtbarer Fluch. Ich denke, ich fühle, ich leide“ (00:04:13).

Neben den Zweifeln an der eigenen Identität und der Sorge um Psyche und Körper steht die Verlässlichkeit der *Wahrnehmung* im Mittelpunkt des Interesses. So scheint die seit jeher aktuelle Frage nach der Realität und den menschlichen Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung im Film „Matrix“ scheinbar zu ihrer zeitgemäß gestalteten Artikulation gefunden zu haben. Die Frage „Was ist real?“ nimmt sowohl innerhalb der Filme als auch im Rezeptionsprozess durch die wiederholte Unterstellung von subjektiver Wahrnehmung als häufig viabler Interpretationshypothese einen zentralen Raum ein. Träume, Phantasien, (Nicht-)Erinnern, Realität, Spiel und Halluzinationen kommen wiederholt zum Einsatz, um im ‚post-modernen‘ Mystery-Thriller die zahlreich erlittenen Traumata im besten Fall zu verarbeiten, meist aber in erster Linie zu verdrängen und abzuwehren: Der Protagonist⁸⁵ in „Memento“ leidet unter Amnesie durch ein Trauma, das er erlitt, als seine Frau starb; somatisch ist er auch nicht intakt, fügt sich die körperlichen Zeichen seiner Versehrtheit aber selbst zu: Es handelt sich um zahlreiche Tätowierungen. Auch der Maschinist Trevor kann sich nicht erinnern und weder schlafen noch essen. Im Gegensatz zu Lenard aus „Memento“ oder Rita aus „Mulholland Drive“ hat er jedoch nicht mit einem ausgewiesenen Gedächtnisverlust zu kämpfen, sondern die Indizien legen die Interpretation der Verdrängung von Schuld und eines schlechten Gewissens nahe.⁸⁶ In Kombination mit der in diesen Filmen sich häufenden Motivlosigkeit der Protagonisten ergibt sich ein beängstigendes Bild von (männlichen) Subjekten, die entweder verloren umherirren, sich auf der Flucht⁸⁷ befinden oder auf der Suche nach etwas sind, an das sie sich noch nicht einmal mehr erinnern können.

B) FRAGMENTIERUNG DURCH SPALTUNG

Wo intensiv um die eigene Identität und Einheit geangst wird, da sind auch der Zerfall und damit seine einfachste Form, die Spaltung, nicht weit. Stets en Vogue ist daher das der Wer-bin-ich-Frage nahe stehende Jekyll-Hyde-Motiv⁸⁸: Wohin

85 Thomas Elsaesser konstatiert, dass da gar kein Subjekt mehr sei, das erzählen könne, sondern ein „Mann ohne Gedächtnis, ein Bewusstsein, dem die Dimension der Zeit fehlt [...]“ Elsaesser (wie Anm. 7), S. 117.

86 Er wäscht sich die Hände mit Bleichmittel – eine durch die mehrfache Wiederholung (Waschzwang?) überstrapazierte symbolische Handlung, die er vor dem Spiegel zelebriert. In allen der hier diskutierten Filme lassen sich endlose Variationen des Spiegel-Motivs finden!

87 So stellt Flucht immerhin ein Motiv zur Verfügung, mit dem sich „Lost Highway“ zumindest motivisch allumfassend ausdeuten lässt. Als die konstruierte Welt des Maschinisten zusammenbricht, muss er in der darauf folgenden Flucht nach Hause, zu Stevie, zu Miller und letztendlich in die Flughafen-Bar namens „Flyaway Café“ zu Marie feststellen, dass letztere nie da war.

88 Vgl. beispielsweise Visarius (wie Anm. 14), S. 179f. zu John Woos „Face/Off“; vgl. Slawney (wie Anm. 12), S. 156f. zu David Cronenbergs „eXistenZ“. Das Jekyll-Hyde-Motiv ist ein zentrales Motiv u.a. in folgenden Filmen: „Hulk“ (USA 2003, Regie: Ang Lee),

mit den gesellschaftlich nicht akzeptierten, nicht integrierbar erscheinenden Anteilen, Bedürfnissen und Wünschen? Dabei geht es um die Neuauflagen von Identitätskrisen durch die *Spaltung des Subjekts* in angepasste und unterdrückte, unbewusste persönliche Anteile⁸⁹ und die Angst vor dem *Kontrollverlust* und dem Ausgeliefertsein an letztere.⁹⁰ So ist die Verwandlung in Mr. Hyde auf Seiten der Protagonisten zumeist eine unfreiwillige⁹¹, die aber stets auch ein entlastendes Moment⁹² mit sich führt. Der thematische Schwerpunkt der Jekyll-Hyde-Erzählungen liegt auf der Inszenierung einer Ich-Spaltung und den daraus resultierenden dialektischen Spannungen zwischen Kontrolle, deren Verlust und den Ausprägungen von Be- und Entlastung. Der Gegenpol dieser Erzählungen wäre demnach nicht der bereits vielfach thematisierte Widerstand gegen die Spaltung sondern die Auflösung der Spannung durch die Integration der Hyde-Anteile: Die Konfrontation mit den Wünschen, Sehnsüchten, Träumen und Utopien, der Umgang mit den als unangemessen empfundenen Formen von Lust, Begierde, Aggression, Verlangen und die Suche nach Orten, in denen diese Bedürfnisse einen geeigneten Rahmen finden. Das hieße auch, in Kenntnis und im Bewusstsein der eigenen Schwächen auf andere Figuren zugehen; und das wäre nur demjenigen möglich, der selbige kennt, akzeptiert und sich traut, diese in der Interaktion zur Disposition zu stellen. Die narrativen Gegenentwürfe kosten die Figuren also ebensoviel Kraft, wie der Kampf gegen die Spaltung und werden in anderen Filmen erzählt.⁹³ Die spektakulär gestaltete desintegrative Variante wählt der Film „Fight Club“, an dessen Ende der Zuschauer mit einem Aha-Effekt belohnt wird,

„Spider-Man“ (USA 2002, Regie: Sam Raimi), „Fight Club“ (USA 1999, Regie: David Fincher), „Der Maschinist“, „eXistenZ“.

- 89 „Das Computerspiel ‚eXistenZ‘ befördert Impulse an die Oberfläche, die gewöhnlich versteckt bleiben, verdrängt im Unbewußten der Spieler: Begierden, Eifersucht, Haß und sogar Mordimpulse. Das Ergebnis ist eine verstörende Vision verdrängter Aggressionen“ Slawney (wie Anm. 12), S. 156.
- 90 Trevor in „Der Maschinist“ formuliert einerseits seinen Wunsch nach Nähe und Geborgenheit in einer intakten Beziehung, andererseits seine Angst vor ‚Mr. Hyde‘: „Wenn wir zwei zusammen sein könnten, das wäre schön. [...] Wenn ich mich in einen Wehrwolf verwandeln würde, was wäre dann?“ (01:11:00).
- 91 Antagonistische Figuren – beispielsweise der grüne Kobold als Kontrahent von Spider-Man – haben mit der Verwandlung in einen Bösewicht weniger Probleme, was wohl damit zusammenhängt, dass sie über weniger „gute“ Anteile verfügen, die sich in den Hintergrund gedrängt fühlen könnten. Zumindest werden keinerlei Abneigungen dargestellt; lediglich die Tatsache, dass Norman Osborn die Stimme des Kobolds zeitweise hört, ohne sie zurechnen zu können (Schizophrenie-Hypothese auf Seiten der Rezeption), scheint ihn zu beunruhigen.
- 92 Vgl. bspw. Schweizerhof, Barbara: „Die Wut der Gerechten. HULK von Ang Lee“, in: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard u.a.: *Außer Kontrolle. Wut im Film*, Marburg 2005, S. 141-151, hier S. 141f.
- 93 Beispielsweise in „Chocolat“ (USA 2000, Regie: Lasse Hallström), „Elling“ (NOR 2001, Regie: Petter Næss), „Whiskey“ (URG 2004, Regie: Juan Pablo Rebella/Pablo Stoll), „Vergiss mein nicht!“ (USA 2004, Regie: Michel Gondry).

wenn er bemerkt, dass er es die gesamte Zeit mit dem inversiven Verlauf des Jekyll-Hyde-Prinzips zu tun hatte.⁹⁴

C) DIE SORGE UM PSYCHE UND KÖRPER

Der ‚postmoderne‘ Mystery-Thriller begnügt sich nicht damit, dass die Psyche, das Ego, die Motive und Ziele bedroht sind, hinzu kommt noch die zehrende Sorge um den Körper, um dessen Einheit und Integrität. Eine übergreifende Zielspannung ergibt sich nicht durch die verheißende Lösung von Konflikten oder gar die Erfüllung individueller Wünsche oder das Erreichen einer positiven Utopie, sondern aus dem unwahrscheinlichen Entkommen aus einem negativen Zustand, dem *Leiden*. Das Leiden stellt eine der ausgiebig zelebrierten Tätigkeiten der Protagonisten dar: Sie leiden unter ihren desolaten Zuständen, können nicht essen, nicht schlafen, sich nicht erinnern, sich nicht konzentrieren, werden nicht geliebt, sondern gejagt und man wird das Gefühl nicht los, dass die wenigen Momente, die von einer heilen Welt erzählen, lediglich eingefügt wurden, um die durchlittenen Qualen, die Flucht durch alle erdenklichen Arten unangenehmer Räume in einen Kontrast zu setzten, der sie noch unerträglicher erscheinen lässt. Der Maschinist ist nicht nur psychisch ein Grenzgänger, insofern er die Grenzen einer möglichen Verdrängung seiner Schuld austestet, auch somatisch wird seine Belastung immer wieder in den Bildmittelpunkt gerückt: Trevor begegnet dem Publikum gleich zu Anfang akustisch mit seinem Keuchen unter der Anstrengung, eine Leiche in einen Teppich zu rollen. Auch visuell stellt er seine extreme Belastung und körperliche Versehrtheit unter Beweis: Er ist ausgehungert, blass, hat dunkle Augenringe und mehrere offene Wunden im Gesicht. Die Folgen seines erlittenen Traumas zeichnen, wie bereits in „Memento“ im wahrsten Sinne des Wortes, sowohl Psyche als auch Soma und zeugen von einer extremen Lädierung.⁹⁵

94 Der Effekt gleicht dem von „Sixth Sense“; die Bewertung dieser Art von Film bemisst sich in der Gunst des Zuschauers zumeist in der Qualität der Umsetzung der Täuschung. Bleibt hinzuzufügen, dass die mögliche Entladungsdynamik einer solchen Konstruktion in „Fight Club“ im Einklang mit dem psychosomatischen Ton der Inszenierung äußerst effektiv ausgenutzt wurde: Eine auf Ikea-Katalog-Format reduzierte Konsumkritik mit Marxscher Aufladung, gepaart mit den ebenso simplifizierten Anleihen an Freuds Triebtheorie erzielte besonders bei einem jung-männlichen Publikum bemerkenswerte Erfolge. Interessant bleibt die Frage, inwieweit den Begeisterten – das gilt ebenfalls für die Anhänger der „Matrix“ – die Konstruktion der Dynamik und ihre Lust an der Partizipation bewusst ist. Die Phantasie, den Kapitalismus und mit ihm die ganze Welt in die Luft zu sprengen, die in den wachsenden Zweifeln des Erzählers ihren Gegenpol findet, ist jedoch zweifellos eine in der Kompromisslosigkeit ihrer Ausformung faszinierende Konfliktkonstruktion. Gleiches gilt für „Natural Born Killers“ (USA 1994, Regie: Oliver Stone).

95 Die eindeutigste Form figuraler Fragmentierung besteht in der Darstellung zerstückelter Körper und der Ersetzung fehlender Gliedmaßen durch Prothesen wie beispielsweise in

Es ist eben jene für die Filmrezeption typische und von Genre zu Genre unterschiedlich inszenierte *Dialektik von Destruktion und Kompensation*⁹⁶, die den Zuschauer in eine bestimmte Form von Erregung versetzt und in den hier diskutierten Fällen wiederholt Psyche und Soma – sowohl der Figuren als auch der Zuschauer – mit Bedrohung und Zerstörung der existenziellen Sonderklasse konfrontiert. Wer das erträgt, weil es vielleicht den alltäglichen Druck artifiziiell steigert, so dass sich nach dem Film eine Form von Entlastung⁹⁷ einstellt, der wird an diesen Filmen Gefallen finden; für diejenigen, welche das Leiden, Fliehen, Suchen und Zweifeln als belastend empfinden, werden die Filme eher zur Qual.

Bei so viel Last, Leiden und Lädierung lohnt es sich, den Blick auf die andere Seite, jenseits von Sorge und Bedrohung, zu richten. Was vermissen die Protagonisten, wer hilft ihnen, wie sehen die *Gegenentwürfe* zum mindestens drohenden, wenn nicht gar stetig voranschreitenden Verfall aus?

Im Anschluss an die erlittenen Unfälle, Traumata und Katastrophen sind es häufig Ärzte, Psychiater, Psychologen oder Therapeuten, die helfen sollen,⁹⁸ wobei deren Interventionen nur in einem Fall, „Sixth Sense“, als erfolgreich zu bezeichnen sind.⁹⁹ Ebenso wie man sich auf die Hilfe der Medizin nicht verlassen zu können scheint, sind auch die *Gegenentwürfe* einer besseren Welt lediglich in wenigen partiellen Andeutungen zu finden. Die Thematisierung von Hoffnung auf Rettung, Besserung und Linderung beschränkt sich auf die kurzen und wenigen Szenen, die von besseren Zeiten und Welten berichten.¹⁰⁰ Die Fragmente einer besseren Welt dienen zumeist der kontrastiven Inszenierung des gesteigerten Verfalls: Eben aufgebautes Vertrauen muss in „Der Maschinist“ sofort wieder einem neuen Verdacht weichen, die verheißungsvolle Sicherheit einer sich anbahnenden Beziehung in „Vanilla Sky“ fällt der Tatsache zum Opfer, dass selbige hal-

„Crash“. Diese Formen körperlicher Teilung sind klassisch im Genre des Horror-Splatter-Movies zu Hause.

96 In den ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillern ist ein deutlicher Überschuss auf Seiten der Destruktion und ein eklatanter Mangel an Kompensation zu verzeichnen.

97 Vgl. Grodal (wie Anm. 26), S. 43/44.

98 Elsaesser erwägt, ob der sich als Dialog gebende Monolog, den Lenard mit einer/m Unbekannten am Telefon führt, als Therapie zu verstehen sei; vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 117. Außerdem zu sehen in: „Sixth Sense“, „Vanilla Sky“, „Fight Club“, „Butterfly Effect“, „eXistenZ“.

99 Der Maschinist hilft sich selbst, indem er sich letztlich mit seiner vergangenen Schuld, seinem schlechten Gewissen – und damit auch Ivan – konfrontiert. Daraufhin sind auch seine Wunden als verpfästerte zu sehen und stützen die Heilungs-Hypothese.

100 Aufschlussreich sind beispielsweise Lenards Erinnerungen an sein „gesundes“ Leben, die von einer intakten Beziehung zu einer jungen, hübschen, vitalen Frau mit kindlichem Gesicht berichten und in Szenen visualisiert werden, die in warmen, hellen Farben gehalten und stilistisch am Landhaus-Ambiente orientiert sind; oder die pflegenden Frauen, die in Anlehnung an Klaus Theweleits weiße Frau wie brave Krankenschwestern die einzige Entlastung für den Maschinisten Trevor bieten, ihn baden, waschen, verarzten und bekochen; vgl. Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Hamburg 1977, S. 98-128. Wenn eine (Beziehungs-)Utopie existiert, dann scheint sie von weiblichem Einfluss geprägt zu sein. .

luziniert oder erträumt war, die Änderungen an der Vergangenheit führen in „Butterfly Effect“ über heile-Welt-Szenarien (mit Haken) zu immer neuen Verhängnissen. Sogar David Lynch lässt sich – im Gegensatz zur mehr als eindeutigen Destruktionsstruktur von Cronenbergs „Crash“ – in „Lost Highway“ dazu hinreißen, Pete kurzfristig entspannt in einem zwar farblich übersteuerten aber dennoch hellen und sonnigen amerikanischen Garten sitzen zu lassen. Kurzfristig eben. Stellvertretend für all diese überwiegend männlichen¹⁰¹, vergleichsweise toten, verletzten und verlorenen Protagonisten, fordert Lenard in „Memento“: „Ich will mein Leben wiederhaben!“ (01:35:12) – eine Forderung, die nicht erfüllt wird, wohingegen der Zuschauer selbiges nach dem Film immer wieder kostenlos zurückerhält.¹⁰²

Im Sinne der These Bärbel Tischleders, „[...] daß die Sorge um den Körper, seine materielle und biologische Integrität filmische Körperphantasien beflügelt“¹⁰³, stellt das Wechselspiel von Bedrohung und Affirmation des Körpers ein universelles Thema des Films, der Literatur, ja der Künste und Medien allgemein dar. Die Vermutung von Gert Mattenklott, dass die auf der Leinwand stets drohende Fragmentierung auch die Ängste des Publikums domestiziere¹⁰⁴, lässt sich problemlos äußern, aber schwerlich belegen. Narrativ geschürte Ängste, Sorgen und psychosomatische Verletzungen verweisen immer auf ihre Opposition in Form von Heilung und Entlastung, die Frage ist nur, ob und in welcher Form letztere mitgeliefert werden. Was sich beobachten lässt, ist zum einen die Drastik der Darstellung – beispielsweise im ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller – und zum anderen die hohe Frequenz, in der eine größere Anzahl drastischer Ausprägungen dieses bestimmten Film-Typs derzeit auftritt.

So fällt Tischleders Urteil über die Bedrohung und Fragmentierung des Körpers im Gegenwartskino¹⁰⁵ doch in einem wichtigen Punkt zu pauschal aus¹⁰⁶: Es

101 Die einzige Frau ist Rita/Camilla aus „Mulholland Drive“, wobei diese von einer explizit thematisierten oder gezeigten körperlicher Fragmentierung bis auf eine Kopfverletzung und den Schock verschont bleibt.

102 Über all die berechtigten Sorgen um den möglichen Verlust von Einheit sollte nicht vergessen werden, was hier zu kurz kam, weil es ein weiteres Thema wäre: Die Fragmentierung des Körpers bietet sich auch für komische Effekte an: „Der Mann mit den zwei Gehirnen“ (USA 1983, Regie: Carl Reiner), „Switch, die Frau im Manne“ (USA 1991, Regie: Blake Edwards), „Die Ritter der Kokosnuss“ (GB 1975, Regie: Terry Gilliam/Terry Jones).

103 Tischleder (wie Anm. 9), S. 56.

104 „Ließe sich nicht auch vermuten, daß die Bilder der fragmentierten und malträtierten Körper weniger einem perversen Lustgewinn dienen als vielmehr den Zweck haben, die allergegenwärtigsten Ängste zu domestizieren, deren Fluktuation auch der neoliberale Wohlstand nicht verhindern kann?“ Mattenklott (wie Anm. 32), S. 54.

105 „Körper im Gegenwartskino wirken gleichermaßen bedrohlich und bedroht, Körper und Ich bilden keine natürliche oder dauerhafte Einheit. Auf den zweiten Blick jedoch wird simultan zu allen Symptomen von körperlicher Unbehaglichkeit eine Tendenz sichtbar, Körperlichkeit und Natürlichkeit erneut zu affirmieren und aufzuwerten.“ Tischleder (wie Anm. 9), S. 57.

sind von jeher beide Pole im Kino zu beobachten gewesen und zu differenzieren wäre ihr Verhältnis zueinander im historischen Verlauf. So stand die (männliche) Identität u.a. im Film Noir¹⁰⁷, im Autorenkino der 1960er/70er Jahre, im Action-Kino der 1980er Jahre¹⁰⁸ und nun wieder im ‚postmodernen‘ bzw. nach Elsaesser im ‚post-mortem‘-Kino der 1990er und 2000er¹⁰⁹ Jahre auf dem Spiel.¹¹⁰ Gleiches gilt für die weibliche Identität; und in *allen* Fällen ging und geht es *sowohl* um die Psyche *als auch* um den Körper. Der Wunsch nach Integrität der eigenen Identität und einem psychosomatisch unversehrten ‚Ich‘ steht seit jeher im Zentrum der (filmischen) Erzählung. Folglich ist auch die Betonung der Fragmentierung des Körpers bzw. der Identität im aktuellen Kinofilm¹¹¹ und die damit einhergehende unterstellte Sorge des Publikums keine Innovation des kontemporalen Kinos, im Gegensatz zu vielen der aktuellen Entwicklungen im Bereich der Verfremdung filmischer Erzählformen. Der lädierte, totgesagte Körper, der sich mit Ausfallerscheinungen aller Art¹¹² zu plagen hat und sich auf der Leinwand vor den Augen des Zuschauers durch Räume, Szenen, dramatische Situationen schleppen muss, zeugt allenfalls von einer in spezifischen Genres celebrierten Körper-

-
- 106 Auch wenn sowohl dem konstatierten Wechselspiel von Sorge um den Körper und Entlastung durch Affirmation als auch der derzeit hohen Frequenz an Filmen, die ihre teure Filmzeit der Inszenierung dieses Wechselspiels widmen, vollendes zuzustimmen ist.
- 107 Vgl. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 116 und die Debatte um „Sin City“: Der hier beschriebene ‚postmoderne‘ Mystery-Thriller setzt sich sowohl formal als auch thematisch aus exakt den gleichen Bausteine zusammen, die auch für den Film Noir gelten. Formal: Aufbruch der als linear wahrgenommenen Zeitstrukturen, Einsatz von Techniken, die ein hohes Maß an „Subjektivität“ erzeugen, komplexe, zum Teil nicht auflösbare Erzählmuster, die für Unsicherheit, Irritation und Desorientierung sorgen. Thematisch: Düstere, bedrückende Settings, Verbrechen, das dominante Motive des isolierten, einsamen Menschen (Mannes), Paranoia und Angst, Suche nach Identität, Identitätswechsel, psychische Devianzen, Spiegel, Doppelgänger.
- 108 Vgl. Böhme, Hartmut: „Konjunkturen des Körpers“, in: Frölich/Middel (wie Anm. 8), S. 29-42.
- 109 Elsaesser betont, dass es ihm „(wieder einmal!) um eine Krise der männlichen Identität im neuen Hollywoodfilm [geht]“. Elsaesser (wie Anm. 7), S. 115.
- 110 Zu „Abgrenzungen und entfernten Verwandten“ des ‚postmodernen‘ Films siehe Eder: (wie Anm. 2), S. 26-29.
- 111 Im Diskurs findet die notwendige Trennung der Begriffe Körper, Psyche und Identität häufig nicht statt: „Cronenberg zeigt hier das Abgründige des Prinzips von Identität. Der Spielkörper – der mit einem „Bioport“ versehene Körper – provoziert ein Paradox der Freiheit: Er ermöglicht den Spielern den Zugriff auf eine große Anzahl Spielsysteme und virtuelle Universen, aber gleichzeitig vernichtet er die Integrität des menschlichen Körpers.“; Slawney (wie Anm. 12), S. 158. Siehe auch Kühn über einen Körper, der eigentlich eine Psyche ist: „Der Körper des young urban softie, um den es in Fight Club vermeintlich an erster Stelle geht, ist nichts als der Kriegsschauplatz einer von Körperbildern überblendeten Psyche.“; Kühn (wie Anm. 10), S. 89.
- 112 Elsaesser schreibt in seinen Ausführungen über das post mortem-Kino: „Das zweite grundlegende Merkmal der post mortem-Situation ist, dass man sie überlebt hat. Die Frage ist aber nicht nur: Wie hat man überlebt, sondern auch: Was hat überlebt, beziehungsweise was – an einem selbst – hat nicht überlebt?“ Elsaesser (wie Anm. 7), S. 115.

Hysterie, die derzeit in mehreren Filmen ihre Auferstehung feiert, da sie sich für eine atmosphärische Aufladung besonders anbietet. Es gälte also vielmehr die Frequenz und die Drastik der Darstellung im Verhältnis zu anderen Hochkonjunkturen filmischer Merkmalskombinationen – beispielsweise im Film Noir – zu untersuchen, die zweifelsohne immer auch in engem Verhältnis zu den technischen Möglichkeiten stehen.

3 DER ‚POSTMODERNE‘ BASTELBOGEN IN ANDEREN GENRE-KONTEXTEN

Wenn sich innerhalb der ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller keine überzeugenden Gegenentwürfe finden lassen, dann lohnt es sie vielleicht noch einmal außerhalb dieses Filmtyps zu suchen, um zu überprüfen, ob es sich bei diesem prototypischen Genre für F-Hypothesen um einen Spezialfall handelt, dessen Merkmale nur für diesen gelten.

Auf Basis der Beobachtung, dass auch in anderen Filmtypen die ‚Strategien der Fragmentierung‘ zum Zuge kommen, lassen sich – unter Vorbehalt – vielleicht tatsächlich einige innovative Tendenzen des aktuellen Kinos formulieren: Neben den aktualisierten Versionen des Neo-Noir ist eine Gruppe von Filmen¹¹³ zu verzeichnen, die – verglichen mit den bisher analysierten Figuren – von gesunden und unversehrten Vertretern ihres Schlages handeln, die beziehungs- und bindungsfähig sind, lernen, sich entwickeln und nicht in erster Linie mit Rache, Flucht oder der Lösung eines mysteriösen Rätsels beschäftigt sind. Und – wie bereits erwähnt – gelten diese Punkte als wesentliche Voraussetzungen für Identifikation und Empathie. Des Weiteren weisen diese Filme ebenfalls typische Merkmale einer formalen Verfremdung auf, die geeignet sind, beim Rezipienten F-Hypothesen zu evozieren. Am drastischsten verfährt dabei Christoffer Boe in „Reconstruction“, indem er konsequent alle Baukasten-Elemente kombiniert: Rahmung, Kreisstruktur, Wiederholungen von Szenen, Dialogen und Motiven in abgeänderter Form, intentionale Anschlussfehler, selbstreferentieller Text: „Alles ist Film, alles ist konstruiert. Und doch tut es weh“ (00:03:27).

Insgesamt lässt sich der Plot von „Reconstruction“ unter Einbeziehung aller Szenen logisch nicht rekonstruieren: Verknüpfungen erfolgen über das Motiv eines Stadtplans, der Bruch der Narration erfolgt durch das Portal einer U-Bahn-Station. Die Zielspannung generiert sich aber weder durch mysteriöse Zusammenhänge, noch durch rätselhafte Verbrechen; das Thema wird zu Anfang explizit

¹¹³ Beispielsweise „Reconstruction“, „Vergiss mein nicht!“, „Adaption.“, „Being John Malkovich“, „Swimming Pool“ (FRA 2003, Regie: François Ozon), „Alles über meine Mutter“, „The Hours – Von Ewigkeit zu Ewigkeit“ (USA 2002, Regie: Stephen Daldry), „Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“ (USA 1998, Regie: Peter Howitt), „Romeo und Julia“, „Moulin Rouge!“, „5x2“ (FRA 2004, Regie: François Ozon), „8 Frauen“.

genannt: Es geht um Liebe und Abschied.¹¹⁴ Auch hier haben wir es mit zwar konstanten aber stark reduzierten Motiven und interfiguralen Konflikten zu tun, die in das bekannte Setting einer Dreiecksformation gefasst sind. Auch hier fehlen wichtige Erinnerungen, es existieren Szenen, deren fiktiver Status sich nicht entscheiden lässt und wieder rätselt der Zuschauer, ob Aimee und Simone nicht ein und dieselbe Figur sind, werden doch auch beide von Maria Bonnevie gespielt.

Beschäftigen wir uns also neben den Ähnlichkeiten mit einigen Differenzen: Thematisch geht es in der zweiten Gruppe um Liebe und Beziehungen, daher sollen sie im Folgenden unter dem Label ‚postmoderner‘ Beziehungsfilm firmieren. Formal verfährt Ozon in „5x2“ mit der Erzählung einer gescheiterten Ehe ebenso wie Christopher Nolan in „Memento“: Er erzählt sie – wenn auch weit weniger komplex – rückwärts. Formen der *Mise en abîme* sind ebenfalls beliebt, doch sind sie zumeist eher klassisch-literarisch orientiert.¹¹⁵

Entscheidende Unterschiede liegen in der Komplexität der formalen Verfremdung und in der Zielspannung. Für alle der hier aufgeführten Filme – außer für „Reconstruction“ – gilt erstens, dass sie die Mittel der formalen Verfremdung, die den für Beziehungskomödien und -dramen maßgeblichen interpretativ-identifikatorischen Rezeptionsmodus gefährden, bei weitem sparsamer einsetzen als dieses bei den Filmen der ersten Analysegruppe der Fall ist. Zumeist handelt es sich um genau *einen* Verfremdungseffekt, selten um Kombinationen. Zweitens ergibt sich die Zielspannung nicht mehr in erster Linie durch Desorientierung und Verrätselung, sondern durch die Spannungen, die aus der Variation von Formen des Probehandelns erzeugt werden. Die „Wer-bin-ich“- und „Was-ist-real“-Fragen verschieben sich zu „Was-wäre-wenn“-Fragen, ohne jedoch die Auswirkungen auf das „Ich“ aus den Augen zu verlieren.¹¹⁶

Diese Differenzen wirken sich maßgeblich auf die möglichen Modi der Rezeption aus. Die klassische „Whodunit“-Frage und die „Was-ist-passiert?“-Rätsel-

114 ... und um die Nicht-Unterscheidbarkeit von Anfang und Ende, wo wir wieder bei einem wichtigen Merkmal des ‚postmodernen‘ Mystery-Thrillers wären.

115 Literatur/Film in „The Hours“; Traum/Buch „Swimming Pool“; Buch/Drehbuch im Film „Adaption.“. „Adaption.“ umfasst drei Erzählstränge (1. Die Recherchen der Autorin Susan Orlean zu ihrem Buch über John Laroche (vor 3 Jahren); 2. Szenen aus der Verfilmung des Buches; 3. Die Probleme des Drehbuchschreibers Charlie Kaufmann bei der Adaption des Buches), die im Filmverlauf ineinander übergehen. Der Narrationsbruch (00:56:00) geschieht durch eine Selbstinklusion: Die Figur des Charlie Kaufmann, gespielt von Nicolas Cage, der in diesem Film ebenfalls den Zwillingbruder von Charlie – Donald Kaufmann – spielt, schreibt sich selbst in dem Film, für den Charlie Kaufmann wiederum das Drehbuch schrieb, in sein Drehbuch ein.

116 Was wäre, wenn man/frau ein anderer wäre? („Being John Malkovich“); Was wäre, wenn Alex mit Aimee statt mit Simone zusammen wäre? („Reconstruction“); Was wäre, wenn Helen Gerry beim Seitensprung (nicht) erwischt hätte? („Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“); Was wäre, wenn Joel alle Erinnerungen an Clementine löschen lassen könnte? „Vergiss mein nicht!“.

spannung¹¹⁷ kulminieren in dem Ziel, eine große Anzahl im Filmverlauf ungünstig verteilter Informationen in Ordnung zu bringen. Mit dem auf intensive kognitive Anstrengung zielenden Prozess der Lösung geht die psychosomatische Modulierung von Spannungs-, Angst-, Schreckens-, Ekel- und Überraschungseffekten einher. Dem gegenüber besteht das Ziel beim Probehandeln nicht in der dezidierten Lösung eines Problems oder Falles sondern vielmehr im Mitvollzug eines Prozess des Abwägens.¹¹⁸ Schließlich wird die gesamte Zeit eines Kinobesuchs mit der räumlichen, zeitlichen und damit einhergehenden psychosomatischen Modulierung¹¹⁹ von mindestens einer Alternative¹²⁰ verbracht.

Neben den Ideen zu Körper- und damit auch Geschlechtsmodulationen in Almodóvars „Alles über meine Mutter“¹²¹ thematisiert Spike Jonze in seinem Film „Being John Malkovich“ den ungewöhnlichen Körper/Kopf des Schauspielers John Malkovich: In dessen Kopf/Gehirn/Bewusstsein können andere Figuren des Films kurzfristig im wahrsten Sinne des Wortes hineinrutschen. Carsten Visarius bemerkt dazu:

Die Passage ins fremde Bewusstsein bildet den Schlüssel für eine wild wuchernde Kombinatorik, die in und mit John Malkovich immer neue

117 Vgl. zum Unterschied von „Suspense fictions“, bei denen die möglichen Antworten in binärer, logischer Opposition zueinander stehen, und „Mysteries“, bei denen die möglichen Antworten unbestimmt sind und nicht in einem logisch eindeutigen Verhältnis zueinander stehen; Carroll, Noel: „The Paradox of Suspense“, in: Vorderer, Peter u.a. (Hrsg.): *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, New Jersey 1996, S. 71-92, hier S. 75f.

118 Auch sind die Einsätze bei weitem weniger existenziell, geht es doch nicht um Leben und Tod, sondern zumeist um das Gelingen oder Scheitern der Liebe, bzw. ein Beziehung.

119 Die psychosomatische Modulierung basiert auf der formalen Modulierung beider Filmgruppen, deren Merkmale hier nur kurz angedeutet werden können: So sind beispielsweise die Räume in den Filmen der ersten Gruppe dunkel, kalt, häufig feucht, unübersichtlich und bedrohlich. Im zweiten Fall ähneln die Räume den Gegebenheiten einer realen einigermaßen intakten Alltagswelt: Innenräume, Städte, Cafés, Ferienhäuser. Gleiches gilt für die akustische Gestaltung: In den Filmen der ersten Gruppe wird der Zuschauer mit unangenehmen Hintergrundgeräuschen konfrontiert, die entweder durch Streichinstrumente erzeugt werden und ‚an den Nerven zerren‘ oder dem wenig magenfreundlichen typischen ‚dumpfen Lynchschen Brummen‘ ähneln; nennen wir es nicht Musik. Im ‚postmodernen‘ Beziehungsfilm ist die akustische Inszenierung durch den üblichen Wechsel von Atmosphäre und Musik determiniert.

120 Das am einfachsten konstruierte Beispiel dürfte „Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“ darstellen.

121 Siehe dazu beispielsweise Margrit Frölich zu Almodóvars „Alles über meine Mutter“: Zentrale Themen sind „Transformationsphantasien“, der „Körper als disponibles Material“, der „Körper als zentraler Ort, an dem Identitäten erprobt werden“, „Geschlechtsumwandlung“, „Organtransplantation“; Frölich, Margrit: „Synthetische Körper und echte Gefühle. Zu Pedro Almodóvars ‚Alles über meine Mutter‘“, in: dies./Middel (wie Anm. 8), S. 132 u. 135.

Konstellationen von Körpern und Existenzen zerlegt und zusammenführt.¹²²

Dabei ist Visarius prinzipiell zuzustimmen und doch in diesem Rahmen eine Anmerkung zu der „wild wuchernden Kombinatorik“ hinzuzufügen: Verglichen mit den logischen Kombinationen, die der Zuschauer bei der Rezeption des „Maschinenisten“ oder „Memento“ durchspielen muss, sind die Möglichkeiten hier weit weniger komplex, denn sie werden in einem festen Korsett definierter figuraler Motive, eines zeitliche als chronologisch empfundenen Ablaufs und fiktionaler Ordnung exerziert. Der für erstere Filme maßgebliche Zustand der Desorientierung – der einen wichtigen Faktor für die F-Hypothese in Bezug auf formale Verfremdung des gesamten Films darstellt – ist hier weniger stark ausgeprägt, denn die Zuschauerin kann sich zu jedem Zeitpunkt orientieren und zudem sehr genau erklären, warum die Figuren sich wie verhalten. Ist der Verfremdungs- und Fragmentierungseffekt – die Möglichkeit in John Malkovich ‚zu rutschen‘ – innerhalb der für den Film geltenden Erzählkonventionen einmal etabliert, verfährt die Erzählung ohne weitere formale Verfremdungen und erzählt von Liebe, Eifersucht und den Wünschen nach ewigem Leben und Kindern. Somit sind weit weniger Hypothesen zur Verknüpfung des narrativen Materials kognitiv mitzuführen als in den Filmen der ersten Gruppe. Der Rezeptionsprozess wird vom Rätseln entlastet und lässt mehr Energie für Identifikation und Einfühlung frei.

Fragmentierung lässt sich also wieder bezogen auf die narrative Form des Films¹²³ und bezogen auf den Körper¹²⁴ und die Psyche¹²⁵ der Figuren behaupten. Auf der thematischen Ebene sind insoweit Ähnlichkeiten zu verzeichnen, als dass Körper und Psyche als Orte der Identität und die Grenzen und Möglichkeiten ihrer Modulierung einen zentralen Stellenwert einnehmen. Die Mehrdeutigkeiten der Mystery-Thriller resultieren zum größten Teil aus der *spielerischen Verknüpfung*¹²⁶ logischer Inferenzen, während die dominanten Polyvalenzen des ‚postmodernen‘ Beziehungsfilms sich auf die *Interpretation* von Motiven, Handlungen und Gefühlen der Figuren beziehen. Die Figurenbindung wird intensiver, wenn

122 Visarius (wie Anm. 14), S. 176.

123 In „Reconstruction“ und „Adaption.“.

124 In „Alles über meine Mutter“.

125 In „Being John Malkovich“ und „Swimming Pool“.

126 Im ‚postmodernen‘ Mystery-Thriller spielt die Zuschauerin auf der Rezeptionsebene mit Versatzstücken; eine Tätigkeit, die sich als eine Form des Probehandelns bezeichnen lässt; im ‚postmodernen‘ Beziehungsfilm ist das Probehandeln selbst Thema des Films und der Zuschauer vollzieht die Probehandlungen der Figuren mit. In dominant identifikatorisch rezipierten Filmen findet das „Spielen“ in Form von Interpretationsprozessen statt, die sich auf die Deutung des Probehandelns der Figuren im Film beziehen. Bei Filmen, die eine Rätselrezeption und damit das Jonglieren mit Merkmalsclustern für Figuren, Räume und Materie triggern, ist das Probehandeln eine Komponente des Rezeptionsaktes.

Rezipienten den Wunsch entwickeln, dass der/die Protagonist/in¹²⁷ sein/ihr proklamiertes Ziel in Form einer zufrieden stellenden Lösung erreicht. Nichtsdestotrotz belastet jede formale Verfremdung durch die mit ihr einhergehende Distanzierung die Intensität der Identifikations- und Empathieprozesse, was auch für die Filme der zweiten Gruppe gilt.¹²⁸ Interpretationsfragen bedürfen jedoch weitaus komplexer konzipierte Figuren als eine Rätselrezeption, weil der Zuschauer sich im Rezeptionsprozess die Gefühle und Zustände der Figuren zu mehreren möglichen Antworten modulieren können muss. Rezeptionsrätsel verlagern dem gegenüber die Spannung auf die strukturelle Verknüpfung, wobei die Figuren eher als Spielsteine fungieren; daher eignen sie sich auch hervorragend für Inszenierungen von Rache in Kombination mit Aggressionsabfuhr.

FAZIT

Die Diagnose einer akuten Fragmentierung bezeichnet im Anschluss an diese film- und figurenanalytischen Ausführungen einen Rezeptions-Effekt, den die beschriebenen Formen der Konstruktion des zeitgenössischen Films und seiner Figuren begünstigen. Dabei ist keine der Gestaltungsmaßnahmen gar eine neue Erfindung; die Tatsache, dass das massenattraktive Kino jedoch zunehmend in das Fragment-Spiel einsteigt, bleibt jedoch festzuhalten.

Das Fragment – und neben ihm die Ironie – hat bereits sehr viel früher, als von der Fragmentierung des Blicks noch keine Rede war, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“, schrieb Friedrich Schlegel 1798 im 116. Athenäums-Fragment, „Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“¹²⁹

Im Gegensatz zu Schlegels motivierenden Worten und der Verwendung des Fragments als bewusste ästhetische Formung in der Romantik, die die intentionale Verneinung der klassischen Einheit und die Befreiung von den strengen einheitlichen Regelpoetiken intendierte, zeigt sich der kontemporäre Film mit der systematischen (Ver-)Formung seiner Narrationen, seinen auf sinnliche Effekte zielenden Reizen und seiner durch die ambitionierten ästhetischen Verfahren evozier-

¹²⁷ Das Geschlecht der Hauptfiguren ist paritätisch verteilt.

¹²⁸ Vgl. Eder zu den Auswirkungen von Selbstreferentialität, Ironie und Klischeehaftigkeit auf die Anteilnahme der Rezipienten an Figuren und Ereignissen; Eder (wie Anm. 2), S. 21.

¹²⁹ Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften*, hrsg. v. Wolf Dietrich Rasch, München 1971, S. 38f.

ten Künstlichkeit überaus bemüht, die aufgewerteten Teile nicht dem totalen Zerfall auszusetzen.

Sehnte sich das „zerrissene Bewußtsein“ der Romantik noch nach einer Einheit und suchte diese in einer auf Unendlichkeit verweisenden Reflexion zu finden, so zeigen sich die Fragment-Filme mit ihrem steten In-Frage-Stellen der Identität und der Wahrnehmung nüchterner – z.T. sogar mit bemerkenswert destruktiven Tendenzen. Was ihnen fehlt ist eine deutliche fassbare Utopie, die sich beim besten Willen zur Interpretation nur schwerlich aus den filmischen Zeichenmengen lesen lässt. Wenn sie existiert, so ist sie weiblich, zumindest werden die Männer zunehmend aussortiert: Bill ist tot, Kiddo hat ihre Tochter samt gemeinsamer Freiheit zurück und weint – aus Schmerz oder Erleichterung? („Kill Bill“). Sarah hat sich von John befreit („Swimming Pool“). Lotte und Maxine leben glücklich zusammen und ziehen Tochter Emily groß – Craig bleibt allein zurück („Being John Malkovich“). Alex scheidet aus, weil er sich nicht entscheiden konnte – es sind eben doch die Autoren, die die Geschichten schreiben („Reconstruction“) – und in „5x2“ wird konsequent die Scheidung eingereicht. Lediglich Joel und Clementine einigen sich zumindest auf ein „Ok“ („Vergiß mein nicht!“), und eine ‚rettende‘ Beziehung signalisieren lediglich „Adaption.“ und „Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht“. Damit scheint sogar die Verlässlichkeit der sonst meistens auf Glück setzenden Beziehungsfilme gefährdet.

Bemerkenswert ist weniger das Vorhandensein konstanter Ängste um den möglichen Verlust von Einheit, die stets einen zentralen Stellenwert im Sorgen-spektrum des Menschen einnehmen, sondern vielmehr die Weise, in der mit diesen Ängsten gespielt wird. Die Lockerung der formalen Verbindungen und der Verlust ihrer Verlässlichkeit in Kombination mit der ausgiebigen Darstellung drastischen Leidens, der Problematisierung zwischenmenschlicher Beziehungen und das gleichzeitige Schwinden von Beziehungs- und Heilungsutopien zielen sicher auf einen intensiven Tremor beim Rezipienten. Bleibt die Frage, inwiefern das Summen der Teile in Zukunft auf eine mögliche Einheit oder auf ihren Zerfall verweisen wird. Die Fragmente jedenfalls sind und bleiben stets mehr als dieser Zerfall: „Einigen wir uns auf unentschieden.“¹³⁰

¹³⁰ Fragmentierter schwarzer Ritter in „Die Ritter der Kokosnuss“ (00:15:00).

HALL OF FRAME

Versprechensästhetik aus dem Vorraum des Fernsehprogramms

VON TRISTAN THIELMANN

Das Interesse dieses Beitrags gilt dem „Filmschnipsel mit Kalkül“¹, dem Trailer im Fernsehen. „Gegenstand dieser Trailer sind oftmals besonders aussagekräftige Schlüsselszenen, bekannte Schauspieler, die grobe Handlung des Films und meist implizit die Einordnung in ein bestimmtes Filmgenre.“² Trailer sind somit das inhaltliche Produkt eines durch die beworbene Sendung determinierten Bekanntheits- und Handlungsrahmens (Fame Frame), wobei die durch Trailer inji- und indizierte Versprechenskultur des Fernsehens weitere Rahmungsebenen eröffnet.

Fernsehtrailer sind nicht nur sekundengenau (framegenau) geschnitten, um in standardisierten Längen an beliebigen Positionen im Sendeablaufplan eingefügt zu werden.³ Sie sind das Grundgerüst (Framework) für die Programmstruktur und den Programmerfolg eines Senders.

The devotion of immensely valuable airtime to program promotion each year on every network and station is clear evidence that the industry is convinced of the truism that *the best program without promotion has no audience*.⁴

Darüber hinaus sind es aus topographischer Perspektive Fernsehtrailer, die als Peritext den Sendungsrahmen eröffnen und mit einem Abspanntrailer oder „Nächste Folge“-Trailer schließen. Im Gegensatz zum Film entsteht im Fernsehen weniger durch den Vorspann „eine Art utopischer Raum, der Zeit zum Abschweifen gibt, Zeit zum Träumen“⁵, sondern durch die Eigenwerbung.

Überträgt man Gérard Genettes Paratext-Begriff zur Beschreibung des promotionalen Diskurses gedruckter Texte auf TV-Sendungen und beschreibt Para-

-
- 1 Grimm, Petra: „Filmschnipsel mit Kalkül“, in: Schaudig, Michael: *Positionen deutscher Filmgeschichte*, (Diskurs Film, Nr. 8), München 1996, S. 455-472.
 - 2 Schneiderbauer, Christian: *Faktoren der Fernsehprogrammauswahl. Eine Analyse des Programminformationsverhaltens der Fernsehzuschauer*, (Kommunikationswissenschaftliche Studien, Bd. 13), Nürnberg 1991, S. 85.
 - 3 Vgl. Park, Joo-Yeun: *Programm-Promotion im Fernsehen*, Konstanz 2004, S. 154.
 - 4 Ferguson, Douglas A./Eastman, Susan Tyler: „A Framework for Programming Strategies“, in: dies.: *Broadcast/Cable/Web Programming: Strategies and Practices*, Belmont (CA) 1996, S. 3-34, hier S. 13. Vgl. auch Ferguson, Douglas A./Eastman, Susan Tyler: „A Framework for Programming Strategies“, in: dies.: *Media Programming: Strategies and Practices*, (voraussichtlich) Belmont (CA) 2006, S. 1-35.
 - 5 Vgl. Böhnke, Alexander: „The End“, in: Kreimeier, Klaus/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, S. 193-212, S. 206.

texte als Orte zugleich diesseits und jenseits der Sendungsgrenzen, dann beginnt der Paratext des Fernsehens schon längst vor Beginn der Ausstrahlung einer Sendung mit dem promotionalen Diskurs, der hauptsächlich durch Trailer hervorgerufen wird.⁶ Wie der Filmvorspann können Fernsehtrailer einen Raum schaffen, den die eigentliche Sendung nicht hat.

Diese peritextuelle Funktion der TV-Promotion als Konstruktion eines übergeordneten Erzählprozesses kann mit dem Begriff der „Diegetisierung“ bezeichnet werden.⁷ Fernsehtrailer sind dann metadiskursive Protagonisten innerhalb eines solchen diegetischen Raums, die über Sendungsgrenzen hinweg homogene Fernsehraumcluster generieren.⁸ In Anlehnung an Genettes Fazit – Paratext „ist zwar noch nicht der Text, aber bereits Text“⁹ – lässt sich mit Joan Kristin Bleicher zu Recht formulieren: „Trailer sind zwar noch nicht die Sendung, aber eine Sendung.“¹⁰

Zwischen dem Trailer und der betraillerten Sendung besteht nicht nur eine Beziehung der Denotation des Produkts und der Exemplifikation seiner Qualitäten, sondern eine strukturelle Verwandtschaft, schließlich besteht der Trailer in der Regel aus dem Material der Sendung. Für den Fernsehtrailer kann daher Ähnliches gelten wie für den Filmtrailer.

Er ist letztlich der Film, in unvollständiger Fassung vorgeführt, wie eine Texttafel in einem der frühesten erhaltenen Spielfilmtrailer verdeutlicht: ‚This picture will be shown complete at this theatre soon‘, heißt es am Ende des Trailers zu King Vidor's *The Other Half* (First National 1919).¹¹

Weil Ausschnitte in Trailern auf die Möglichkeit ihrer Wiederholung im narrativen Kontext des Films verweisen, kann man den Trailer als Muster des Films betrachten. Er alimentiert eine Vorstellung von der betraillerten Sendung, die man auch in einem kognitionspsychologischen Sinn als Vorstellung (Image) bezeichnen

6 Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M./New York 1992, S. 9ff.

7 „Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört.“ Sourieau, Etienne: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ [zuerst 1951], in: *montage/av*, Jg. 6, Nr. 2, 1997, S. 140-157, hier S. 151.

8 Vgl. Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Verhandlungen des diegetischen Raums*, Universität Siegen 2004 (Diss.).

9 Genette: Paratext (wie Anm. 6), S. 14.

10 Bleicher, Joan Kristin: „Programmverbindungen als Paratexte des Fernsehens“, in: Kreimeier/Stanitsek (wie Anm. 5), S. 245-260, hier S. 254f.

11 Hediger, Vinzenz: „Der Film fängt mit der Werbung an. Zur Dramaturgie der Filmvermarktung am Beispiel von ‚Terminator 2‘“, in: Frieß, Jörg u.a. (Hrsg.): *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*, (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 60), Berlin 2001, S. 79-94, hier S. 80.

kann – „a plan for obtaining information from potential environments“¹² – eine unvollständige Modellierung der Sendungskonstruktion, die das Bedürfnis weckt, diese zu ergänzen.

ÄSTHETIK DES AFFEKTS

Was viele Trailer antreibt, ist der Versuch, die Grundelemente einer TV-Sendung in vollkommener Verdichtung darzustellen. Für Filme trifft dies zunächst auf die Erzählung zu, welche in fließend ineinander greifenden Fragmenten weniger zusammengefasst, als zu einem bestimmten Kulminationspunkt geführt wird, an dem sich das Grundmotiv des Films zu erkennen gibt. Viele Trailer konzentrieren ihre geschwindigkeitsgesteuerte motivische Abfolge auf Blickwinkel, auf das, was zu sehen ist, was Akteure vermeintlich sehen und wie sehr diese von dem, was sie sehen, eingenommen sind. Und dieses visuelle Arrangement geht oft weit über das hinaus, was sich als Erzählung oder in Worten zusammenfassen lässt. In der Hauptsache gilt, dass man etwas zu sehen bekommen wird und dass dieses mein Staunen Verursachende zugleich eine der ultimativen Bedingungen des Trailers in sich birgt, die des „reinen Affekts“.¹³ Denn was wir da sehen, ist in hohem Maße unbestimmt, abgelöst von realen Raum- und Zeitverhältnissen.

Der Trailer initiiert eine Choreographie als Rausch bewegter Schnitte und bewegter Verkettungen. Diese Verkettungen sind jedoch keine semantisch verbindlichen, sondern sie stellen reine Aktionen aus, Aktionen, die in ihrem Ineinandergreifen wesentlich über Blickkontakte geführt werden. Bezeichnenderweise wird der Originalton immer wieder ausgeblendet und eine durchgängige Musikeinspielung übernimmt die syntagmatische Entwicklung des Trailers. Es ist, als ob einzig die Musik in der Lage wäre, den Bildverdichtungen – die selbst wiederum mit stilistischen Entstellungen arbeiten, wie z.B. Zeitraffer und Zeitlupe – eine zusätzliche Verstärkung, auch synästhetische Steigerung und Durchdringungskraft zu vermitteln. Ganz eindeutig wird jedoch diese oral-ästhetische Leistung an jenen Beispielen, die zur Musik noch eine gleichermaßen durchdringende Off-Stimme (wie z.B. Sky Dumont, der den Kabel Eins-Trailern seine Off-Stimme leiht) mit einem „präpotenten“ Text aufsprechen.

12 Neisser, Ulric: *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, San Francisco 1976, S. 131.

13 „Affekte bestimmen andauernd den Fokus der Aufmerksamkeit.“ Ciompi, Luc: *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, Göttingen 1997, S. 95. Höhere Aufmerksamkeit gilt nur Ereignissen, die als neu, wichtig und interessant erlebt werden, nicht zuletzt, weil es dafür noch keine eingespielten Verarbeitungsmechanismen im Gehirn gibt. Vgl. Schmidt, Siegfried J.: *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist 2000, S. 266; Roth, Gerhard: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt a.M. 21995.

So wie eine Fährte in ihrer prägnanten Verkürztheit eine zu gleichen Teilen abstrakte und zutiefst sinnliche Beziehung zu ihrem Verursacher aufbaut und also ihre und seine Verfolgung zugleich von präzisen Ahnungen und übersteigerten Wunschvorstellungen gezeichnet ist, so sollte der Trailer Erwartungen aufbauen [...] und eben auch mit dem Wissen um den tatsächlich zu erwartenden Erzählkörper schlussendlich befrieden oder enttäuschen.¹⁴

Trailer dienen damit einer permanenten Vorlusterzeugung. Trailer – zumindest die qualitativ hochwertigen – erzählen heute nicht mehr die Essenz einer Filmhandlung in wenigen Sekunden, enthüllen nicht Wahrheit und Inhalt einer Sendung, sondern stellen Fragen, anstatt sie zu beantworten.¹⁵ Doch welche Sendung kann schon die Versprechen ihrer Trailer einhalten?

Die Macher helfen sich, indem sie auch die Sendungen selbst wieder visuell aufladen. Einblendungen, Action-Elemente und die sinnentleerte Hetze z.B. der Gameshows haben hier ihren Grund. Und auch die Unterbrechung geschlossener Sendungen durch Werbung wird man deshalb nicht länger als ein ausschließlich finanziell notwendiges Übel ansehen können; wie die Logos und Trailer sind sie zu einem integralen Bestandteil des Programms geworden, die Spots sorgen für Abwechslung und für Rhythmus und wie gesagt, für jene visuelle Dichte, die das Programm aus eigener Kraft nur schwer aufrechterhalten könnte.¹⁶

Hartmut Winkler deutet die Trailerisierung daher als Symptom der Ermüdung des Mediums Fernsehen, da die Eskalation der Geschwindigkeit bereits rein quantitativ notwendig an eine Grenze kommen müsse. Jörg Adolf und Christina Scherer sehen in dieser Entwicklung einen Teufelskreis, weil „durch die fortschreitende Beschleunigung der Bilder [...] die Programmacher Sehgewohnheiten [prägen], sie schulen die Wahrnehmungsfähigkeit und strukturieren die Erwartungshaltung der Zuschauer (mehr Action! mehr Spannung! mehr Schnelligkeit!) – und sehen

14 Ries, Marc: *Medienkulturen*, Wien 2002, S. 87.

15 Vgl. Klaassen, Klaas: „Morgen, Gleich, Jetzt...‘ – Trailer als Zugpferde für das Programm“, in: Hickethier, Knut/Bleicher, Joan Kristin (Hrsg.): *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hamburg 1997, S. 217-240, hier S. 225ff.; Müller, Eggo: „Minimovies‘ – Trailer und On Air-Promotion für TV-Movies“, in: Wulff, Hans-Jürgen (Hrsg.): *TV-Movies „Made in Germany“. Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz*, Teil I. Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien, (Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen: Themen – Thesen – Theorien, Bd. 16), Kiel 2000, S. 43-70, hier S. 52.

16 Winkler, Hartmut: „Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt deutliche Symptome der Ermüdung“, in: Hickethier, Knut/Schneider, Irmela (Hrsg.): *Fernsehtheorie. Dokumentation der GFF-Tagung 1990*, Berlin 1992, S. 228-235, hier S. 230.

sich in der Folge gezwungen, in ihren Sendungen diese Sehgewohnheiten zu bedienen, um ihre Klientel vom Wechsel in andere Kanäle abzuhalten.“¹⁷

Adolf und Scherer sind gar der Überzeugung, dass nicht in erster Linie Werbespots und Videoclips das schnelle Wahrnehmen und Identifizieren von Bildinformationen geschult haben, sondern zuallererst die Trailer. Der beschriebene Teufelskreis verfehlt allerdings aus heutiger Sicht die Sachlage. Dem Trend nach schnellen Bildern folgt eher ein Gegentrend statt einer Endlosspirale. So wirken die immer häufiger auftauchenden „embedded“ Werbespots und Split-Screen-Trailer durch ihre programmliche und grafische Rahmung ruhiger, fast schon kontemplativ. Auf der Homepage von IP-Deutschland, dem Werbezeitenvermarkter von RTL, VOX, n-tv und Super RTL, heißt es daher über die Sonderwerbeform des „Framesplit“ nicht ohne Grund: „Ihr Produkt präsentiert sich am Bildrand parallel zur Sendung und wird durch die enge Verbindung zum redaktionellen Inhalt als wertvolle Zusatzinfo wahrgenommen. Integrativer geht es kaum!“

Seit dem Inkrafttreten des 4. Rundfunkänderungsstaatsvertrags zum 1. April 2000, mit dem die Verbindung von Produktwerbung und Eigenwerbung in Form von Split-Screen-Trailern legalisiert wurde, lässt sich im deutschen TV-Marketing und -Design eine Wende zur Einfachheit und Schlichtheit konstatieren.¹⁸ Immer mehr übernehmen schriftliche Programmhinweise in Form von „Scribes“ und „Crawls“ sowie animierte Piktogramme, die einer Video-Klingelton-Ästhetik folgen, die Aufgabe von kunstvoll zusammengeschnittenen Fernsehtrailern.

Für Rolf F. Nohr und Hartmut Winkler verweist dieser Trend zur „Infographisierung“ auf Ermüdungserscheinungen des (vorgeblichen) Leitmediums Fernsehen.¹⁹ So „bedeutet der Übergang zu graphischen Techniken die *Rücknahme eines Anspruchs*, [...] die Dinge der Welt auf technischem Wege ‚direkt‘ und ohne aktiven Eingriff des Menschen abzubilden, in gewissem Sinne als Augenzeugenschaft zu ermöglichen“.²⁰ Daher wird es offenbar vom Zuschauer goutiert, dass es im Fernsehen auch Sendungen gibt, in denen Nachrichten nur noch Nachrichten sind: „Keine Grafik, kein Foto, kein Film. Aus den Lautsprechern kein dummes Jingle, nur die sanfte Stimme. [...] Sogar das Wetter ist hier nur Wetter.“²¹ Die Langsamkeit der Bilder hat schließlich einen großen Vorteil. Während der TV-

17 Adolph, Jörg/Scherer, Christina: *Der Kitt in den Fugen, der die Sendungen zusammenhält*, Universität Marburg 1993 (MA), S. 146.

18 Vgl. Häuser, Daniel: „Das Zweite kommt im schlichten Look“, in: *werben & verkaufen*, Nr. 15, 2005, S. 7; Schobelt, Frauke: „TV-Design. Auf dem Catwalk“, in: *media & marketing*, Nr. 8, 2005, S. 14-18, hier S. 18; Thielmann, Tristan: „Von schwarzen, grauen und roten Löchern im Programm. Eine kleine Trailergeschichte“, in: *Navigationen*, Jg. 4, H. 1/2, 2004, S. 187-198, hier S. 196f.

19 Nohr, Rolf F.: *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*, Münster 2002, S. 88.

20 Winkler (wie Anm. 16), S. 231.

21 Jacobi, Robert: „Die Party ist vorbei. Einschlafen mit der Sandfrau der ‚heute‘-Nachtausgabe“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21./22.04.2001, S. 18.

Sendung kann der Zuschauer, ohne etwas zu verpassen, die parallel eingeblendeten Scribes und Crawls lesen und an offerierten Gewinnspielen und Televotings teilnehmen.

Indirekt machen Adolf und Scherer die Programmacher sogar selbst für das Channel-Switching verantwortlich. Sie sehen im Zuschauer lediglich das Opfer, welches versucht, die Ästhetik des Trailers zu imitieren. Damit kann dem Trailer „eine gewisse subversive Kraft zugeschrieben werden, eine Gegenstrategie zum fremdbestimmten Programmablauf, ein spielerisch-ironischer Umgang mit Inhalten als Versatzstücken, eine Lust am Auflösen und Neu-Zusammensetzen von Sinneinheiten oder die Auflösung des Sinnes selbst: Anarchie.“²²

Führt man derartige Interpretationen weiter, wird das Fernsehen gar zum letzten Hort der künstlerischen Avantgarde. Betrachtet man die mit dem Trailer herbeigeführte Zersetzung des Werkcharakters von Einzelsendungen als De-struktion eines traditionellen Kunst- und Gestaltungsbegriffs, so kann man im Sinne von Hickethier, „die in den Programmen sich durchsetzenden Formen des Fragmentarischen, des Montagehaften und des Spiels der Formen“ durchaus als Fortsetzung der Fluxus-Bewegung betrachten.²³ Denkt man in etwas weniger avantgardistischen Kategorien, kann man statt von „Fluxus“ auch von „Flow“ sprechen.

ÄSTHETIK DES FLOWS

„Das Programm ist durch Periodizität und tendenzielle Nicht-Abgeschlossenheit gekennzeichnet.“²⁴ Durch die permanente Präsenz der Radio- und Fernsehprogramme mit ihrer Tendenz zur Unendlichkeit herrscht heute die Metapher des Programm- bzw. Fernsehflusses für die Beschreibung der Programmstruktur des Fernsehens vor. Dieses Konzept des „flow of broadcasting“ geht auf Raymond Williams zurück, der hiervon erstmals 1974 in seinem Buch „Television: Technology and Cultural Form“ gesprochen hat.²⁵ Hans-Jürgen Wulff hat diesen Flow-Gedanken 1995 zu einer spezifischen Rezeptionstheorie weiterentwickelt,²⁶ indem er Bewegungskontinuität zum zentralen Prinzip des Fernsehens erklärt hat.

22 Adolf/Scherer (wie Anm. 17), S. 147.

23 Vgl. Hickethier, Knut: „Fernsehästhetik. Kunst im Programm oder Programmkunst?“, in: Paech, Joachim (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 190-213, hier S. 209.

24 Hickethier, Knut: „Wie anfangen? Probleme des Programmbeginns“, in: Kreuzer, Helmut/Schanze, Helmut (Hrsg.): *Bausteine II'. Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*, (Arbeitshefte Bildschirmmedien 30), Universität-GH Siegen 1991, S. 9-14, hier S. 9.

25 Williams, Raymond: *Television: Technology and Cultural Form*, London ²1990. Deutsche Übersetzung der Seiten 78-118 in: Adelman, Ralf u.a. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz 2002, S. 33-43.

26 Wulff, Hans-Jürgen: „Flow. Kaleidoskopische Formationen des Fernsehens“, in: *montage/av*, Jg. 4, H. 2, 1995, S. 21-40.

Das Bild von einem „Fluss des Signifikanten“ folgt dabei Siegfried Kracauers Rede von der Affinität des Films zum „Fluss des Lebens“, der wie ein „Strom“ von „Situationen und Geschehnissen“ erscheint.²⁷ Die Flussmetapher dient ursprünglich aber auch häufig der Beschreibung einer Sinnentleerung im Rundfunk, sei es, wenn der große erzählende Bogen im Programm vermisst wird oder wenn der Werkcharakter des einzelnen Kunstwerks bedroht ist.²⁸

Tatsächlich kann von einem Einlassen auf die Sinnangebote, wie sie vom Kommunikator (dem Sender) konzipiert sind, also von einer Werkrezeption im klassischen Sinne, nur sekundär die Rede sein. Denn die Fernsehnutzer verbringen im Durchschnitt mehr Zeit damit, Sendungsbruchstücke anzusehen, als dass sie sich ganzen Sendungen widmen.²⁹ Die Zuschauerbindung der Fernsehprogramme nimmt gegenwärtig durch die steigende Vielfalt der dispositiven Angebote und durch die Vervielfachung des Immergleichen ab und der Zuschauer stellt sein Programm selbst zusammen. Zuschauer bilden mit der Fernbedienung Textcollagen, die dem privaten Fernsehtext ähnlich sind, doch vielleicht noch „verrückter“ gemischt werden. Fernsehen lässt also seit dem Aufkommen von Fernbedienung und Programmvietelalt dem Zuschauer die Freiheit, sich den „eigenen“ Fluss zusammenzustellen.³⁰

Trailer sind auch strukturbildender Bestandteil des Fernsehflusses, wie Fiske den Fernsehtext metaphorisch bezeichnet.³¹ Sie fungieren als fernsehtextuelle Gebrauchsanweisung und erfüllen zugleich inhaltlich, ästhetisch und funktional die Kriterien eines Werbetextes. Trailer führen somit aus semiotischer Perspektive ein Zwitterdasein und können als eine Hybridform aus Werbespot und Paratext

27 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1985, S. 109.

28 Vgl. die Klage über die Sinnentleerung im Hörfunk bei Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln 1963, S. 28f.

29 Vgl. Bilanzic, Helena: „Formale Merkmale individueller Fernsehnutzung“, in: Klingler, Walter (Hrsg.): *Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden*, Bd. 2, Baden-Baden 1998, S. 743-763. Vgl. auch Krotz, Friedrich: „Alleinseher im ‚Fernsehfluß‘. Rezeptionsmuster aus dem Blickwinkel individueller Fernsehnutzung“, in: *Media Perspektiven*, Nr. 10, 1994, S. 505-516.

30 Vgl. Fiske, John: *Television Culture*, London/New York 1987, S. 99ff; Winkler, Hartmut: *Switching x Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt 1991.

31 Vgl. Fiske (wie Anm. 30), S. 15 u. S. 99. Der Textbegriff, wie er in medienwissenschaftlichen und medienlinguistischen Untersuchungen geprägt wird, meint hier eine spezifisch medial strukturierte Einheit. Der Trailer kann auf diese Weise als Textsorte eines Mediums betrachtet werden, wobei er durch seine spezifische Textualität und Textsortenmerkmale in erster Linie als Fernsehtext gekennzeichnet ist. Das wird allein schon anhand der programmlichen Kennzeichnung in Form der Dauerlogo-Einblendung in einer Ecke des Fernsehbildschirms deutlich. Vgl. Bentele, Günter/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hrsg.): *Zeichengebrauch in Massenmedien*, (Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, Bd. 17), Tübingen 1985; Wyss, Eva Lia: *Werbespot als Fernsehtext. Mimikry, Adaption und kulturelle Variation*, (Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, Bd. 49), Tübingen 1998, S. 20.

beschrieben werden.³² Was Trailer von anderen Fernseh- und Werbetextsorten unterscheidet, ist ihre Verortung im Fernsehtext, die sehr spezifische Kontextdualisierung vor und/oder nach einem Werbeblock und damit einhergehend die Einbettung im Programmtext. Der prototypische Ort der Trailer ist zwischen zwei Sendungen oder zwischen einem Werbeblock und einer Sendung(sfortsetzung), wo sie meist zu zweit, zu dritt oder viert auftauchen. Ein einzelner kurzer Trailer ist häufig auch vor einem Werbeblock platziert. Dabei handelt es sich in der Regel um Teaser, die für ein Programm werben, das „jetzt“, „gleich“ oder „direkt im Anschluss“ gesehen werden soll.

Teaser mit der Ankündigung „gleich“ verweisen meist am Ende des letzten Unterbrecherwerbeblocks auf die anschließende TV-Sendung. „Jetzt“-Teaser werden dahingegen vor einem Scharnierwerbeblock, bei den Öffentlich-rechtlichen als erstes Element eines Scharniertrailerblocks oder bei den Privaten unmittelbar vor der beworbenen Sendung ausgestrahlt, z.B. zwischen Serienfolgen, die im „Doppelpack“ ausgestrahlt werden. „Jetzt“ bedeutet in einem Teaser also, dass die angekündigte Sendung eventuell sofort, vielleicht aber auch nach einem Werbeblock, einem Werbespot, einem weiteren Trailer oder einem Presenter-Hinweis ausgestrahlt wird. Damit erhöht die spezifische Zeitlichkeit durch Trailer eine ungewisse Bedeutung.³³

Durch seinen Bezug zu einem zukünftig auszustrahlenden Text löst sich der Trailer aus allen anderen Texten im Fernsehfluss heraus. Aus textlinguistischer Sicht behindert diese Diskontinuität im Grunde den Programmfluss und verstärkt den Eindruck der Programmunterbrechung,³⁴ obwohl Teaser zu Beginn einer Werbeunterbrechung genau das Gegenteil bewirken sollen. Da die Fernsehzuschauer aber den „Trailertext“ auswendig kennen, muss bezweifelt werden, ob ein Teaser wirklich dazu beiträgt, dass Zuschauer über den Werbeblock hinweg „dranbleiben“. Denn die Zuschauer müssten längst gelernt haben, dass nach einer Trailerausstrahlung für eine Sendung, die angeblich „gleich“ zu sehen sein wird, noch sehr viel Zeit vergehen kann, bis die angekündigte Sendung tatsächlich anfängt oder fortgesetzt wird. Teaser kündigen daher nicht nur die folgende Sendung, sondern auch die folgende Werbeunterbrechung an und liefern damit ein nicht zu unterschätzendes Signal zum Wegschalten.³⁵

32 Vgl. Wyss (wie Anm. 31), S. 80f.; Bleicher (wie Anm. 10), S. 247 u. S. 250.

33 Dieses Beispiel ist aber auch ein Beleg dafür, dass Trailer allein schon durch die Wahl bei der Nennung der Sendezeit ihr Versprechen an den Zuschauer permanent brechen – und hier ist noch nicht einmal von den sonst üblichen sprachlichen Übertreibungen die Rede, wie z.B. dem Kabel Eins-Slogan „Die besten Filme aller Zeiten“. Somit tragen Trailer mit dazu bei, dass die Glaubwürdigkeit eines Senders untergraben wird. Zur Glaubwürdigkeit des TV-Design vgl. auch Schobelt (wie Anm. 18), S. 18.

34 Selbstgewähltes Unterbrechen des Fernsehflusses ist durchaus üblich und wird vom Zuschauer nicht als ärgerlich empfunden. Die Unterbrechungen durch Trailer und Werbung hingegen werden als störend wahrgenommen. Vgl. Fiske (wie Anm. 30), S. 101f.

35 Eine ähnliche Analyse liefert Wyss für mündliche Überleitungsverfahren wie „Es folgt nun Werbung, bleiben sie dran“: „ModeratorInnen verflechten mit diesen Floskeln Pro-

Im Gegensatz zu den kurzen Teasern signalisieren längere Trailer oder mehrere aneinander gereihte Trailer, die auf nicht direkt im Anschluss laufende Sendungen verweisen, dass der Zuschauer den Werbeblock bereits hinter sich gelassen hat – das gilt zumindest für die Privaten – und in Kürze wieder zurück in den Programmtext gelangen wird. Hieran erkennt man die ambivalente Ausprägung des Trailers. Er ist Unterbrechung des Programms und gleichzeitig in das Programm integriert als eine Art Fugenmaterial, ein Kitt, der Werbung und Programm zusammenhalten soll. Trailer sichern den steten Fluss des Programms und sind somit konstitutiv für den Fernsehtext.³⁶ Ohne Trailer scheint Fernsehen nicht mehr vorstellbar.

Das bei der Fernsehrezeption empfundene Vergnügen resultiert nach John Fiske nicht zuletzt aus der Intertextualität von Fernsehtexten, die notwendigerweise in Bezug zu anderen Texten gelesen werden.³⁷ Fiske unterscheidet hierbei zwischen horizontaler und vertikaler Intertextualität.³⁸ Auf der horizontalen Ebene sieht er Bezüge zu Genres, auf der vertikalen Ebene Bezüge zu anderen Texten, die auf einen populären Text Bezug nehmen. Als solche sekundären Texte bezeichnet er insbesondere Programmankündigungen, die einerseits horizontale Verweiszusammenhänge (in Horizontaltrailern) herstellen und andererseits zur „vertikalen Aktivierung von Wissens- und Erfahrungsbeständen“³⁹ (in Vertikaltrailern) beitragen.⁴⁰ Folgt man dieser Interpretation, tragen nicht zuletzt Trailer dazu bei, dass „im Raum zwischen den Texten gewissermaßen eine Explosion von Bedeutung“ entsteht, „die auf der Aktivierung von Wissensbeständen der Rezipienten beruht“⁴¹. Wie Fiske sieht auch Lothar Mikos in dieser Form der Aktivierung einen wesentlichen Teil des Vergnügens an populären Texten.

gramm und Werbeblock; sie moderieren nicht nur ihre Sendung, sie moderieren damit auch den Werbeblock an. Die ambivalente Funktion der Werbesignete wird dadurch verstärkt; sie geraten geradezu zu einer Farce, zu einem Intermezzo, das Texte voneinander trennt, die eben noch von der Moderatorin oder vom Moderator zusammengefügt wurden.“ Wyss (wie Anm. 31), S. 87.

36 Vgl. Bleicher (wie Anm. 10), S. 250.

37 Vgl. Fiske (wie Anm. 30), S. 239.

38 Ebd., S. 109ff.

39 Mikos, Lothar: „Zwischen den Bildern – Intertextualität in der Medienkultur“, in: Ammann, Daniel/Moser, Heinz/Vaissière, Roger (Hrsg.): *Medien lesen. Der Textbegriff in der Medienwissenschaft*, Zürich 1999, S. 82.

40 „Als Horizontal-Trailer bewerben die Trailer mehrere Sendungen desselben Sendeplatzes an unterschiedlichen Tagen, als Vertikal-Trailer weisen sie auf aufeinander folgende Sendungen am selben Sendetag hin.“ Böringer, Christian: *Programmwerbung durch Trailer. Eine Analyse ihrer Effektivität*, (Angewandte Medienforschung, Bd. 36), München 2005, S. 83.

41 Mikos, Lothar: „Fernsehen, Populärkultur und aktive Konsumenten. Die Bedeutung John Fiskes für die Rezeptionstheorie in Deutschland“, in: Winter, Rainer/Mikos, Lothar (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*, Bielefeld 2001, S. 367.

Wie tragen Trailer dazu bei? Sie sind die Programmelemente, die explizit auf die Diskontinuität des Fernsehens verweisen. Durch ihre Verweisstruktur regen sie nicht nur dazu an, zu irgendeinem späteren Zeitpunkt eine bestimmte Sendung eines bestimmten Senders einzuschalten. Indem sie darüber hinaus den Zuschauer z.B. aus der fiktionalen Welt eines Spielfilms reißen und zeigen, dass Fernsehen auch noch anderes zu bieten hat, können sie geradezu als eine Aufforderung zum Umschalten verstanden werden, auch wenn genau das Gegenteil beabsichtigt ist. Oder freundlicher formuliert: Mit der heutigen Trailerisierung des Fernsehens scheint so etwas wie ein textuell-kommunikativer Rahmen geschaffen worden zu sein, der eine zwar nur formale, aber immerhin personal kontinuierliche Klammer für die primären Fernsichtexte (sprich fiktionalen Sendungen) bildet. Die verschiedenen in dieser Arbeit aufgeführten Trailerarten bilden eine programminterne Verweisstruktur aus, mittels derer das Programm als ein „Ankündigungsfeld“ aufgebaut wird. Die Tätigkeit des Verweisens enthält nämlich „eine Kommunikatorenrolle, die sich in einem gemeinsamen Bezugsraum mit dem Zuschauer befindet“.⁴² Der gemeinsame Bezugsraum ist wichtig, denn er vermittelt dem Zuschauer, dass dieser die Ereignisse mit anderen (emotional) teilt, miterlebt. Einen solchen Bezugsrahmen, eine solche Versprechensstruktur liefert die Trailerisierung des TV-Programms.

ÄSTHETIK DER VERSPRECHENSKULTUR

Durch die Verheißung eines ideellen Mehrwerts, wie etwa das Versprechen eines Zusatznutzens (Emotionsgewinn, Erlebnisqualitäten), versucht die On-Air-Promotion, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.⁴³ Dabei bewegt sich das Mediensystem Fernsehen auf eine paradoxe Situation zu. „Je mehr qualitativ ähnliche Produkte auf dem Markt verfügbar sind, desto mehr wird die Aufmerksamkeit für ein Produkt in den Medien ökonomisch entscheidend, Aufmerksamkeitsproduktion also ökonomisch zwingend erforderlich. Im kommunikativ – eben durch Werbemaßnahmen – geführten Kampf um Aufmerksamkeit (als notwendig knapper werdendem Gut) entwickelt sich daher der Produktwettbewerb zwangsläufig immer stärker zum *Kommunikationswettbewerb*.“⁴⁴ Fernsehen muss folglich primär für sich Aufmerksamkeit schaffen, um dann zu versuchen, diese Aufmerksamkeit auf die TV-Programme umzuleiten. Während Siegfried J. Schmidt als Opfer dieser Entwicklung das Produkt – in diesem Fall die TV-Programme – betrachtet, für das Aufmerksamkeit erzeugt wird, möchte ich hier einen entgegengesetzten Gesichtspunkt einführen.

42 Wulff, Hans-Jürgen: „Ankündigen, Versprechen, Verlangen = Machen: Funktionen von Programmverbindungen im Fernsehen“, in: Scheffer, Bernd (Hrsg.): *Medienobservationen*, Elektronische Zeitschrift der Ludwig-Maximilians-Universität München, <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/tv/Wulff.html>, 20.10.2005.

43 Vgl. Schmidt (wie Anm. 13), S. 265.

44 Schmidt, Siegfried J.: *Die Welten der Medien*, Braunschweig/Wiesbaden 1996, S. 123.

Durch die On-Air-Promotion tritt der USP („unique selling proposition“) des Produkts Fernsehen erst fokussiert zu Tage, wird in vielen Fällen die „beabsichtigte Qualität“ einer TV-Sendung überhaupt erst sichtbar. Aufgrund der immer ähnlicher werdenden TV-Programme und Sendungskonzepte findet die eigentliche Differenzierung nur noch im Bereich der Marketingmaßnahmen statt. Im Rahmen einer solchen Entwicklung kann aber insofern nicht von einem „Leidtragenden“ gesprochen werden, da wir es hier, wie bereits eingangs bemerkt, paratextuell betrachtet mit einer Verlagerung bzw. einer Erweiterung des Programms zu tun haben. Dies lässt sich allein etymologisch am Programmbegriff selbst ableiten.⁴⁵

Das Programm ist Ankündigung und zugleich das Produkt selbst, es ist damit ein Versprechen und die Einlösung des Versprechens. Das Programm stellt sich als Werbung und Beworbenes dar, als etwas Anwesendes und zugleich Abwesendes. Aus dieser Ambivalenz von Versprechen und Erfüllung zieht das Fernsehen wesentliche Momente seiner Faszination.⁴⁶

Damit die On-Air-Promotion von den Zielpublika akzeptiert oder erwünscht, auf jeden Fall emotional positiv konnotiert wird, sind Trailer wie Werbung generell geprägt von einer Ausblendungsregel, die besagt: „Was immer die Überzeugungskraft einer Information oder eines Arguments bzw. die (Oberflächen-)Attraktivität eines Produktes oder einer Person beeinträchtigen könnte, wird ausgeblendet.“⁴⁷

Trailer produzieren und präsentieren ausschließlich positive Botschaften bzw. was die TV-Sender dafür halten, wobei von allen Teilnehmern des Kommunikationsprozesses die faktische Geltung der Ausblendungsregel als kollektiv geteiltes Wissen unterstellt wird. Aus diesem Grund dürfte man denken, dass eigentlich niemand Ankündigungen wie „der beste Film aller Zeiten“ wirklich ernst nehmen würde.

Es gehört zu den Paradoxien der On-Air-Promotion, dass Trailer zwar die Programminhalte als neu und einzigartig, als „deutsche Free-TV-Weltpremiere“

45 Vgl. Hickethier, Knut: „Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens“, in: ders./Zielinski, Siegfried (Hrsg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*, Berlin 1991, S. 421-447.

46 Hickethier, Knut: „Bleiben Sie dran!“ Programmverbindungen und Programm – Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen“, in: ders./Bleicher, Joan Kristin: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hamburg 1997, S. 15-55, hier S. 19. Wenn wir die Überlegungen von Hickethier weiterführen und das Programm als dessen Ankündigung sowie als das Angekündigte selbst betrachten, dann handelt es sich bei den Wortkombinationen „Programmankündigung“ bzw. „Programmorschau“ eigentlich um Tautologien.

47 Schmidt, Siegfried J.: „Werbung oder die ersehnte Verführung“, in: Willems, Herbert (Hrsg.): *Die Gesellschaft der Werbung. Kontexte und Texte. Produktionen und Rezeptionen. Entwicklungen und Perspektiven*, Wiesbaden 2002, S. 101-119, hier S. 104.

oder „kultigste Gangsterkomödie aller Zeiten“ anpreisen,⁴⁸ Trailer selbst aber zu den am häufigsten wiederholten Programmelementen des Fernsehens zählen. Heike Klippel und Hartmut Winkler schreiben den Wiederholungen im Fernsehen einen durchaus positiven Effekt zu, der auch für die On-Air-Promotion gelten kann.

Das ständige Fließen der Fernsehbilder verspricht zwar Abwechslung, führt aber immer die Vorstellung des Unübersichtlichen, des Vergessens und damit des Verlusts mit sich. Die Wiederholungen arbeiten dem entgegen, das Medium gewinnt durch sie an Haltbarkeit [...].⁴⁹

Der „flüchtige“ Trailer, der von vielen Fernsehsendern noch nicht einmal archiviert wird⁵⁰ und als „Gleich“-Version nur eine maximal 15-sekündige Lebensdauer hat, trägt zur Permanenz des Programms bei. Zwar kann dem Wiederholungscharakter des Trailers mit dem Argument begegnet werden, dass die TV-Sender sich bemühen, nicht immer wieder dieselben Trailer auszustrahlen, sondern mit verschiedenen Trailerformen in unterschiedlichen Längen für unterschiedliche Zielgruppen den Zuschauer „bei Laune“ zu halten. Doch nach Klippel/Winkler verbirgt sich dahinter wiederum der Doppelcharakter des Mediums. Gerade durch die beständige Wiederholung des Ähnlichen, und damit des Nicht-Identischen gewinnt das Fernsehen seine Eindeutigkeit.⁵¹ Problematisch für die On-Air-Promotion ist bloß, dass die Zuschauer diese Mechanismen längst erkannt und sich beim Rezipienten Abnutzungs- und damit Trivialisierungserscheinungen eingestellt haben. Durch ständige Wiederholung wird der Trailer schon aus systemlogischen Gründen trivialisiert, zumal jede innovative Strategie von Konkurrenten gnadenlos ausgeschlachtet wird.

Aus systemtheoretischer Perspektive steht das „Trailersystem“ damit vor dem Problem, dass jede geglückte Innovation durch Wiederholung und imitative Trivialisierung im System immer rascher entschärft und entfunktionalisiert wird, „das heißt, das Ziel der Aufmerksamkeitsbindung für ein Produkt, eine Dienstleistung oder eine Botschaft wird immer rascher verfehlt“.⁵² Als Reaktion hierauf setzen die Fernsehsender immer noch mehr Mittel ein, um den Kampf um die

48 Mit diesen Slogans wurde 2002 der Spielfilm „Der Eisbär“ auf Sat.1 beworben.

49 Klippel, Heike/Winkler, Hartmut: „Gesund ist, was sich wiederholt“. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen“, in: Hickethier, Knut (Hrsg.): *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*, Münster 1994, S. 121-136, hier S. 125.

50 Vgl. Reinberger, Andreas (Leiter Redaktion Präsentation 3sat): Interview mit dem Autor. Berlin, den 1.5.2003, <http://www.fernsehfluss.de>, 20.10.2005.

51 Vgl. Klippel/Winkler: „Gesund ist, was sich wiederholt“, S. 125. Die im Sinne des Marketings beabsichtigte Markenprofilierung durch Schaffung von „Eindeutigkeit“ wird damit auch von der Medienwissenschaft – wenn auch umständlich – bestätigt.

52 Schmidt (wie Anm. 47), S. 112.

immer knapper werdende Ressource Aufmerksamkeit für sich zu entscheiden,⁵³ was aber gleichzeitig den paradoxen Effekt hat, dass die erstrebte Aufmerksamkeitsbindung noch unwahrscheinlicher wird.

S.J. Schmidt hat die systemtheoretisch zwangsläufige Entwicklung, dass die Medien in den Medien zunehmend Eigenwerbung betreiben müssen, als Paradoxon wie folgt formuliert: „Je erfolgreicher das Werbesystem Aufmerksamkeit erzeugt, desto unvermeidlicher erzeugt es Aufmerksamkeitsverknappung.“⁵⁴ Dies vollzieht sich in zweierlei Weise. Indem erstens das Werbesystem progressiv Medienangebote produziert, die ihrerseits das knappe Gut Aufmerksamkeit produzieren sollen, vermehrt es mit wachsender Tendenz das schon vorhandene Medienüberangebot, das Aufmerksamkeit selektiv verknappt. Zweitens animiert es die „Produzenten von Werbeanlässen“, noch mehr zu produzieren und Produkte durch Werbung zu individualisieren, wodurch der Markt erweitert und Aufmerksamkeitsgewinne noch unwahrscheinlicher werden. Aufmerksamkeit als Voraussetzung für Vermarktung führt damit zwangsläufig zur Vermarktung von Aufmerksamkeit.

Die Trailerisierung des Fernsehprogramms ist eine solche Strategie zur Vermarktung von Aufmerksamkeit, die in diesem Sinne als eine systemlogische Entwicklung verstanden wird, die „lediglich“ auf die Entwicklung im Werbesystem reagiert, das in den 1980er Jahren zunehmend selbstreflexiv wurde. Als Werbung begann, sich mit Werbung zu beschäftigen, vollzog das Werbesystem den Wandel zur „Autonomisierung durch Selbstorganisation“⁵⁵, die paradigmatisch als allgemeine Entwicklung des Mediensystems bezeichnet werden kann. Heute konzentriert sich das komplexe Gesamtmediensystem der modernen Mediengesellschaft auf die Selbstbeobachtung, aus der zunehmend Programminhalte gewonnen werden.⁵⁶

Selbst in den Nachrichtensendungen von ARD und ZDF nehmen die Hinweise auf spätere Sondersendungen oder weiterführende Informationen im Internet mehr Raum ein als die eigentliche Meldung.

Giftig reagieren Zuschauer auf den Versuch, Programmpromotion in die Nachrichten zu schmuggeln. Meldungen oder gar Filmbeiträge zu Serienstars oder Realityhelden der jeweils eigenen Primetime erfreuen zwar Senderchefs und Marketingstrategen, aber, wie Befragungen belegen (etwa von Media Research), bemerken selbst unkritische Zuschauer noch die werbende Absicht und sind verstimmt. Ein

53 Die Erschließung neuer Crosspromotion-Plattformen ist in diesem Sinne eine Strategie zur Ausweitung der „Kampfmittel“ um die Ressource Aufmerksamkeit.

54 Schmidt (wie Anm. 47), S. 113.

55 Ebd., S. 114.

56 Vgl. Schmidt (wie Anm. 13), S. 272.

Redakteur der ABC-News: „Es scheint, als nähmen die Leute unsere Nachrichten ernster als dies unsere Direktoren tun.“⁵⁷

Bereits Luhmann hat darauf hingewiesen, dass ein erheblicher Teil des Materials für Presse, Hörfunk und Fernsehen dadurch zustande kommt, „dass Medien sich in sich selbst spiegeln und das wiederum als Ereignis behandeln. [...] Immer handelt es sich um Ereignisse, die gar nicht stattfinden würden, wenn es die Massenmedien nicht gäbe.“⁵⁸ Interessant wäre es, einmal inhaltsanalytisch zu untersuchen, wie groß der Anteil der Fernsehinhalte ist, die sich *nicht* auf „Events“ beziehen, die vom Fernsehen selbst (mit)kreiert werden. Der Anteil hat sich mit Sicherheit in den letzten Jahren sukzessive verringert.

Ähnlich wie S.J. Schmidt muss man diese Entwicklung kritisch betrachten. Denn sollte sich die Selbstreferentialität des Fernsehens in Zukunft gravierend verstärken, wird das weitreichende Probleme aufwerfen, die heute erst spekulativ formulierbar sind. So kann etwa signifikante Selbstreferentialität langfristig das Realitätsprinzip des Beobachters erster Ordnung, wonach Bilder auf Wirklichkeit referieren, ausschalten. Dies birgt die Gefahr, dass sich das Mediensystem durch Selbstreferenz immer mehr von seinen Umwelten abkoppelt, um ausschließlich systemspezifisch konstruierte Medienwelten zu erzeugen, die nicht mehr allgemein konsensfähig sind.⁵⁹

In Anlehnung an Schmidt kann man somit feststellen, dass die On-Air-Promotion mit der Kreation von Images in erster Linie Glaubensstrukturen befriedigt, für die nicht zuletzt durch die Ausdifferenzierung der Gesellschaft ein zunehmender Bedarf entstanden ist. Ähnlich wie Werbung wollen Trailer lediglich Zustimmung, „und zwar *affektiv besetzte* Zustimmung zu Versprechen, die ‚arglos‘ als schöner Schein daherkommen“.⁶⁰ Aus diesem Grund sind Trailer imperative Bilder. Sie sagen nicht, wie die Dinge sind, sondern wie sie sein sollen und eben auch unverzüglich sein können, wenn man nur das angepriesene Fernsehprogramm einschaltet. Dass Trailer ihre Versprechen kaum erfüllen, erscheint in diesem Zusammenhang nur konsequent. Allein aus Bestandserhaltungsgründen muss jegliche Werbung daran interessiert sein, dass Bedürfnisse nie endgültig befriedigt werden.

Vermutlich drückt sich gerade in der Beziehung zwischen Versprechen und Verlangen ein für die Fernsehrezeption elementares kommunikatives Verhältnis

57 Lesche, Dieter: „Fröhlicher Kannibalismus“, in: *messuGe*, Nr. 2, 2001, S. 42-45, hier S. 42.

58 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1995, S. 13.

59 Vgl. Schmidt (wie Anm. 13), S. 272. Dies mag im Übrigen ein Grund dafür sein, warum die crossmedial besonders stark vermarkteten TV-Programme wie „Big Brother“ oder „Deutschland sucht den Superstar“ in den Neuauflagen bei weitem nicht mehr an ihre Erfolge heranreichten bzw. voraussichtlich heranreichen werden.

60 Ebd., S. 80.

aus, das den eigentlichen Reiz des Fernsehens ausmacht.⁶¹ Die Verweigerung, das Verlangen zu erfüllen, obgleich dies zuvor versprochen wurde, ist charakteristisch für dieses Medium. Das Missverhältnis von Versprechen und Verlangen ist Grundlage für ein Verlangen nach immer mehr Fernsehen.

Für Hans-Jürgen Wulff und Beverle Houston gerät der Fernsehzuschauer dadurch in die Dilemmasituation des Süchtigen.⁶² Präziser könnte der Zusammenhang aber auch als Stalking (vom Medium erwünschtes, aber sozial unerwünschtes Nachstellen) in Folge einer „Traileritis“ diagnostiziert werden. Obwohl der Programmbeobachter ahnt, dass sich die Erfüllung seines Verlangens nicht einstellen wird, steigert sich mit jedem Trailerblick auf das Objekt der Begierde der Lustgewinn, der de facto bloß aus der Vorlust besteht. Solange sich der Fernsehzuschauer dieser Realitätstrübung nicht bewusst ist und er ausgehend von den Bildsuggestionen aus dem Vorraum der „Hall of Fame“ auf die „Hall of Fame“ selbst schließt, wird das Fernsehen auch weiterhin funktionieren.

61 Vgl. Houston, Beverle: „Viewing Television: The Metapsychology of Endless Consumption“, in: *Quarterly Review of Film Studies*, Jg. 9, Nr. 3, 1984, S. 183-195, hier S. 184.

62 Vgl. ebd; Wulff (wie Anm. 42), o.S.

MEHRWERT DVD

VON ALEXANDER BÖHNKE

Die DVD erlebt einen Boom. Das hat Konsequenzen. So wird in erster Linie der massive Konsum von DVDs an heimischen Fernsehgeräten für den Einbruch der Besucherzahlen im Kino verantwortlich gemacht. Man spricht vom Ende des Kinos.¹ Wenn es tatsächlich dazu kommt, könnte man von einem Medienumbruch sprechen. Die Technik als solche ist weniger revolutionär,² was die These unterstreicht, dass Medienentwicklungen nicht im luftleeren Raum stattfinden. Die DVD ist Schnittpunkt unterschiedlicher Interessen. Deshalb fällt die Unterscheidung in kulturelle und ökonomische oder technische Aspekte bei der Analyse des Phänomens schwer. So könnte man sagen, die DVD sei einerseits unbespieltes Speichermedium, andererseits aber auch Bildmedium der Unterhaltungsindustrie (Spielfilme, Videospiele). Dabei würde man aber die Tatsache übergehen, dass die Entwicklung der DVD auf eine Initiative einiger Konzerne zurückgeht, die weniger Computertechnik als Software und Hardware für die Unterhaltungsindustrie entwerfen.³ Die Hollywood Studios Columbia (Sony), Disney, MCA/Universal (Matsushita), MGM/UA, Paramount, Viacom und Warner Bros. (Time Warner) machten, gedeckt durch ihre Verflechtung mit der Hardwareindustrie in Japan, gemeinsam im September 1994 einen Vorstoß und propagierten als *Hollywood Digital Video Disk Advisory Group* Standards für einen zu entwickelnden Bilddatenträger. So sollte der Datenträger u.a. 135 Minuten Filmmaterial in einer der Laserdisk überlegenen Bildqualität speichern können und einen Kopierschutz vorsehen. Die Allianz brach zwischenzeitlich auf, da die Verlockung allein das Rennen bei der Entwicklung zu machen, wohl doch zu mächtig war. Das Schreckgespenst einer Vielzahl von Systemen – Sony hatte mit Betamax schlechte Erfahrungen gemacht – zwang die Parteien jedoch, sich den Kuchen der Patente zu teilen.⁴

Seit ihrer Entwicklung und Einführung vor etwa zehn Jahren hat die DVD eine enorme Erfolgsbilanz aufzuweisen. Sie hat den Videomarkt nahezu übernommen und die Tendenz zur Etablierung sekundärer, tertiärer etc. Märkte verstärkt – 80 % der Umsätze eines Hollywood-Films werden erst nach der ‚eigent-

1 Siehe z.B. Beier, Lars Ove/Schulz, Thomas/Wolf, Martin: „Goldrausch mit Silberlingen“, in: *Der Spiegel*, Nr. 24, 2005, S. 128-132.

2 Siehe Taylor, Jim: *DVD demystified*, New York 2001, S. 166: „DVD is evolutionary, not revolutionary. [...] DVD is not fundamentally more than the evolution of CD and the refinement of Video CD.“

3 Ebd., S. 45-86 für eine Geschichte der Entwicklung, an der meine Ausführungen sich orientieren.

4 Für eine graphische Darstellung des Kuchens siehe ebd., S. 52.

lichen' Verwertung eines Films an der Kinokasse erzielt.⁵ Dies bedeutet aber noch keine Revolution. Schon Anfang der 90er Jahre überstieg der Video-Konsum die Zuschauerzahlen des Kinos um das Dreifache, der Umsatz betrug 14.9 Milliarden und überstieg die Einnahmen an der Kinokasse um fast 10 Milliarden.⁶

Für die Filmindustrie ging und geht es bei der DVD um ein profitables Fenster zur Weiterverwertung ihrer Produkte, Schwierigkeiten ergeben sich hier durch die Kopierbarkeit digitaler Daten – analog zu Rechtsstreits der 80er Jahre um die Kopierbarkeit durch Videorecorder gibt es auch hier unterschiedliche Interessen von Soft- und Hardwareherstellern. Im November 1976 starteten Universal und Disney eine Kampagne gegen die Videotechnik, da sie diese als ein Mittel ansahen, ihr Eigentum zu stehlen. Es ging hier keinesfalls um das Kopieren von Video auf Video, sondern um den Mitschnitt von im Fernsehen ausgestrahlten Spielfilmen. Ein Prozess startete im Januar 1979 und im Oktober wurde die Klage abgewiesen. Das war aber noch lange nicht das Ende der rechtlichen Auseinandersetzungen. Nach einer Reihe von Prozessen und Revisionen erklärte der *Supreme Court* mit 5 zu 4 Richterstimmen am 17. Januar 1984, dass es rechtmäßig sei, Fernsehprogramme zum privaten Nutzen aufzuzeichnen, und gab damit auch der Technologie seinen Segen.⁷ Ein ähnlicher Kampf entbrannte gegen die aufkommenden Videotheken um das Recht, Videofilme weiter verleihen zu dürfen. Diese Auseinandersetzungen erscheinen heute entlegen, das liegt aber wohl daran, dass die multinationalen Konzerne beide Interessen unter einem Firmendach vertreten. Heute kann man daher eher die Auseinandersetzungen zwischen Studios und Kinobesitzern verfolgen. Momentan geht es um die Frage, wie lange das Erstauswertungsrecht der Kinos währen soll. Auch die Frage der digitalen Projektion ist virulent. Dies würde die Verleihkosten enorm verringern – Filme sind viel teurer als digitale Datenträger –, aber wer die Kosten tragen soll, ist Verhandlungssache.⁸ Aber auch diese Streitereien haben eine Tradition. Seit sich die Hollywood-Studios in den 1950er Jahren von ihren Kinos trennen mussten, ist die

5 Die Zahlen sind sehr unterschiedlich. Das liegt u.a. daran, dass man die Einspielergebnisse der Filme nicht einfach hochrechnen kann, außerdem aber auch an einer Politik der Studios, die nur sehr zurückhaltend Verkaufszahlen von DVDs herausrückt. Das hat wiederum seinen Grund: Zu hohe Verkaufszahlen würden die Argumente gegen Video Piraterie schmälern.

6 Siehe Wasco, Janet: *Hollywood in the Information Age. Beyond the Silver Screen*, Cambridge 1994, S. 113f.

7 Ebd., S. 126ff.

8 Siehe Horak, Jan Christopher: „Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination“, in: Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, Trier 2003, S. 13-22, hier S. 17: „[...] it is the exhibitors and the producers who are in a clinch over who will finance the conversion from film to digital. The exhibitors rightly argue that it is the distributors and the producers who have everything to gain from a wired world, while the exhibitors, whose customers will come no matter what, are left to finance the operation.“

Beziehung zu den Kinobetreibern ambivalent. Die Studios waren zwar abhängig von den Kinos, um ihre Produkte auf dem Markt zu präsentieren, aber mit dem aufkommenden Fernsehen ergab sich ein neues Verwertungsfenster.⁹ Mit der Ausstrahlung von Spielfilmen im Fernsehen setzte ein Trend ein, der über die Kabelnetzwerke und Video bis zur heutigen DVD-Verwertung reicht und dazu führte, dass Filme am häufigsten am Fernsehschirm gesehen werden. Den Löwenanteil davon verzeichnen die Filme, die frei über den Äther bzw. per Kabel zu haben sind. Während dieser Rezeptionsmodus aus ökonomischer Sicht nur von untergeordneter Bedeutung ist, wurde der Videomarkt Anfang der 1990er Jahre zum profitabelsten Baustein in der Verwertungskette – mit fast doppelt so hohen Einnahmen wie an der Kinokasse. Manche mögen diese Entwicklung, die die ökonomische und in deren Folge die kulturelle Bedeutung des Kinos betrifft, beklagen.¹⁰ Trotzdem hat das Kino eine Funktion, und diese wird auch nicht so leicht durch DVDs erfüllt werden können. Das Kino macht ökonomisch Sinn. Richard Maltby hat dies mit Blick auf den amerikanischen Markt folgendermaßen beschrieben:

Paradoxically, this has not greatly diminished the strategic importance of that sector, since the ancillary markets are themselves dominated by feature films, and the American domestic market remains crucial in determining the value of a product in subsequent outlets.¹¹

Was unterscheidet die DVD nun von ihren Vorgängern? Verkaufsargumente gegenüber dem VHS-Tape sind u.a. die technischen Verbesserungen, deutlich verbesserte Bild- und Tonqualität, die dann wieder gekoppelt werden an die Vermarktung von Heimkinoprodukten. Sie sind das Produkt hoher Speicherkapazität – gekoppelt mit der entsprechenden Datenkomprimierung. Aber erklärt das die Faszination, die die DVD ausübt? „You can love them the way you can love a book about a film. I could never have fallen in love with a video cassette.“¹² Barbara Klinger hat versucht, dieser Faszination auf den Grund zu gehen. Die Tatsache, dass man den Film besitzen kann, macht einen Unterschied:

-
- 9 Was Anlass zu Verschwörungstheorien gab: „[...] some speculation existed in 1952 that one force behind the Justice Department suit against the major studios for withholding 16mm films from TV was the studios themselves in an attempt to ‚release their features to TV under court order to avoid boycott by theatrical exhibitors‘ [...]“ Hilmes, Michele: *Hollywood and Broadcasting. From Radio to Cable*, Urbana/Chicago 1990, S. 157.
- 10 Horak (wie Anm. 8), S. 19: „What gets lost in this brave new world of DVDs is in fact the cinema as a social space.“
- 11 Maltby, Richard: „Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment“, in: Neale, Steve/Smith, Murray (Hrsg.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London/New York 1998, S. 24.
- 12 Fischer, Robert: „The Criterion Collection: DVD Editions for Cinephiles“, in: Loiperding (wie Anm. 8), S. 99-108, hier S. 99.

Viewers can now own and operate what was once essentially an unapproachable medium that hovered in the distance on the silver screen, its transient appearance guaranteed by the end of its run. [...] Today cinema can be contained in small boxes, placed on a shelf, left on the coffee table or thrown on the floor. [...] The previously physically remote, transitory and public medium has thus attained the solidity and semi-permanent status of a household object, intimately and infinitely subject to manipulation in the private sphere.¹³

Doch das allein macht noch nicht den Unterschied, denn Videos konnte man auch schon erwerben. Deshalb verweist sie auf eine bestimmte Technophilie, die den Umgang mit DVDs auszeichnet: „A passion for cinema is aligned with a passion for hardware, intimately associating cinephilia with technophilia.“¹⁴ Die alte Liebe zum Kino, die schon Christian Metz als Fetischisierung des Apparats beschrieben hat,¹⁵ wird ins neue Medium übersetzt:

Cinema's domestication has not obliterated cinephilia; rather the conditions fuelling cinephilia have been relocated and rearticulated within the complex interaction between commodity culture and the private sphere.¹⁶

Die Hardware-Ästhetik der DVD-Nutzer führt zu einer Evaluierung von Filmen, die die technischen Möglichkeiten der erworbenen Technik voll ausnutzten. Die Automatisierung des Zuschauers wird dann wieder über Internetforen ausgeglichen, wo sich die Nutzer mit überraschend genauem technischem Know-How über technische Details von DVD-Veröffentlichungen austauschen.¹⁷

Die Frage ist aber, ob das der einzige Grund ist. Der Film auf DVD unterscheidet sich üblicherweise nicht großartig von dem Film im Kino, wenn man die Transformation vom großen auf den kleinen Schirm und den damit einhergehenden Qualitätsverlust bei der Auflösung außer Acht lässt.¹⁸ Deshalb möchte ich mich im Folgenden mit dem Zusatzmaterial beschäftigen, das den Text des Films rahmt, mit dem Paratext der DVD.¹⁹ Hier kann man das beobachten, was Gerard Genette für Epitexte, d.h. Paratexte, die nicht in direkter Umgebung des Buches

13 Klinger, Barbara: „The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era“, in: Stokes, Melvyn/Maltby, Richard (Hrsg.): *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London 2001, S. 132-151, hier S. 134.

14 Ebd., S. 136.

15 Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [1977], Münster 2000.

16 Klinger (wie Anm. 13), S. 133.

17 Siehe ebd., S. 141-145 für eine Analyse.

18 Man sollte jedoch in Erwägung ziehen, dass die dispositive Struktur unsere Wahrnehmung beeinflusst und daher auch an der Konstruktion der Geschichte durch den Zuschauer beteiligt ist.

19 Zur Unterscheidung von Peri- und Epitext siehe Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M./New York 1989, S. 12f.

situieren sind wie Interviews, Tagebücher und Briefwechsel, beschrieben hat. Sie werden in den folgenden Editionen eingemeindet.²⁰ Die DVD sammelt alle möglichen Schnipsel ein, die mit dem Film zu tun haben. Besonders auf „Special Collector's DVD- Editionen“ wimmelt es nur so vor diversen Zugaben: Von Trailern, über dem Schnitt zum Opfer gefallen Szenen, alternativen Enden bis hin zu diversen Formen, die die Produktionsgeschichte des Films nachzeichnen wie Making Of's, Interviews und Kommentaren von Regisseuren und anderen Mitgliedern der Filmcrew auf einem oder mehreren Audiokanälen.

Die Produzenten sind sich einig, dass diese Extras einen Gebrauchswert darstellen: „DVD producers, at least publicly, are unanimous in claiming that the extra material is supposed to enhance viewer's appreciation and understanding of the film.“²¹ Diesen Gebrauchswert im Einzelnen zu bestimmen, erweist sich aber als schwierig. Es ist zunächst unklar, ob das Material tatsächlich genutzt wird. Man könnte aber durchaus argumentieren, dass das bloße Wissen um die Extras einen Unterschied macht. Abgesehen von diesen Unsicherheiten haben Extras einen Marktwert. Die „Special Extended Edition“ der *Herr der Ringe*-Filme ist zwar doppelt so teuer wie herkömmliche DVDs, kann aber durchaus mit ihnen konkurrieren. Das ist umso erstaunlicher, da die normale Version, die nur die Kinofassung zu bieten hatte, schon ein Meilenstein in der Verkaufsgeschichte der DVD war. Die Frage ist, ob diese Marketing-Erfolgsgeschichte auf andere Filme übertragbar ist.²² Die Industrie scheint noch unentschieden – oder vielmehr unentschlossen. Man ist sich noch nicht sicher, ob die Extras die Kaufentscheidung tatsächlich beeinflussen. Das ist wohl auch der Grund dafür, dass man das Feld der Produktion von Extras häufig noch unabhängigen Firmen überlässt.

Analysen von Filmen ignorieren dieses Zusatzmaterial in aller Regel. Was mich interessiert, ist die Art und Weise, wie solche Angebote einen Adressaten modellieren. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Filmerlebnis von dem eines herkömmlichen Kinogängers. Making-of-Dokumentationen sind fast schon „Standard-Extras“ – diese widersprüchliche Begriffsbildung deutet schon auf die Entwicklung hin, die die Produktion von Extras genommen hat.²³ Obwohl die Form des Making-of's schon ziemlich alt ist, werden sie nun im Hinblick auf die DVD

20 Die Möglichkeit einer Eingemeindung des Epi- in den Peritext ist grundsätzlich gegeben, Genette spricht von „einer nachträglichen Aufnahme in den Peritext, die immer möglich ist“ (ebd., S. 328). Zu filmischen Epitexten siehe Nitsche, Lutz: *Hitchcock – Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos*, Stuttgart/Weimar 2002.

21 Parker, Deborah/Parker, Mark: „Directors and DVD Commentary: The Specifics of Intention“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 62, Nr. 1, 2004, S. 13-22, hier S. 14f.

22 Siehe dazu Barlow, Aaron: *The DVD Revolution. Movies, Culture, and Technology*, Westport, Conn. 2005, S. 102: „[...] many fans of the film ended up buying the theatrical version of each movie on DVD, only to buy the extended version several month later.“

23 Parker/Parker (wie Anm. 21), S. 14: „The production and packaging of these extra features have become an industry in itself.“

produziert. Das Making-of erzählt die Produktionsgeschichte des Films, erzählt aber fast immer auch die Story des Films.

Dieses Zusatzmaterial zieht die Aufmerksamkeit ab vom Film als Narration. Das kann man je nach Präferenz als Fortschritt beschreiben, da es eine kritische Distanz zum Film erlaubt. So schreibt Laura Mulvey:

More and more people, beyond the earlier world of film buffs and cinephiles, are taken into its [cinema's] history – perhaps most especially in the case of DVD, as commentaries, interviews and documentation expand the consumption of the film from its traditional format into a new context of knowledge and critical self-awareness.²⁴

In diesem Kontext werden oft die amerikanischen *Criterion* Editionen genannt, die sich auf besondere Weise dem Publikum verpflichtet fühlen.²⁵ Robert Fischer schreibt dementsprechend über diese Editionen:

The supplementary materials are there to enhance the viewer's understanding and enjoyment of the film. It's not a matter of 'added value': Good supplementary materials should give the audience a context in which to appreciate a film.²⁶

Sie bieten sogar Universitätsprofessoren die Möglichkeit einer begleitenden Vorlesung. Man kann z.B. David Bordwell zu *Alexander Nevsky* oder – folgerichtig – auch Laura Mulvey zu *Peeping Tom* hören. Auch wenn sich die herkömmlichen DVD-Editionen davon unterscheiden,²⁷ so sind die DVDs mit ihren Extras nach dem Konzept modelliert, das Criterion für ihre Laserdisks entworfen hat.²⁸ Außerdem möchte ich das Marketing-Konzept von Criterion nicht kritiklos übernehmen. Der Auteur-zentrierte Zugang ist auf jeden Fall auch eine Verkaufsmaßnahme, der sich die übrige DVD-Produktion nicht verschließt.²⁹ Ein Beispiel dafür ist der Audiokommentar des Regisseurs.³⁰ Barbara Klinger hat darauf hingewiesen, dass es nicht immer gleich subversiv ist, wenn der Zuschauer Informationen, die zur Produktion eines Films bereitgestellt werden, nutzt.

24 Mulvey, Laura: „Passing time: Reflections on Cinema from a New Technological Age“, in: *Screen*, Jg. 45, Nr. 2, 2004, S. 142-155, hier S. 147.

25 Fischer (wie Anm. 12), S. 106: „Our goal is to make a disk that is the closest thing we can to a film archive for the home viewer.“

26 Ebd., S. 100.

27 Siehe für einen Vergleich der Konzepte Barlow (wie Anm. 22), S. 76ff.

28 So gibt es z.B. auch einen Audiokommentar von Richard Dyer auf der Platinum Edition von „Se7en“.

29 Siehe Klinger (wie Anm. 13), S. 144: „Auteurism and the canon carry enormous weight as a means of marketing reissues and as factors that enter into a collector's decision about which film to select for the archive“.

30 Siehe dazu Parker/Parker (wie Anm. 21).

Let in on the ‚secret‘, the viewer enters the world of film-making to reside in the privileged position of the director and other production personnel – the puppet masters – who are responsible for such effective illusionism. Far from demystifying the production process, these revelations produce a sense of the film industry's magisterial control of appearances. Rather than inciting critical attitudes toward the industry, then, behind-the-scenes ‚exposés‘ vividly create its identity as a place of marvels brought to the public by talented film professionals. As the viewer is invited to assume a position of the expert, s/he is drawn further into and identification with the film industry and its wonders. But this identification, like any identification the viewer may have had with the apparently seamless diegetic universe of the film itself, is based on an illusion.³¹

Im weiteren Verlauf dieses Textes möchte ich anhand eines Beispiels einige Aspekte der Adressierung und Modellierung des Zuschauers durch die DVDs ihre Zuschauer analysieren. Zunächst gibt es weniger offensichtliche Eingriffe, die aber für den Umgang mit Film eine Rolle spielen: Die DVD erlaubt den spontanen Zugriff auf diverse Sektionen des Films, ohne dass man vor- oder rückspulen müsste. Dafür muss der Film aber in Sektionen, oder analog zum Buch in Kapitel aufgeteilt werden. Dabei wird der Film einer analytischen Operation unterzogen, die im Hinblick auf die erzählte Geschichte ausgeführt wird. Denn man gelangt nicht zu Einstellung 48 oder zu Minute 30, sondern zu Kapiteln wie „Minas Morgul“, „Pippins Aufgabe“ oder „Die schwarzen Schiffe“. Diese Kapitel entstammen dem Menü der Special extended DVD-Edition des dritten Teils von *The Lord of the Rings: The Return of the King*. Diese DVD ist in 78 Kapitel unterteilt, die aber auch den Kapiteln der Romanvorlage nicht entsprechen. Die Struktur der DVD ist das Produkt einer Analyse, die den Film in narrative Einheiten unterteilt. Diese Segmentierung ist wie gesagt dem filmischen Material nicht einfach abzulesen, sie ist ein Extra der DVD, das uns das Material vorstrukturiert.

Die extra langen Versionen der *Herr der Ringe*-DVDs sind Beispiele für Filme, die sich deutlich von der Kinofassung unterscheiden, zumindest was die Länge betrifft. In dieser Hinsicht ist eine solche Edition vergleichbar mit dem so genannten *Director's cut*, der als Phänomen nicht auf die DVD zurückgeht. Es gibt sogar *Director's cuts*, die im Kino starten, und dort ist auch der erste mit Steven Spielbergs Spezialedition von *Close Encounters of the Third Kind* aufgetaucht – wenn man die Rekonstruktion von Filmen nicht mitzählt. Aber es kommt mir hier nicht auf die Länge an. Der *Director's cut* ist in mindestens einer Hinsicht vergleichbar mit der DVD. Der Film ist den Zuschauern einer solchen Fassung in der Regel bekannt. Das gilt auch für DVDs. Sie werden gekauft, um wiederholt gesehen zu werden. Wiederholtes Sehen wird fast durchgehend von Narrationstheorien ignoriert – obwohl fast jeder Analyse darauf aufbaut. Wenn ein Film mehrfach konsumiert wird, kann man den Appeal einer solchen Rezeptionsform wohl nicht

31 Klinger (wie Anm. 13), S. 140.

als Interesse des Zuschauers an der narrativen Schließung der Erzählung beschreiben. Im Allgemeinen kann man wohl sagen, dass es dem Käufer einer DVD um mehr geht als nur den Film zu sehen.

Jede Folge der Sonderedition der *Herr der Ringe*-DVDs kommt als ein Paket von vier DVDs. Zwei von ihnen enthalten den Film als solchen – oder besser: die Langversion des Films. Diese DVDs sind mit 4 zusätzlichen Audiokanälen ausgestattet. Dort kommentieren 1. der Regisseur und die Drehbuchschreiber den Film, 2. das Design bzw. Special Effekts-Team, 3. das Produktion bzw. Postproduction-Team und 4. beteiligte Schauspieler das Geschehen. Zwei weitere DVDs sind der Produktionsgeschichte gewidmet und enthalten sehr unterschiedliches Material. Diese DVDs werden „appendices“ genannt. Auf jeder dieser DVDs gibt es eine Einführung in die DVD, die dem User eine Vorstellung von den Möglichkeiten und der Struktur der DVD vermitteln soll – so z.B. dass es einen Index gibt, der beim Navigieren helfen soll. Dort wird man von Peter Jackson oder einem anderen Mitglied der Crew direkt adressiert. Dabei wird eine Art Familiarität mit dem Zuschauer/Fan suggeriert.³² So sagt Peter Jackson: „Hello, welcome to the Appendices of the *Return of the King*. Just like the movie is coming to an end these appendices very much are the end of the Making-of documentaries.“ Oder auch: „I am sure we probably see each other again. Next time you see me sitting in this chair I'll be a grey-haired old man for the 25th Anniversary edition.“ Diese Worte werden dann mit Aufnahmen vom Set bebildert, die uns zeigen, wie herzlich es doch zugegangen ist und wie schmerzlich der Abschied fällt.

Auf der ersten Appendix-DVD der jeweiligen Folge gibt es auch eine Karte von Mittelerde, mit der man durch die Story des Films navigieren kann, und diese scheint mir aus narratologischer Sicht interessant. Diese Karte liefert so etwas wie den geographischen Hintergrund für die Geschichte. Wenn man die Karte aus dem Menu ansteuert, wird man durch eine Art Zwischentitel darüber informiert, dass man zwischen den Wegen der Protagonisten wählen kann. Diese Option ist je nach Teil der Trilogie unterschiedlich ausgestaltet, da im ersten Teil die Gefährten sich noch gemeinsam auf die Reise machen und nur Gandalf einen eigenen Weg einschlägt, während der zweite und dritte Teil dem User vier Optionen bieten – diese beiden Teile unterscheiden sich noch einmal, da jeweils andere Teams formiert werden. So kann man in *The Return of The King* zwischen den Routen von (1) Frodo & Sam, (2) Merry, (3) Aragorn, Legolas & Gimli und (4) Gandalf & Pippin wählen. Es gibt 15 verschiedene Schauplätze, die man besuchen kann, aber nur nachdem man sich für eine Route entschlossen hat. Je nach gewähltem Pfad kann man auch einen Ort zweimal ansteuern, so halten sich Gandalf and Pippin beispielsweise in Minas Tirith auf, bevor sie zum schwarzen Tor ziehen, von dem sie wieder nach Minas Tirith zurückkehren. Ein entscheidender Unterschied zum Film ist, dass, wenn man eine Route gewählt hat, den Abenteuern der Protagonisten folgen kann, ohne dass sie durch parallel montierte Passa-

32 Siehe zu Fankultur und Familiarität Barlow (wie Anm. 22), S. 55-73.

gen der anderen Mitstreiter unterbrochen werden. Man wechselt nicht einfach von einem Aragorn zu einem Frodo-Schauplatz. Diese Ordnung erinnert an das Buch, das auch den Abenteuern der Protagonisten mehr Raum lässt, ohne von Ort zu Ort zu springen.

Dem Zwischentitel folgt eine Karte von Mitteleerde. Die Karte, die man zu sehen bekommt, entspricht Karten, die auch im eigentlichen Film zu sehen sind. Dort gibt es diegetische – so als Frodo und Sam im zweiten Teil von Faramir und seinen Truppen aufgegriffen werden – und nicht-diegetische Exemplare – so im Prolog oder als nach der Krönung des Königs in Minas Tirith der Heimweg angetreten wird. Dieser Weg wird im Film durch eine Kamerafahrt auf einer Karte vermittelt. Ein voice-over-Kommentar Frodos begleitet diese Einstellung. Der Einsatz von Karten ist nicht wirklich neu. Schon die unterschiedlichen Buchausgaben enthielten Karten von Mitteleerde. Die den Büchern hinzugefügten Karten sind hinsichtlich ihrer Verwendung praktischer als ihre digitalen Verwandten auf den DVDs – man könnte auch paradoxerweise sagen: sie lassen mehr Interaktivität zu. Das liegt daran, dass man nicht ohne weiteres von der Karte zum Film wechseln kann, da sie sich auf verschiedenen DVDs befinden. Die Karte zum Buch kann man einfach neben das Buch legen. Eine analoge Funktion bedienen Karten in Videospielen, die dem Spieler durch Drücken einer Funktionstaste erlauben, seine Position zu bestimmen. Die Karte auf der DVD nutzt man also nicht während man den Film sieht, sondern nur im Anschluss als eine Art Gedächtnishilfe.

Um dies zu kompensieren, wurden die wichtigen Orte der Handlung markiert, und wenn man sie anklickt, bekommt man Clips zu sehen, die kurze Sequenzen aus dem Film zeigen. Vorher sieht man noch eine Animation: Eine rote Spur, die sich dem gewählten Schauplatz nähert. Dieses Verfahren erinnert wiederum an viele Karten in der Geschichte des Kinos, die Bewegungen von einem Ort zum anderen durch ähnliche Animationen zusammenfassen. Diese sind deshalb interessant, weil sie diegetischen Raum darstellen, ohne selbst diegetisch zu sein. Aber das ist eine andere Geschichte. Nach der angesprochenen Animation taucht ein weiterer Zwischentitel auf, der die Handlung, die sich an dem Ort abspielt, zusammenfasst. Danach folgt ein Clip, der Szenen aus diesem Handlungszusammenhang zeigt. Die Ausschnitte variieren, je nachdem welchen Protagonisten man gewählt hat.

Die verschiedenen Teile wählen unterschiedliche Arten von Szenen, um den Ort der Handlung zu bebildern. Während der erste Teil zwar Szenen präsentiert, die am Ort des Geschehens sich vollziehen, so werden doch keine entscheidenden Szenen gezeigt, selbst dann nicht, wenn der vorausgehende Zwischentitel eine solche ankündigt. So sehen wir entgegen der Ankündigung z.B. nicht, wie Frodo an der Wetterspitze verletzt wird, ebenso wenig erleben wir Bogomir's Tod. Erstaunlich ist, wie wenig vom Schnitt Gebrauch gemacht wird. Die Integrität der Szenen wird gewahrt und nur behutsam gekürzt. Das erinnert an klassische Trailer, deren Adressierungsmodus Vinzenz Hediger als „showing as an-

nouncing“ beschreibt.³³ Aber, wie gesagt, hat man den Film sicher gesehen, bevor man zu den Appendices schreitet. Deshalb entschieden die Produzenten wohl, die Art der Clips in den folgenden Editionen zu ändern. Man kann dann ein Ansteigen der Schnitte im Vergleich zum ersten Teil der Edition erkennen. Und es werden auch die entscheidenden Momente gezeigt: das Zurückschlagen von Shelob oder Gollums Fall in den Schicksalsberg. Dies ist natürlich nicht möglich in einem Trailer, selbst in einem gegenwärtigen, der im Gegensatz zum klassischen Trailer sehr viel mehr von der Handlung preisgibt.³⁴

Die Karte funktioniert also wie eine Zusammenfassung des Films. Edward Branigan hat auf folgendes hingewiesen:

One of the most important yet least appreciated facts about narrative is that perceivers tend to *remember* a story in terms of *categories of information stated as propositions, interpretations, and summaries* rather than remembering the way the story is actually presented or its surface features.³⁵

Was für einen Unterschied macht es also, wenn ein vorfabriziertes Tool diese Aufgabe für mich übernimmt? Zeigt die Karte nur, was offensichtlich gegeben ist? Die Karte mit ihren Routen könnte man mit der *memoria*-Tradition in der Rhetorik vergleichen, da auch sie ein topisches Modell für Erinnerung bietet. Man kann die eigenen Erinnerungen abgleichen, während die Karte ein Raummodell offeriert, in dem man Informationen speichern kann. Der Unterschied ist, dass ich bei der DVD nicht entscheiden kann, welche Bilder mit den jeweiligen Räumen verknüpft sind.

Wenn man ein anderes Menu anklickt, findet man eine Karte, die Neuseeland als Mittelerde zeigt. D.h., dass diese Karte anzeigt, wo die Handlungsräume des Films ‚tatsächlich‘ sind. Angeklickt sieht man, wie Neuseeland zu Mittelerde wurde. Die Karte erlaubt aber auch eine touristische Interaktion. Man könnte nach Neuseeland reisen und das Auenland besuchen, eine Sightseeing Tour im Sinne von Guiliana Bruno³⁶ unternehmen: Man reist, um zu sehen, was man schon angesehen hat. Man kann dann reale und Filmwelt vergleichen und Erinnerungen, die man an einen Film hat, aufsuchen.

33 Hediger, Vinzenz: *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*, Marburg 2001, S. 37.

34 Siehe ebd., S. 58: „In der klassischen Ära verhalten sich die Produzenten – und auf ihre Anweisung die Filmwerber – so, als wäre die Story etwas, was von Film zu Film neu erfunden werden muss. [...] Von der neueren Filmwerbung hingegen wird die Story in einer standardisierten Form vorausgesetzt [...]. Stärker hervorgehoben wird dagegen vor diesem Hintergrund des Standardplots die Originalität der Umsetzung.“

35 Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York 1992, S. 14f.

36 Siehe Bruno, Guiliana: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York 2002.

Könnte das ein Modell für andere DVDs sein? Die Edition von *Sunset Boulevard* verfügt über eine Karte von Los Angeles. Diese zeigt, wo die verschiedenen Schauplätze des Films sich befinden. Das ergibt eine ganz besondere Mischung aus fiktionalem Universum und dem Fiktionen produzierenden Kontext, den Hollywood bietet. Aber das ist eine andere Geschichte.

PLAYWATCH –

Mapping Cutscenes

VON JÜRGEN SORG UND STEFAN EICHHORN

Und am Ende haben wir mit Joystick und Keyboard
unser eigenes Märchen geschaffen.¹

I

„What can possibly be the reason for cutting up the players [...] activities with close-to-parodic, B-movie-type cinematic sequences?“², fragt sich der Medienwissenschaftler Rune Klevjer ironisch mit Blick auf die nicht-interaktiven *Cutscenes*³ und als Kritik an denjenigen Computerspielforschern, für die die Cutscene lediglich eine ‚narrative Verunreinigung‘ des ‚Spiels‘ darstellt. Denn zum einen wartet das Gros heutiger Computerspiele zum Teil mit beeindruckenden und cineastisch anspruchsvollen Cutscenes auf, was nicht zuletzt verstärkt Anlass bietet, Medienangebote des Computerspiels als Träger narrativer Stoffe zu sehen⁴, zum anderen – und das ist das Entscheidende – nehmen Cutscenes als „non-interactive storytelling or scene-setting element of a game“⁵ – eine wichtige *narrative* Funktion für die Spielherausforderungen im Computerspiel ein.

Ohne die Kernproblematik der Beziehung zwischen *Spiel* und *Erzählung* im Computerspiel, auf die Klevjer abzielt, an dieser Stelle aufzugreifen, ist zu bemerken, dass fast jedes Computerspiel seine spielerischen Herausforderungen in einem szenisch konkretisierten (fiktionalen) Raum⁶ realisiert und sich dabei den stofflichen und ikonologischen Beständen massenattraktiver Medienformate bedient. Durch diese narrative Aufladung werden im Computerspiel so auf verschiedenen Ebenen Erzählmomente – *dargestellte* außermediale Sachverhalte – implementiert, indem ikonisch auf eine außermediale Wirklichkeit referentialisiert wird: Die zunächst als abstrakt zu bezeichnenden Spielelemente wie Spielfigur,

-
- 1 Seeßlen, Georg/Rost, Christian: *PacMan & Co. Die Welt der Computerspiele*, Reinbek b. Hamburg 1984, S. 167.
 - 2 Klevjer, Rune: „In Defense of Cutscenes“, 2002, <http://www.uib.no/people/smrkrk/docs/klevjerpaper.htm>, 10.03.2005.
 - 3 Unter *Cutscenes* versteht man im Allgemeinen animierte oder filmische Videosequenzen, die keine Spielinteraktionen erlauben.
 - 4 Vgl. z.B. Hartmann, Bernd: *Literatur, Film und das Computerspiel*, Münster 2004.
 - 5 Hancock, Hugh: „Better Game Design Through Cutscenes (2002)“, http://www.gamasutra.com/features/20020401/hancock_01.htm, 15.10.2005.
 - 6 Zur ästhetischen Kategorie des Raumes im Computerspiel vgl. auch Korn, Andreas: *Zur Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des digitalen Bildes. Von traditionellen Immersionsmedien zum Computerspiel*, Aachen 2005.

Spielzeug und -mittel, Spielfeld, Regelwerk und Spielziel – wie man sie beispielsweise aus Brettspielen oder aus Sportzusammenhängen kennt – können so zu charakteristischen Handlungsträgern („Pac-Man“, „Lara Croft“, „Marine-Soldat“), ikonisch identifizierbaren (Spiel-)Gegenständen („Basketball“, „Kettensäge“, „Anti-Gravity-Gun“), fiktionalen Spielwelten („Weltall“, „Fußballstadion“, „Monkey Island“, „San Andreas“) und deren Handlungsmöglichkeiten („Fliegen“, „Schießen“) werden, in denen motivational und absichtsvoll auf ein Ziel hin gehandelt wird („Rette die Welt“). Jede Spielhandlung im Computerspiel weist somit immer schon *narrative Momente* auf – die Ausnahme bilden freilich abstrakte Raum-, Puzzle- und Geschicklichkeitsspiele; anders formuliert: Jede Spielhandlung im Computerspiel muss als Hybrid von erzählerischen und spielerischen Momenten begriffen werden.

Das Interessante und damit einhergehende Problem der Cutscene liegt vor allem in ihrer ‚nicht-Interaktivität‘, die den *Spieler* zum *Zuschauer* macht, indem sie ihn als „reader“ anspricht: „putting the player on hold.“⁷ Spielherausforderungen („Gameplay“) und Videosequenzen wechseln sich durch die Verwendung von Cutscenes ab, man hat es beim gegenwärtigen Computerspiel gewissermaßen mit der Verbindung verschiedener *medialer Formen* und ihren jeweiligen konventionalisierten Rezeptionsmodi zu tun – vor allem zwischen jenen des Spiels und des Spielfilms. Bei der Verbindung dieser verschiedenen Formen kommt es notwendig zum *Bruch*. Im Prozess dieser *Remedialisierung* (vgl. Bolter und Gruisin)⁸ hat das Computerspiel einerseits eigene Formen herausgebildet, um zwischen Spielsequenzen und den Cutscenes zu vermitteln und andererseits neue funktionale Kontexte für die implementierten Formen geschaffen.

An dieser Stelle hat zunächst eine genauere Begriffsbestimmung zu erfolgen, die für die folgenden Überlegungen zentral ist: Unter *medialen Formen*⁹ verstehen wir „kompositorische Eigenschaften von Medienangeboten, die als ‚typisch‘ für eine Klasse von Medienangeboten, ein Medienformat, erlebt werden [...]“.¹⁰ Sie sind aus „Zeichen bzw. formalästhetischen Merkmalen zusammengesetzt“ und „an der Form eines Medienangebots synergetisch beteiligt[...]“.¹¹ Ein *Medienformat* bezeichnet in diesem Zuge eine *Klasse* von Medienangeboten, die ein spezifisches – historisch variables – Formenrepertoire aufweist; ein Medienangebot hingegen eine „ökonomische Verkehrseinheit der medialen Zirkulationssphäre“, die

7 Klevjer (wie Anm. 2), o. S.

8 Bolter, Jay David/Gruisin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 1999.

9 Vgl. auch Leschke, Rainer: „Mittelmaß & andere Größen. Überlegungen zu den Strukturen medialer Formen (2004)“, <http://www.medienmorphologie.de/texte/Medienmorphologie.pdf>, 10.05.2005.

10 Venus, Jochen: *Masken der Semiose*, Siegen 2005 (Diss.), S. 317.

11 Ebd., S. 318.

sich durch eine „spezifische Konfiguration *medialer Formen* [auszeichnet; JS/SE], die als mehr oder weniger idealtypisches Beispiel eines *Medienformats* gilt“.¹²

Mittels dieser Begrifflichkeit lassen sich kompositorische Elemente wie beispielsweise die visuelle Blende als typische mediale Form des Formats Film auffassen. Diese Verbindung macht es wiederum möglich, sie im Computerspiel als remediatisierte Form zu betrachten. Eine Form jedoch, die aufgrund ihrer neu gewonnenen Funktionalität als „Refashion“ im Sinne von Bolter und Gruisin¹³ aufgefasst, und als einleitendes Element von Cutscenes als Form des Computerspiels identifiziert werden kann.

II

Wie bereits angedeutet ist fast jedes aktuelle Computerspiel¹⁴, ob für den heimischen PC oder für die weit verbreiteten Spiel- und ‚handheld-Konsolen‘¹⁵, als Hybrid heterogener erzählerischer und spielerischer Formen zu bezeichnen: neben Stoffen und Motiven populärer Erzählungen lassen sich u.a. *Erzählschnipsel* oder Minimalerzählungen, formalästhetische Adaptionen cineastischer Mittel, filmische Raumkonstruktionen etc. lokalisieren – auf allen wesentlichen Ebenen des *Materials* (Darstellung des Inhalts), der *Konstruktion* (logische Verknüpfung der Einheiten) sowie der *Komposition* (Konfiguration der sinnlich wahrnehmbaren Einheiten) werden durch Formübernahmen Erzählmomente realisiert.

Trotz seiner nun über vier Dekaden währenden Entwicklung scheint sich das Computerspiel immer noch in einer Phase des Ausprobierens und Experimentierens zu befinden. Zwar können durchaus stabile und konventionalisierte Spielmuster bzw. spielerische Herausforderungsdimensionen markiert und als intersubjektiv stabilisierte Medienschemata beschrieben werden,¹⁶ doch aufgrund ih-

12 Ebd.

13 Bolter/Gruisin (wie Anm. 8).

14 Dies gilt Bolter und Gruisin zu folge für digitale Medien an sich: „Digital visual media can best be understood through the ways in which they honor, rival and revise linear-perspective painting, photography, film, television, and print.“ Ebd., S. 15.

15 Der Nintendo ‚Game Boy‘ (1988) war jahrelang das einzig bedeutende ‚handheld‘ auf dem Markt. Frühe Versuche wie Ataris ‚Lynx‘ (1989) oder Segas ‚Game Gear‘ (1990) waren keine ernstzunehmende Konkurrenz. Erst im Jahr 2001 folgte mit dem ‚Game Boy Advance‘ eine erfolgreiche Weiterentwicklung. Aktuell finden sich neben den Game Boy-Varianten der ‚Nintendo DS‘ (2004) sowie Sonys ‚PSP‘ (2004).

16 Ungeachtet der Menge verschiedener, sowohl wissenschaftlich als auch außerwissenschaftlich angeführten Spielgenres, lassen sich drei prinzipiell unterscheidbare Dimensionen von Spielherausforderungen anführen: 1. die Dimension der Geschicklichkeit: Hand-Auge-Koordination, Reaktion, Schnelligkeit und Präzision, 2. die Dimension der Strategie: Risiko und Rationalität, 3. die Dimension der Kombinatorik: Logik, Umgang mit Vielheit und Erinnerungsvermögen. Diese Herausforderungstypen werden je nach Computerspiel-‚Genre‘ in unterschiedlichem Maße instantiiert. Ihre idealtypische Realisierung finden sie in den von Claus Pias vorgeschlagenen Genredimensionen „Action“

rer prinzipiellen (im engen ludologischen Sinn) Gleichförmigkeit werden diese immer wieder qua narrativer Formen kaschiert und damit neu erfunden. So konstatiert Espen Aarseth treffend:

From Crowther and Woods' original *Adventure* via *Myst* and *Duke Nukem* to *Half-Life*, *Serious Sam*, *No One Lives Forever*, *Max Payne* and beyond, the gameplay stays more or less the same, the rules likewise, but the game-world [...] improves yearly (along with expanded development budgets). If not, the new games would never sell at all. [...] Take away the game-world, and what is left is literally the same game skeleton [...].¹⁷

Marketingtechnisch ist es also nur folgerichtig, wenn sich das Computerspiel konventioneller medialer Formen bedient, um so immer wieder neue ‚Spielwelten‘ zu schaffen.¹⁸ Dieser Schluss ist allerdings nur durch die verkürzte Perspektive auf eine Trennung von Spiel und Erzählung möglich und verkennt das eigentliche Potential des Computerspiels. Denn durch die (technische) Möglichkeit des Computers und damit des Computerspiels, *verschiedene* Spiele – verstanden als Einheiten einzelner Spielherausforderungen – *hintereinander* zu schalten, realisiert sich bereits ein narratives Potential: Obwohl die Spielherausforderungen im Computerspiel räumlich organisiert sind – gewissermaßen als Handlungsstruktur im Raum verteilter Ereignisse¹⁹ – vollziehen sich die Spielsequenzen in einer zeitlichen Abfolge. Um aber nicht den Reiz für den Spieler zu verlieren, müssen die Spielherausforderungen sich untereinander unterscheiden, denn sie laufen sonst Gefahr, in eine Entwicklungssackgasse zu geraten.

Durch Unterscheidungen im Hinblick auf Schwierigkeitsgrade kann diese Sackgasse durch eine ‚Levelisierung‘ vermieden werden. Allerdings ist so ein eigentliches *Spielende* im Sinne eines ‚Durchspielens‘ kaum zu vollziehen – eher wird es an einem bestimmten Punkt im Spiel zu Frustrationen auf Seiten des Spielers kommen.²⁰ Die Einbettung spielerischer Herausforderungen in einen narrativen Kontext sowie die Implementierung narrativer Formen bestehender Medienformate verleihen den durch die Spielhandlung realisierten Spielsequenzen

(Geschicklichkeit), „Strategie“ (Strategie) und „Adventure“ (Kombinatorik). Vgl. Pias, Claus: *Computer Spiel Welten*, Berlin 2002.

- 17 Aarseth, Espen: „Playing Research: Methodological approaches to game analysis (2003)“, S. 4, <http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Aarseth.pdf>, 01.08.2004.
- 18 Nicht zuletzt aber auch, um an mediale Seherfahrungen und -gewohnheiten der Spieler anzuknüpfen. Die Übernahme bestehender Stoffe kann so auch als Marketinginstrument funktionalisiert werden. Gerade die ‚Computerspiele zum Film‘ sind vor diesem Hintergrund zu sehen.
- 19 Vgl. Kücklich, Julian: „Computerspielphilologie. Prolegomena zu einer Theorie narrativer Spiele in den elektronischen Medien“, <http://www.playability.de/txt/csp.zip>, 10.03.2005.
- 20 Frühere Arcade Games waren so konzipiert, dass ein Spielende kaum möglich war. Lediglich der Highscore bot den Spielern die Möglichkeit, ein Feedback über die Qualität ihrer Spielhandlungen zu erhalten.

zusätzlich eine zweckhafte Ordnung; der Spieler kann sich nun mit dem Bildgeschehen identifizieren, Spielhandlungen werden so absichtsvoll und motiviert. Mertens Vergleich zwischen den frühen Computerspielen „Breakout“ (1976) und „Space Invaders“ (1978) verdeutlicht dies:²¹

Spieltechnisch gibt es nur wenig Unterschiede zwischen *Breakout* und *Space Invaders*. Durch die Einführung der Aliens wurde aber ein völlig anderes Spielgefühl erzeugt. Trotz aller technischen Spannung und der tollen Gefängnisstory [ein Gefangener muss versuchen, eine Mauer aus Ziegeln zu zerstören; JS/SE] blieb *Breakout* ein sehr abstraktes Geschehen. Die Aliens in *Space Invaders* dagegen, so stilisiert und grob-pixelig sie auch auftraten, waren intelligente Wesen mit einer eindeutigen Absicht, zielgerichtet, kühl kalkulierend, Verluste einplanend. Sie marschierten vor, unerbittlich, und ließen keine Sekunde Verschnauf-pause. Entweder man handelte, oder sie überrannten einen.²²

Auch der Ludologe Jesper Juul erkennt an, dass das Neuartige des Computerspiels im Vergleich zu traditionellen Formen kulturell etablierter Spiele vor allem daran liegt, „that the computer manages the rules of the game (which allows for more complex gameplay) and that the *fictional aspect* [Herv. d. JS/SE] of video games play a much larger role than in traditional non-electronic games.“²³ Während Juuls Aussage lediglich noch auf ein Moment der Fiktionalität abzielt, unter dem das Narrative des Computerspiels anzusiedeln und zu verhandeln wäre, müsste seine Aussage dahingehend erweitert werden, die Verschaltung erzählerischer und spielerischer Momente im Computerspiel als eben solche auszuweisen.

III

Das narrative Potential des Computerspiels wurde vor allem im Genre der *Adventure-Spiele*²⁴ und dessen Hybridgenres (*Action-Adventure*, *Role-Player-Game* etc.), denen der Großteil erfolgreicher aktueller Computerspiele zuzurechnen ist,

21 Bereits die spielerischen Herausforderungen der ersten Computerspiele waren narrativ kontextualisiert: So auch Higinbothams ‚Tennis for Two‘ (1958), auf einem Analogcomputer durch ein Oszilloskop visualisiert, der aus einem Punkt (der ‚Ball‘), der sich auf einer horizontalen über einen waagerechten Strich (das ‚Netz‘) bewegen konnte, sowie zwei weiteren waagerechten Strichen (den ‚Schlägern‘) bestand.

22 Mertens, Matthias/Meissner, Tobias O.: *Wir waren Space Invaders: Geschichten vom Computerspielen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 59.

23 Juul, Jesper: „What is a Videogame? (Interview)“, in: Newman, James/Simons, Iain (Hrsg.): *Difficult Questions About Videogames*, Nottingham 2004, S. 32.

24 Beim Adventurespiel steht nicht die Reaktion im Mittelpunkt, sondern Entscheidungen, die an bestimmten Orten zu treffen sind: „Erstens basieren Adventurespiele auf *Karten* oder genauer: auf Orten und Wegzusammenhängen. [...] Zweitens sind Adventurespiele Geschichten in jenem basalen Sinn, daß sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. [...] Drittens sind Adventures Serien von *Entscheidungen*, die auf Orte der Karte verteilt sind [Herv. i. O.]“; Pias (wie Anm. 16), S. 92.

funktionalisiert.²⁵ Eine explorative (Raum)Struktur und die Einteilung in verschiedene *Quests* (Aufgaben, Missionen) zeichnen das Adventure aus: das „Fortkommen des Spielers ist an die Lösung von Aufgaben und Rätseln (*puzzles*) gebunden und der zeitliche Ablauf richtet sich im Wesentlichen nach der Interaktion des Spielers.“²⁶ Die einzelnen Spielsequenzen im Adventure können durch die narrative Aufladung zu einer linearen Sequenz von ‚Textteilen‘ werden, die damit die „Darstellungsebene einer Erzählung [bildet; JS/SE], aus der sich eine Geschichte ableiten lässt.“²⁷ Cutscenes, die gewissermaßen ein Strukturelement dieses Genres bilden, dienen hier vor allem der narrativen Progression.

Die nicht-interaktiven, narrativen Intermezzi der Cutscene finden sich allerdings bereits in den frühen Computerspielen: Schon in „Pac-Man“²⁸ begegnen dem Spieler nach erfolgreichem Bestehen bestimmter Herausforderungen Zwischensequenzen, in denen „Pac-Man“ hinter Geistern herjagt (Abb. 1). Während diese ersten Cutscenes für das Spiel jedoch nur minimale narrative Funktionen einnehmen, ändert sich das bereits in „Ms. Pac-Man“²⁹ (Abb. 2). Hier wird durch die Cutscenes eine Art ‚Minimalerzählung‘³⁰ realisiert, die in einer klassischen Drei-Akt-Aufteilung vermittelt wird: ‚Act 1: They Meet‘ (Pac-Man und Ms. Pac-Man verlieben sich), ‚Act 2: The Chase‘ (Ms. Pac-Man verfolgt ihren ‚Mann‘) und ‚Act 3: Junior‘ (ein Storch bringt ein ‚Baby Pac-Man‘).³¹

25 Vgl. zu narrativen Strukturen in Adventures auch: Walter, Klaus: *Grenzen spielerischen Erzählens. Spiel- und Erzählstrukturen in graphischen Adventure Games*, Siegen 2001.

26 Kücklich (wie Anm. 19), S. 28.

27 Hartmann (wie Anm. 4), S. 91.

28 Namco, 1980.

29 Namco, 1981.

30 „Narrative can also enter games on the level of localized incident, or what I am calling *micronarratives* [Herv. d. JS/SE]. [...] Even games which do not create large-scale plot trajectories may well depend on these micronarratives to shape the player's emotional experience. Micronarratives may be cut scenes, but they don't have to be. One can imagine a simple sequence of preprogrammed actions through which an opposing player responds to your successful touchdown in a football game as a micronarrative.“; Jenkins, Henry: „Game Design As Narrative Architecture“, in: Wardrip-Fruin, Noah/Harrigan, Pat: *FirstPerson – New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge, MA/London 2004, S. 118-130, hier S. 125.

31 Vgl. auch Howells, Sacha A.: „Watching a Game, Playing a Movie: When Media Collide“, in: King, Geoff/Krzywinska, Tanja (Hrsg.): *ScreenPlay – Cinema/Videogames/Interfaces*, London/New York 2002, S. 110-121, hier S. 111.

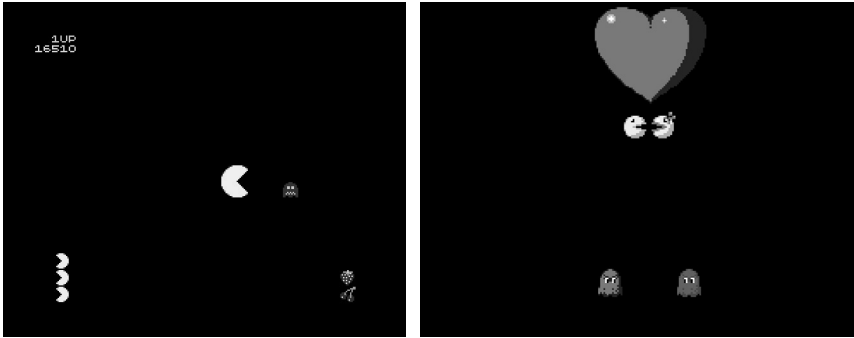


Abb. 1: Pac-Man, Namco, 1980, <http://www.mobygames.com>.

Abb. 2: Ms. Pac-Man, Namco, 1981, <http://www.mobygames.com>.

Während die frühen Cutscenes grafisch nur wenig zu bieten hatten, änderte sich dies rapide mit den computertechnologischen Entwicklungen und der damit einhergehenden Effizienzsteigerung computergestützter Bildberechnung, Datenspeicherung und -verarbeitung. Zunehmend orientierte sich das Computerspiel dabei sowohl am Film selbst als auch an seinen narrativen Formen und übernahm so cineastische Mittel in die Cutscenes.³² Die prominente Definition der Cutscene als „a film in the game“³³ greift daher für die meisten der aktuellen Spiele. Nun werden in Cutscenes aber nicht ausschließlich Formen des Spielfilms funktionalisiert. In einigen Computerspielen bedient man sich anderer medialer Formenrepertoires. So werden beispielsweise in „Max Payne 1 und 2“³⁴ Comicelemente (vgl. Abb. 3) und in der „Baldur's Gate“-Serie³⁵ Text und Audio in Cutscenes verwirklicht, während jene der „EA-Sports“-Serien³⁶ an Live-Sportberichterstattungen aus dem Fernsehen erinnern.

32 Bei heutigen Cutscenes ist zwischen vorprogrammierten ‚gerenderten‘ Sequenzen und so genannten ‚in-game‘-Sequenzen zu unterscheiden: Bei ersteren handelt es sich um kleine Filme, die speziell für das Computerspiel produziert werden – dabei kann sowohl mit Real-Film, als auch mit Animationstechniken gearbeitet werden. In-game-Sequenzen hingegen werden durch die ‚game-engine‘ in Echtzeit errechnet. Die ‚game-engine‘ stellt das Grundgerüst vieler Computerspiele dar. In ihr findet sich eine Programmbibliothek, auf die Spieleprogrammierer zugreifen können, um wesentliche Elemente des Spiels zu definieren, die später vom Computer errechnet werden (z.B. Grafik, Sound, Steuerung, Künstliche Intelligenz etc.).

33 Hancock (wie Anm. 5).

34 Rockstar Games, 2002 und 2003.

35 Interplay Entertainment Corp., 1998, 2000, 2001.

36 Z.B. die FIFA und NBA Serien, Electronic Arts.

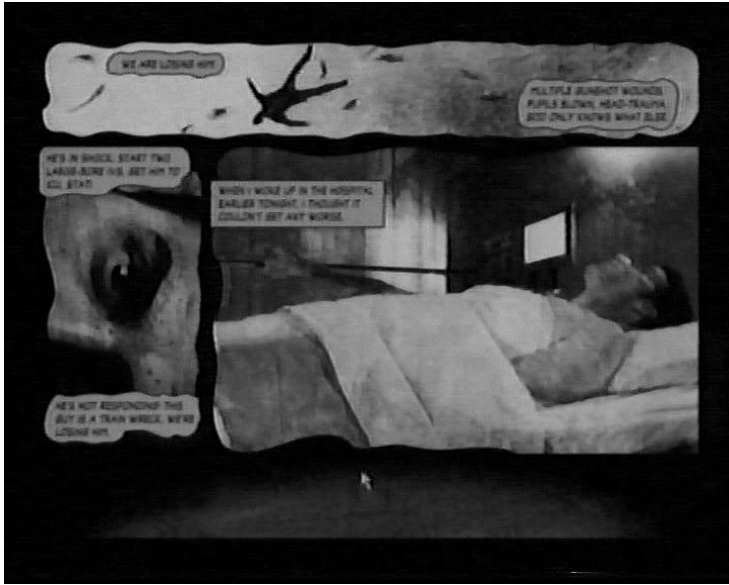


Abb. 3: *Max Payne 2: The Fall Of Max Payne*, Rockstar Games, 2003.

Wie bereits angemerkt zeigt sich die Spielfunktionalität der Cutscene – Klevjer spricht auch von einem „Gameplay of Cutscenes“³⁷ – mit Blick auf ihre *narrative* Funktion: „Primarily, the cutscene is there to make a game`s world more real – not just by telling a story, but also by reacting to the player, by showing him the effects of his actions upon that world and thus making both the world more real and his actions more important. The cutscene fills the role of both prequel and epilogue: showing the player what the world is like before he enters it, what needs he has to fill, what he has to work with and what he has to face, and afterwards showing what the effects of his action upon the world were, whether good, bad or both.“³⁸ Hancock schlägt folgende Typologie der Cutscene vor:³⁹

37 Vgl. Klevjer (wie Anm. 2).

38 Hancock (wie Anm. 5). Durch die Verbindung von spielerischen mit narrativen Formen werden die (performativen Spiel-) Handlungen gewissermaßen motiviert. Hancocks Beschreibung dieser narrativen Funktionen lässt sich direkt auf Burkes „dramatische“ Pentade abbilden – Burkes Dramatismus zufolge hat jede Handlung eine Absicht („purpose“) und ein zu erreichendes Ziel. Die Handlung muss zusätzlich aber noch vollzogen werden („act“) – und zwar in einer bestimmten Umgebung („scene“), unter Verwendung bestimmter Hilfsmittel („agency“), von einem Handlungsträger („agent“): „In a rounded statement about motives, you must have some word that names the act (names what took place, in thought or deed), and another that names the scene (the background of the act, the situation in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (agent) performed the act, what means or instruments he used (agency), and the purpose. Men may violently disagree about the purposes behind a given act, or about the character of the person who did it, or how he did it, or in what kind of situation he acted; or they may even insist upon totally different words to name the act itself. But be that as it may, any complete statement about motives will offer

1. *Conversation Scenes*, in denen es primär um „conversations between the player character and non-player characters“ geht.
2. *Information Dump*, die am häufigsten anzutreffende Realisierungsform, die primär der Informationsvermittlung dient. Prinzipiell kann diese Funktion für alle Cutscenes gelten. Allerdings geht es Hancock hier vor allem um die „lengthy expositions“ sowie „mission briefings“ oder „backplot explanations“. Häufig anzutreffen sind diese Cutscenes in First-Person-Shooters, beispielsweise in der „Medal of Honor“-Serie.⁴⁰
3. *Scene and mood creator*, die affektive Gratifikationen beim Spieler hervorrufen sollen. Oftmals wird damit die Spielwelt exponiert.
4. Die *Cutscenes as introduction to plot or gameplay elements*, können unterschiedliche Funktionen übernehmen. Neben dem mittlerweile klassischen Tutorial, in denen Regelwerk, Handlungsmöglichkeiten, Spielfunktionalitäten von Spielzeug- bzw. Spielgegenständen etc. vermittelt werden sollen, gehört hierzu vor allem die Funktion der Plotvermittlung und der damit verbundenen Konfliktpotentiale.
5. *Reward-Cutscenes* werden vornehmlich dann dem Spieler präsentiert, wenn er ein ‚Level‘ bzw. eine Aufgabe gelöst hat.
6. *Foreshadowing-Cutscenes* deuten auf einen „dramatic conflict or event to come“ hin. Diese Form der Cutscene dient in erster Linie der Motivation des Spielers, „to play on“.⁴¹

IV

„Moving the game-player from gameplay to a cutscene, and back again, is always a little tricky“⁴², schreibt Schnitzer und weist dabei auf das Problem hin, das auf-

some kind of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose).“; Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*, Berkeley 1969, S. XV. Mit Blick auf die Analyse der Erzählmomente in Computerspielen würde es sich daher anbieten, auf die Burksche Pentade zurückzugreifen. Auch Venus argumentiert, dass ein allgemeines Handlungsschema wie das Burksche die Vergleichsperspektive für Spiel- und Erzählanalysen anbieten kann. Vgl. Venus (wie Anm. 10), S. 323-324.

- 39 Hancock (wie Anm. 5); vgl. auch Kampann Walther, Bo: „Cinematography and Ludology: Search of a Lucidography“, in: Dichtung digital, <http://www.dichtung-digital.org/2004/1-Walther.htm>, 10.03.2005.
- 40 Vgl. z.B. „Medal of Honor: Allied Assault“ (2002), „Medal of Honor: Pacific Assault“ (2004), Electronic Arts.
- 41 Hancock (wie Anm 5).
- 42 Schnitzer, Adam: „How to Build a Better Cutscene (2003)“, www.gamasutra.com/gdc2003/features/20030306/schnitzer_01.htm, 05.11.2005.

taucht, wenn das ‚Gameplay‘ durch eine Cutscene unterbrochen wird: Es bedarf einer *Vermittlung*, die sich dabei unterschiedlicher Verfahren bedient.⁴³

In den Abbildungen 4-6 handelt es sich um jene kompositorischen Stellen im Spiel, welche den Übergang zwischen interaktiven Sequenzen und Cutscenes organisieren. Dabei ist eine gängige Praxis zu beobachten, die Cutscene durch die Veränderung der Kadrierung zum 16:9-Format einzuleiten.⁴⁴

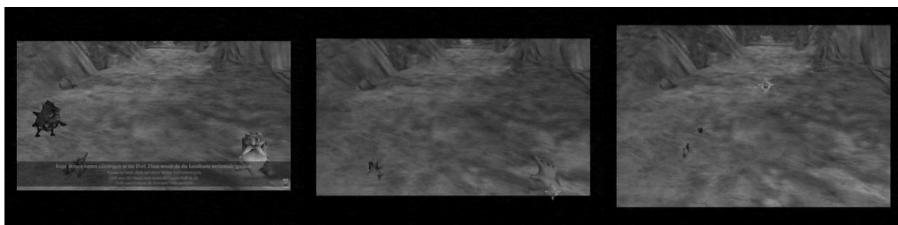


Abb. 4: *Black & White*, Electronic Arts, 2001.

In „Black & White“ beispielsweise, wird in einer Cutscene, die dem Tutorial zuzurechnen ist, über Non-player-characters (NPCs) und Texteinblendung Information zum Spielhandling gegeben. Danach verschwinden sowohl die NPCs als auch der Text. Die Kadrierung des Bildausschnitts wird in einem weichen Übergang vom typischen Widescreenformat zum computerbildschirmgerechten 4:3 verändert. (Abb. 4)

Wenn sich nun an irgendeinem Ort in der Spielwelt etwas Bedeutendes ereignet, schiebt sich das Bild ein wenig zusammen, so dass oben und unten am Bildschirm jene schwarzen Streifen entstehen, die man vom auf Fernsehschirmen dargestellten Cinemascope-Format kennt. In „Black & White“ schafft diese zitierte Schwärze am Rand einen Kontext, der die Bilder verstehen hilft, denn sie unterscheiden sich kaum vom gewöhnlichen Blick des Spielers auf die Welt von „Black & White“.⁴⁵

Eines ähnlichen Verfahrens bedienen sich auch die Programmierer von „Harry Potter“⁴⁶. Allerdings wird hier die Kadrierung durch weiches Ausblenden der schwarzen Balken vollzogen. Zusätzlich signalisiert die Statusanzeige am rechten unteren Bildrand dem Spieler, dass die Cutscene beendet und das (interaktive) Spiel wieder aufgenommen wurde. (Abb. 5)

43 Schnitzer unterscheidet beispielsweise folgende Realisierungsformen: „Cutting to a different camera angle“, „Cut-ins und Cutaways“ und „Lead-ins and Hand-offs“. Vgl. ebd.

44 „A common method of separating gameplay from cut-scene is by ‚letterboxing‘ game movies.“; Howells (wie Anm. 31), S. 118.

45 Lischka, Konrad: *Spielplatz Computer: Kultur, Geschichte und Ästhetik des Computerspiels*, Heidelberg 2002, S. 139.

46 Electronic Arts, 2003.



Abb. 5: *Harry Potter und der Stein der Weisen*, Electronic Arts, 2003.

In *Max Payne* vermittelt eine Weißblende, abermals verbunden mit dem Wechsel der Kadrierung, zwischen Spielsequenz und Cutscene. (Abb. 6) Hat der Spieler mit seiner Spielfigur einen bestimmten Punkt in der ‚Spielwelt‘ erreicht, löst er damit automatisch die nicht-interaktive Sequenz aus.



Abb.6: *Max Payne 2: The Fall of Max Payne*, Rockstar Games, 2003.

Während die Vermittlungsformen der obigen Beispiele lediglich auf einer visuellen Ebene operieren, kann gleichsam auch der *narrative* Gehalt der Cutscene als *Klammer* zwischen Spielsequenz und Cutscene vermitteln. Will man beispielsweise die durch eine Cutscene intendierte affektive Reaktion auf Seiten des Rezipienten auch über die Cutscene hinaus stabil halten, dann müssen die in der Cutscene dargestellten Handlungsakte, Szenerien, Materialien und Werkzeuge oder gerade auch die normative Aufladung von Konflikten und die daran gekoppelte Motivation und Legitimation von zu vollziehenden Anschlusshandlungen in die Spielsequenzen sinnvoll übertragen werden.

If you want a player really hate an enemy, the things that [an] enemy does must have an effect on the game too. If a weapon has been set

up to look really impressive in a cutscene, it had better kick ass in the game too.⁴⁷

Entscheidend ist die *Kohärenz* der narrativen Formen im Computerspiel, in denen die Spielherausforderungen sowie im Falle der Cutscene die nicht-interaktiven Sequenzen eingebettet sind. Denn erst die „fließenden Übergänge zwischen Film und Spiel versöhnen beide Formen [...]“.⁴⁸

V

Die Besonderheit des Computerspiels, seine Spielherausforderungen in einem narrativen Gewand zu präsentieren, hat im Computerspieldiskurs vor allem zwei gegenläufige Positionen hervorgebracht:⁴⁹ Die *Narratologie*⁵⁰, die sich vornehmlich den erzählerischen Möglichkeiten des Computerspiels widmet und sich dabei der Terminologie und Methoden der Literatur- und Kulturwissenschaften bedient und die *Ludologie*⁵¹, die den *Spiel*charakter des Computerspiels betont und sich an den kanonisierten Referenztheorien von Caillois, Avedon/Sutton-Smith, Huizinga, Csikszentmihalyi und Piaget orientiert. In beiden Positionen zeigt sich das Problem, die narrativen und ludischen Momente des Computerspiels sowohl auf der kategorialen Ebene sowie auf der des Materials eindeutig voneinander zu trennen, und gerade hier scheint in gewisser Weise das Problem des gegenwärtigen Computerspieldiskurses zu liegen: Entweder sind die narrativen Formen – wie Markku Eskelinen polemisch vorbringt – als „uninteresting ornaments or gift-wrappings to games“ zu ignorieren und jede Beschäftigung ist damit lediglich „just a waste of time and energy“⁵², oder die Anstrengungen zielen daraufhin, beide Momente in einem allgemeinen Modell zu integrieren. Festzuhalten bleiben die steten Bemühungen, einen disparaten bzw. fragmentierten Gegenstand im Hinblick auf ein bevorzugtes Analyseinstrumentarium zu synthetisieren. Dem unklaren Verhältnis von Spiel und Erzählung wird damit allerdings keine Rechnung getragen.

47 Hancock (wie Anm. 5).

48 Lischka (wie Anm. 45).

49 Einen kurzen Überblick aus ludologischer Warte gibt Eskelinen, Markku: „Towards Computer Game Studies“, in: Wardrip-Fruin/Harrigan (wie Anm. 30), S. 36-44.

50 Exemplarisch für den deutschsprachigen Raum sei hier auf die Arbeit von Britta Neitzel verwiesen: Neitzel, Britta: *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospielen*, <http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/72/>, 01.02.2005.

51 Der Terminus ‚Ludologie‘ wurde von Espen Aarseth in die Diskussion gebracht. Aarseths Vorschlag mündet in einer dem Spiel und dem Spielen angemessenen Computerspielforschung, die sich nicht den Methoden bestehender Disziplinen bedient bzw. bedienen soll. Vgl. Aarseth, Espen: *Cybertext*, Baltimore 1997 und Aarseth (wie Anm. 17).

52 Eskelinen, Markku: „The Gaming Situation“, in: *Game Studies* 1, 2001, <http://www.gamestudies.org/0101/eskelinen>, 10.06.2005.

Das Computerspiel verdankt seinen Vorsprung gegenüber der wissenschaftlichen Analyse einerseits seiner vierzigjährigen Geschichte, die einer regulären Theoriearbeit von gut zehn Jahren noch weit voraus ist. Andererseits, und das sollte in den hier vorgestellten Überlegungen deutlich werden, scheint dem computerbasierten Spiel gerade jene mediale Vielfältigkeit inhärent, die sich bisher einer einheitlichen Modellierung entzieht. Diese scheint sich jedoch durch die Kategorien Spiel und Erzählung – die zudem noch meist wechselseitig ausschließend in Anschlag gebracht werden – kaum abdecken zu lassen.

So teilt das Computerspiel mit seiner wissenschaftlichen Reflexion sowohl Möglichkeit als auch Aporie einer neuartigen Fülle an Herangehensweisen. „In all their forms and with all their modes of delivery, digital games illustrate the commodification of the computer“.⁵³ Hinsichtlich der Beobachtung des sich des Computers und der Digitalisierung verdankenden Gegenstandes bemerkt Espen Aarseth: „Already, approaches and studies from AI/computer science to sociology and education explode the field in almost a dozen directions.“⁵⁴ Während also die mannigfaltigen Ausrichtungen der Beschäftigung mit dem Computerspiel aus den Kombinationsmöglichkeiten wissenschaftlicher Fächer mit dem Gegenstand zu resultieren scheinen, gerät das digitale Spiel selbst durch die durch den Medienumbuch von analogen zu digitalen Medien möglich gewordene Neukombination medialer Inhalte in einen Erklärungsnotstand. Und zwar derart, dass es sich nicht, wie oben bereits angedeutet, zu einem Analysegegenstand synthetisieren lässt, sondern mehrere, bisher gesondert betrachtete Erscheinungsformen vermittelt und neu organisiert. Wie kann diese Polykontextualität des Computerspiels gehandhabt werden, die den Computerspielforscher Rune Klevjer dazu bringt, von einer Dualität des Computerspiels zu sprechen? „At once representation and action, reading and configuration, communication and event, mediation and play.“⁵⁵

Im Hinblick auf jene Spezifika des Computerspiels, die mit Blick auf den Bruch zwischen ‚Gameplay‘ und nicht-interaktiver Sequenzen deutlich werden, sind unseres Erachtens zwei Phänomene stark zu machen: Die *Remedialisierung* und das damit einhergehende *Umkodieren* der ursprünglichen Funktionen dieser remediierten Formen.

Beide lassen sich generell in der Entwicklung neuer Medien beobachten:

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they

53 Bolter/Gruisin (wie Anm. 8), S. 89.

54 Aarseth (wie Anm. 17), S. 1

55 Klevjer (wie Anm. 2), S. 5.

refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.⁵⁶

Während also die Diskussionen über adäquate Computerspielanalytik oftmals um ein Ausschlussprinzip organisiert sind, welches je nach Sichtweise spielerische oder erzählerische Momente dominieren lässt, bietet sich an dieser Stelle ein Blick auf die Remedialisierungstaktiken des Computerspiels an. Die Cutscene legt eine solche Herangehensweise nahe, da sie meist genau mit dieser Möglichkeit, der Darstellung filmischer Einschübe, spielt.

Diese Einschübe müssen, wie im Falle der Cutscene, um überhaupt erkennbar zu sein, einen Unterschied zur vorhergehenden und nachfolgenden Sequenz im Spiel bilden. Es kommt also zunächst darauf an, einen Übergang zwischen den Sequenzen zu organisieren, der als Bruch bezeichnet werden kann. Bisherige Ausführungen haben gezeigt, dass das Computerspiel eigene Vermittlungsformen hervorgebracht hat. Diese Formen sind notwendig, um im Computerspiel nach dem Prinzip der Übersummutation mehr zu sehen, als die Summe seiner Remediationen.

Die bloße Existenz der Cutscene ist unser Erachtens auch nicht lediglich aus der Perspektive einer rein ludologischen oder narratologischen Sichtweise zu betrachten; erst die Verbindung unterschiedlich operierender Medienformate bzw. deren Formen macht sie notwendig, und: Weder der Film noch das klassische Spiel benötigen sie.

Eine Analyse der Cutscene als Sequenz im Computerspiel, welches als Collage unterschiedlicher medialer Formen erscheint, hätte sich folglich weniger mit dem in der Collage Verwendeten (Film, Comic; Bild, Ton; Spiel, Erzählung) oder dessen vorwiegenden Rezeptionsmodi zu beschäftigen, sondern vielmehr mit dem Akt der Komposition und Integration dieser Sequenzen in einem kohärenten Medienangebot und den daraus entstehenden Computerspielformen.

VI

Wie bereits mehrfach angedeutet, lässt sich am Computerspiel die Übernahme *medialer Formen* traditioneller Medienformate beobachten. Am sinnfälligsten ist diese Formübernahme in der Cutscene realisiert, die sich vornehmlich medialer Formen des massenattraktiven Spielfilms bedient, zum Beispiel: Kamerafahrten, Ansichten, Montagetechniken und Kadrierung. Nicht umsonst wird die Cutscene oft als „film in the game“ bezeichnet – so haben die exemplarischen Abbildungen der Vermittlungsformen gezeigt, dass die Cutscene auch visuell als ‚Film‘ markiert wird und so den Spieler in einen neuen Rezeptions- respektive Nutzungsmodus bringt, „triggering a different set of responses.“⁵⁷

56 Bolter/Gruisin (wie Anm. 8), S. 15.

57 Howells (wie Anm. 31), S. 118.

Bei den zitierten Versuchen, das Phänomen Cutscene zu typologisieren, fallen logische Inkonsistenzen auf. Hier wird vornehmlich Designer- oder Spielerkapital in Anschlag gebracht und nur unzureichend auf Funktionslogiken des neuen medialen Zusammenhangs geachtet. Im Gegensatz dazu liessen sich unseres Erachtens zwei mögliche Typologierungsweisen fruchtbar machen:

Erstere hat nach der Binnenstruktur der Cutscene selbst zu fragen. Sie liesse sich auch als narrative Typologie modellieren, da sie notwendig narrative Muster wie expositorische, retardierende und finalisierende Funktionen in den Blick bekäme. Des Weiteren wäre hier die Möglichkeit der Cutscene zu verhandeln, Minimalerzählungen als Binnenerzählung mit abgeschlossener Dramaturgie zu realisieren.

Aufbauend auf dieser eingeschränkten Betrachtungsweise ermöglicht eine Rahmentypologie, im Sinne einer funktionalen Betrachtung Untersuchungen zur Spielfunktionalität der Cutscene. Sie hätte sich folglich damit auseinander zu setzen, inwiefern narrative Formen zur Aufladung von Konflikten und der damit einhergehenden Motivierung und Legitimierung von Spielhandlungen eingesetzt werden. Ebenso wären hier Überlegungen angebracht, wie das Auftreten der Cutscene das ‚Gameplay‘ selbst strukturiert und damit auch in gewisser Weise rythmisiert.⁵⁸ Die Rahmentypologie hat also der Frage nachzugehen, welche *Funktion* die Cutscene in Bezug auf das Spiel übernimmt (z.B. Vermittlung des Regelapparates, Orientierungshilfen etc.).

Im Spannungsverhältnis dieser beiden Typologien wäre in Verbindung zur Remedialisierungsthese die Umcodierung von Funktionen medialer Formen nachzuzeichnen. Oder anders ausgedrückt: Welche Funktion weist das Spiel remediatisierten Formen des Spielfilms (Blende) zu, wie unterscheiden diese sich von bisherigen Funktionen und wie reagiert möglicherweise der Film darauf?⁵⁹

VII

Geht man auf der inhaltlichen Ebene narrativ aufgeladener Computerspiele von einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Spiel und Erzählung aus, so stellt sich das Medienangebot des Computerspiels als relativ uneinheitlicher Gegenstand dar. Das Spiel erscheint als fragmentiertes Analyseobjekt, welches verschiedene Bauteile in sich vereint, die wiederum unterschiedlicher Medienformate entspringen. Einen dieser Bauteile bildet die Cutscene als nicht-interaktives, narratives Element. Durch ihre daraus resultierende Unterscheidung von der Spielumgebung, in die sie eingebettet ist, entsteht notwendigerweise ein Bruch: und zwar sowohl im Nutzungsmodus als auch bei der Analyse.

Aufgrund der regelmäßigen Implementierung narrativer *Schnipsel* in Gestalt der Cutscene, weisen auf dem heutigen Stand der Spieleentwicklung gerade die

58 Vgl. Klevjer (wie Anm. 2).

59 Vgl. auch Kampmann (wie Anm. 39).

Spiele eine zergliederte Struktur auf, die verschiedene remediatisierte Medienangebote deutlich sichtbar werden lassen. Es hat sich jedoch gezeigt, dass das Computerspiel in seiner Geschichte Strategien entwickelt hat, diese Brüche zum einen für den Nutzer durch verschiedene Vermittlungsformen erkennbar zu machen und sie zum anderen durch eigene Formen in den Spielzusammenhang einzubinden.

Hierbei sei darauf hingewiesen, dass neueste Tendenzen, wie beispielsweise in „Half-Life 2“⁶⁰, Bemühungen erkennen lassen, die narrativen Funktionen der Cutscene auf andere Weise zu prozessieren. Dabei wird nahezu gänzlich auf dieses Element verzichtet und der Bruch bestmöglich kaschiert, indem beispielsweise Non-player-characters die für die Cutscene charakteristischen Spielfunktionen übernehmen.

Die Remedialisierung ist nur eine von vielen Betrachtungsmöglichkeiten unter denen sich das Computerspiel beschreibbar machen lässt. Ihre Fokussierung erscheint uns dahingehend attraktiv, als dass sie es erlaubt, von einer einseitigen Beobachtung abzusehen und eine Trennung von Spiel und Erzählung vermeidbar zu machen.

60 Sierra Entertainment Inc., 2004.

FOKUS MEDIENUMBRÜCHE

MEDIENUMBRÜCHE

Fragmente eines Forschungsgebiets¹

VON ANDREAS KÄUSER

I

Der digitale Medienumbruch als umfassender Prozess der (technischen) Medialisierung von Kultur und Gesellschaft führt zu einer neuen, „offenen“² sozio-ökonomischen, politischen und kulturell-ästhetischen Qualität. Zugleich erscheinen frühere Medienumbrüche in neuem Licht: „Die Epoche, deren Ende konstatiert wird, ist die Industriegesellschaft und – insofern die typographische Buchkultur mit der Industrieproduktion und Warenwirtschaft entstanden und verknüpft ist – die Buchkultur.“³ Der Übergang im 21. Jahrhundert zu den digitalen Computemedien bewirkt und hat zur Voraussetzung ökonomische (Globalisierung), politische (Inszenierungsgesellschaft) soziale (Vernetzung) und kulturelle (Medienkunst und –kultur) Veränderungen.⁴ Umfassendere soziale/soziologische Rahmenbedingungen dieses „Strukturbruch“⁵ der „Modernisierung der Moderne“ in einer reflexiven zweiten Moderne sind „Vervielfältigung der Grenzen“, „Rückkehr der Unsicherheit, Ungewißheit und Uneindeutigkeit“.⁶ „Strukturzerfall, Chaos“ ist eine Charakterisierung bei Giesecke.⁷ Diese Struktur des Ephemerer/Flüchtigen⁸ provoziert Fragen nach der Modalität von Entscheidungen und Selektionen angesichts von deren Paradoxien oder Aporien.⁹ In den Sozial- und Kulturwissenschaften hat sich „Umbruch“ als Begriff für die Kennzeichnung der umfassenden Ver-

-
- 1 Der Beitrag stellt Auszüge bereit aus der kritischen Sichtung von Forschungen zum Thema „Medienumbrüche“, die am SFB/FK 615 vom Verfasser unter Mitarbeit von Renée Rogage seit 2000 getätigt werden; die quantitative und qualitative Steigerung der Arbeiten zu diesem Thema erlaubt die Rede von einem neuen Forschungs- und Theoriparadigma. Der Aufsatz setzt einen Überblick fort, der in der Zeitschrift *Sprache und Literatur*, „Medienumbrüche“, Nr. 93, 2004, S. 88–101 erschienen ist.
 - 2 Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.): *Die Modernisierung der Moderne*, Frankfurt a.M. 2001.
 - 3 Giesecke, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*, Frankfurt a.M. 2002, S. 12f.
 - 4 Castells, Manuel: *Das Informationszeitalter*, Bd. I–III, Leverkusen/Opladen 2001–2003.
 - 5 Beck/Bonß (wie Anm. 2), S. 31.
 - 6 Ebd., S. 53.
 - 7 Giesecke (wie Anm. 3), S. 41.
 - 8 Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemerer. Mediale Innovationen 1900/2000*, (Medienumbrüche II), Bielefeld 2005.
 - 9 Balke, Friedrich/Schwering, Gregor/Stäheli, Urs (Hrsg.): *Paradoxien der Entscheidung. Wahl/Selektion in Kunst, Literatur und Medien*, Bielefeld 2004.

änderung durchgesetzt, deren zentraler Bestandteil die „Dynamik eines Medienumbruchs“ ist.¹⁰

Entscheidend ist die Frage, ob es sich um eine durch frühere Umbrüche lange vorbereitete Evolution oder um eine durch qualitative Neuheit ausgezeichnete Medienrevolution im Sinne des Fortschrittsbegriffs handelt.¹¹ Medienumbrüche sind so eingebettet in Diskussionen um Begriff und Konzept der Moderne, wodurch „Einschnitte als fundamentale Brüche, Wenden, Grenzlinien“ betont werden; einschränkend ist allerdings davon die Rede, diese Umbrüche seien „zu inszenieren“.¹² Die grundlegende Frage nach der Entwicklungslogik von Medienumbrüchen generell sowie angemessener Konzepte, Beschreibungsmodelle und Begriffe zur Erfassung des derzeitigen digitalen Umbruchs speziell sind so von einiger Erheblichkeit, um Qualität und Ausmaß der offensichtlich stattfindenden Veränderung richtig einschätzen und verstehen zu können:

Aller Aufgeregtheit zum Trotz mahlen die digitalen Medien langsam. Aber aller Ignoranz zum Trotz verändern auf dem Computer basierende Medien vom PC bis zum mobilen Telefon allmählich die Art, wie wir unsere Welt konstituieren, gründlich und auf allen Ebenen. Wirtschaft und Politik, Gesellschaft und Kultur transformieren sich allmählich [...].¹³

Entscheidend ist neben der empirischen Frage, „wie sich Kultur, Alltag und Identität der Menschen durch die Entwicklung der Medien verändern“, die epistemologische Frage, „wie sich Veränderungen kommunikationswissenschaftlich-begrifflich fassen lassen“, also die Art und Weise der „Prozesssoziologie“, „prozessuale Beschreibungskonzepte“ für die unterstellte „Priorität der Veränderungen“.¹⁴ Entscheiden die gewählten Begriffe offenbar über die Ergebnisse der Erkenntnis mit, so sind „sozialer und kultureller Wandel“, „Entwicklung“ und „Prozess“ voneinander zu unterscheiden.¹⁵ Diese Begriffe sind indessen zu unterkomplex für die derzeitige Veränderung der „Mediatisierung“, die deswegen als „Metaprozess“ verstanden wird, d.h. als „gesellschaftliche oder kulturelle Veränderungen“, die als „zusammenhängende Entwicklungen“ „breit“, „komplex“, „grundlegend“ und „langdauernd stattfinden“.¹⁶ Der Metaprozess der „Mediatisierung“ hängt da-

10 Zeitschrift für Germanistik XIII, „Bild – Schrift – Zahl“, Nr. 3, 2003.

11 Vgl. Schnell, Ralf (Hrsg.): *Medien@evolutionen*, Bielefeld 2006.

12 „Moderne“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen/Darmstadt 2001, S. 1404-1448, hier S. 1406.

13 Krotz, Friedrich: „Metaprozesse sozialen und kulturellen Wandels und die Medien“, in: *MedienJournal. Zeitschrift für Kommunikationskultur*, „Interdependenzen des medialen und sozialen Wandels“, Jg. 27, H. 1, 2003, S. 7-19, hier S. 7.

14 Ebd., S. 7-8.

15 Ebd., S. 8-9.

16 Ebd., S. 10.

bei eng zusammen mit den Metaprozessen der „Individualisierung“ und „Globalisierung“. ¹⁷

Setzt die „Digitalisierung“ der Medien einen „epochalen Transformationsprozess“ in Gang, so werden dadurch epistemologisch „bislang gültige Paradigmen zum Teil radikal in Frage [ge]stellt und neu kontextualisiert.“ ¹⁸ Sind Medienumbrüche zentrales Scharnier, Schnittstelle von Medientheorie und Medienwissenschaft, so offeriert der Begriff doch andererseits eine begriffliche, metaphorische Unschärfe. Deswegen scheint er im Unterschied zu präziser definierbaren oder disziplinär festgelegteren Begriffen wie Revolution oder Evolution die angemessene Kategorie einer offenen, transdisziplinären und in Bewegung befindlichen „transitorischen Situation“ ¹⁹ zu sein. So finden sich mittlerweile Ansätze einer genaueren Bestimmung des Begriffs, etwa als „Zäsur“ ²⁰, „Schnittstelle“ ²¹ oder als für medienwissenschaftliche Reflexion konstitutive „Differenz der Medien“ ²². Insbesondere die den zweiten Medienumbruch dominierende Differenz von analog und digital hat zu profunden Begriffsdifferenzierungen geführt. ²³ Die Semantik von Bruch oder Zäsur ist so methodisch zu einer Kategorie mit weitem Anwendungsspektrum geworden, etwa wenn „Vernetzung durch Spaltung“ gleichsam konterkariert als ethische Spaltung von Anschluss und Ausschluss ans Netz gesehen wird, ²⁴ wodurch auch die bisherige Definition von Medien als Kommunikation hinterfragt wird.

Eingewoben in den empirischen Sachverhalt erbringt diese methodische Anwendung des Umbruchparadigmas folgendes Resultat:

Industriegesellschaften wie die unsrige [...] befinden sich in einem gravierenden Umbruch, wandeln sich in „Medien“- „Informations“- und/oder „Wissensgesellschaften“. Ob diese Entwicklung im Sinne eines

17 Ebd., S. 11.

18 *MedienJournal. Zeitschrift für Kommunikationskultur*, „Interdependenzen des medialen und sozialen Wandels“, Jg. 27, H. 1, 2003, S. 2.

19 Schnell, Ralf (Hrsg.): *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LILI)*, „Konzeptionen der Medienwissenschaften I. Kulturwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft“, Jg. 33, H. 132, 2003, S. 10; Rusch, Gebhard (Hrsg.): *Siegener Periodikum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL)*, „Medienumbrüche“, Jg. 20, H. 2, 2001.

20 Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M. 2002; Maurer Queipo, Isabel/Riöbler-Pipka, Nanette (Hrsg.): *Spannungswechsel. Mediale Zäsuren zwischen den Medienumbrüchen 1900/2000*, (Medienumbrüche 5), Bielefeld 2004.

21 Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001.

22 Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003; Fohrmann, Jürgen/Schüttelpelz, Erhard (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004.

23 Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, (Medienumbrüche 2), Bielefeld 2004.

24 Scheule, Rupert M. u.a. (Hrsg.): *Vernetzt gespalten. Der Digital Divide in ethischer Perspektive*, München 2004.

historischen Evolutionsmodells einen prinzipiellen Fortschritt darstellt oder ob es sich um eine unkalkulierbare Transformation handelt, ist dabei offen. Hervorgerufen wird dieser Wandel durch die immensen Potentiale der Informations- und Kommunikationstechnologien, die zu mächtigen Schlüsselindustrien avancieren. Sie verändern nicht nur Information, Kommunikation und Verkehr von Grund auf, sondern werden selbst zum potenten Faktor für Produktion und Wertschöpfung. Von den hochentwickelten Industrienationen aus werden diese Prozesse weltweit organisiert und betrieben, eben globalisiert [...]. Zentraler technischer Antrieb dieses Wandels ist die Digitalisierung, d.h. die rasche und letztlich totale Umwandlung aller Informations- und Kommunikationsprozesse in computertaugliche Codes.²⁵

Die dadurch möglich gewordene multimediale Konvergenz verändert die „etablierte Massenkommunikation vom Sender zum Empfänger“ durch „Interaktivität“ sowie durch „vielfältige Kombination aller denkbaren Zeichensysteme“ in „Hybridmedien“. Die Ersetzung des Begriffs Massenkommunikation durch Medienkommunikation ist Konsequenz²⁶; Medienökonomik ist die der veränderten Situation angepasste und entspringende Analysemethoden.²⁷ „Konzeptionen der Medienwissenschaften“ müssen demzufolge inter- bzw. transdisziplinär angelegt sein, bedarfsgerecht zwischen Sozialwissenschaften und Informatik/Design, Kultur- und Medienwissenschaft vermitteln.²⁸

2

Mehr noch steht das kritische Verhältnis von Medientechnik und Medienkultur im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Frageinteresses, als Leitfrage nach dem eigentlichen „Einsatzpunkt medienwissenschaftlicher Forschung“:

Die Strittigkeit eines solchen Einsatzpunkts läßt sich vornehmlich auf die Frage zurückführen, ob von einem technischen oder von einem Symbolsystem-bezogenen Apriori auszugehen ist. Ist mithin die technisch-apparative Verfaßtheit eines Mediums in seiner determinierenden oder zumindest überdeterminierenden Kraft an den sozialen Prozessen als ‚Klartext‘ ablesbar oder kann die Wirkungsmächtigkeit von Medien nur aus einer Analyse von Symbolsystemen gewonnen werden, der die ‚Eigentlichkeit‘ dieses Mediums un- oder zumindest unterbestimmt bleibt, weil sie sich in ihrem So-Sein jenseits der durch

25 Kübler, Hans-Dieter: *Mediale Kommunikation*, Tübingen 2000, S. 1.

26 Ebd., S. 1-2.

27 *MedienJournal. Zeitschrift für Kommunikationskultur*, „Medienökonomik und Kommunikationswissenschaft“, Jg. 27, H. 3, 2003; Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*, Frankfurt a.M. 2004.

28 Schnell (wie Anm. 19); Schnell, Ralf (Hrsg.): *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LILI)*, „Konzeptionen der Medienwissenschaften II. Sozialwissenschaften und Informatik/Design“, Jg. 34, H. 133, 2004.

sie hervorgebrachten Formen grundsätzlich entzieht? [...] die meisten Beiträge [neigen] zu einer kulturellen Fundierung des Medienbegriffs und nicht zu einer medientechnischen Fundierung von Kultur.²⁹

Medienumbrüche sind neben ihrer sozio-ökonomischen und technisch-informatischen Qualität Vorgänge historischen und kulturellen Wandels.³⁰ Für die Herausstellung und Untersuchung dieser Historizität wird indessen kulturwissenschaftliche Professionalität benötigt, um die Eigenart und Verlaufsform der gegenwärtigen Veränderung im Kontrast zu früheren Veränderungsphasen herauszustellen. Der prophetische Duktus in einigen Publikationen, in denen zukünftige Veränderungen von „Visionen der Informationsgesellschaft“ breiten Raum einnehmen, lässt Historizität die Gestalt des Zukünftigen und nicht nur des Vergangenen oder aber ein neuartiges Mischungsverhältnis beider annehmen. „Das Neue, die Veränderung [der Globalisierung], ist in der Regel eine gelungene Rekombination aus bereits bekannten Erzählmotiven, Erzählsträngen und Handlungsmustern. Das gilt auch für den historischen Prozess der Modernisierung. Immer wieder geht es um vergleichbare Motive, Entwicklungen und damit verbundene Konflikte der Grenzüberschreitung zwischen Tradition und Moderne, zwischen Bekanntem und noch Unbekanntem.“³¹ Giesecke konterkariert den Titel seines Buches gewissermaßen selbst, wenn er die Medienrevolution als „Renaissance“ bezeichnet, die nicht so sehr durch eine „Weiterentwicklung“ als Fortschritt, sondern eine „Metamorphose“ als „Wiederherstellung einer Ordnung in einer chaotischen Umbruchphase“ zu kennzeichnen sei.³²

Einer der anspruchsvollsten Versuche zur Erklärung dieser spannungsreichen Dialektik von Altem und Neuem, die für den zweiten Medienumbruch offenbar kennzeichnend ist, stammt dabei von Jochen Hörisch, der in der Transformation der drei Leitmedien Gott, Geld und Medien die Kontinuität und Teleologie der abendländischen Geschichte sieht, welche er unter dem Begriff der Konversion fasst:

Die mentalen und soziokulturellen Umbrüche, die den Übergang zu Neuzeit und Moderne kennzeichnen, sind immer wieder (unter Stichworten wie Transzendenzverlust, Säkularisierung, Entzauberung, Demokratisierung, Verdinglichung, Verlust der Mitte u.ä.) eindringlich beschrieben worden. Selten bedacht wurde dabei, dass diese Umbrüche eben nicht nur als Umbrüche, sondern in leitmedienhistorischer

29 Fohrmann/Schüttelpelz (wie Anm. 22), S. 1.

30 Die Abhängigkeit der Geschichte und ihrer Darstellung von Medien, das grundsätzliche Verhältnis von Medialität und Historizität erfährt so derzeit methodische und theoretische Reflexionen vgl. Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Mediale Historiographien*, Weimar 2001; Crivellari, Fabio u.a. (Hrsg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004; Schnell (wie Anm. 11).

31 Meckel, Miriam: *Die globale Agenda. Kommunikation und Globalisierung*, Wiesbaden 2001, S. 190.

32 Giesecke (wie Anm. 3), S. 12.

Perspektive auch als Konversionen beziehungsweise Umformatierungen beschrieben werden können. Kulturen, die Konversionsmöglichkeiten erst erfinden, dann zulassen und schließlich gar favorisieren, sind offensichtlich in dem Sinne konservativer, dass sie ihre Dynamik bewahren und bei allen proteushaften Gestaltwandlungen so etwas wie einen heißen Kernbestand behalten. Es ist kein anderer als der des Rechts darauf, neue aus alten Leitmedien hervorgehen zu lassen beziehungsweise Konvertierungsprozesse zum eigentlich Kontinuierlichen zu erklären.³³

Historisch sind Medienumbrüche auch in der von ihnen verursachten Veränderung der historischen Semantik und Epistemologie. Medienumbrüche bewirken einen Wandel der Erkenntnistheorie durch neue und andere wissenschaftliche Perspektiven, womit eine Transformation von Denkstilen, Leitbegriffen und -Konzepten einhergeht. Ist für Medienumbrüche zunächst ein Aufbruch ins Neue kennzeichnend, der mit erheblicher „Beschleunigung“ durchgesetzt wird,³⁴ so führt die Radikalität dieser technologischen Innovation dazu, dass eine verstärkte Analyse des überwundenen und vergangenen Standards erforderlich wird, so dass intensiv Mediengeschichte betrieben wird.³⁵ Zudem „beruhen die Neuerungen im Digitalmedium auf einer Vereinheitlichung aller zusammengebrachten Medien, die als Daten auf einer gemeinsamen technischen Basis beliebig austauschbar und verknüpfbar sind. Dabei besteht die charakteristische Struktur der Digitalmedien in der hypertextuellen Anordnung, die den unmittelbaren Zugriff und die non-sequentielle Gliederung meint.“³⁶ Neue Erfahrungen von Raum und Zeit werden durch Simulation, Simultaneität und Überlagerung des neuen Mediums möglich; dieses unterhält dadurch aber schon von seiner hypermedialen Technik her ein komplexes Verhältnis zu den vorgängigen Medien, die es vereinheitlicht, wodurch eine verstärkte Hinwendung zur Mediengeschichte notwendig wird.

Wenn also die Idee des Neuen in bezug auf die Digitalisierung in Anspruch genommen wird, ist an die Wechselbeziehung von analog und digital zu erinnern, so dass der Anbruch des Neuen nicht als isolierter Moment erscheint. Ein vergleichender Diskurs des ‚Alten‘ und

33 Hörisch, Jochen: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*, Frankfurt a.M. 2004, S. 415-416; Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*, Frankfurt a.M. 2004, S. 27.

34 Böhme, Hartmut: „Über Geschwindigkeit und Wiederholung im Cyberspace: das Alte im Neuen“, in: Darso, Götz-Lothar (Hrsg.): *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, Stuttgart 2000; Schnell, Ralf (Hrsg.): *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LILI)*, „Beschleunigung“, Jg. 31, H. 123, 2001; Rabinow, Paul: *Anthropologie der Vernunft. Studien zu Wissenschaft und Lebensführung*, Frankfurt a.M. 2004, zu einer anthropologischen Theorie des Neuen.

35 Vgl. Schnell: „Einleitung“, (wie Anm. 34), S. 5-8; Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001.

36 Spielmann, Yvonne: „‚Avantgarde‘ im Zeitalter der Digitalisierung“, in: Schnell (wie Anm. 34), S. 59-72, hier S. 61.

‚Neuen‘, des ‚Analogen‘ und ‚Digitalen‘, verhilft zum besseren Verständnis der Koexistenz und Assimilation verschiedener Medien und dramatisiert nicht das ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘.³⁷

Ist die gegenwärtige Situation durch eine extrem hohe Mediendifferenzierung gekennzeichnet, die insbesondere das Verhältnis von alten zu neuen Medien betrifft, so hat eine „integrale Mediengeschichte“ zur Aufgabe, dieses Verhältnis von Alterität und Modernität genauer zu bestimmen. Denn die „Revolution der Digitalmedien hat die Historizität der Massenmedien bewusst gemacht und das Feld der ‚alten Medien‘ vor ihnen, des Drucks, des Theaters, der Schrift, aber auch des Hörfunks und des Fernsehens, neu zu sehen gelehrt.“³⁸ Durch diesen Sachverhalt wird die Frage nach „Praktiken des Sekundären“, des Kopierens und Zitierens in ihrem Verhältnis zum „authentischen“ Ur- und Vorbild sinnvoll: durch Digitalisierung wird die Frage nach dem „Verhältnis von Original und Kopie ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt“³⁹ in einer gleichsam radikalen Wendung der benjaminischen These von der Reproduzierbarkeit.

Der digitale Medienumbruch bewirkt so eine reflexive Form der Erinnerung an ältere Medien.⁴⁰ Dies betonen neuere Arbeiten zu den alten Medien des Films und der Fotografie; aber auch die Forschungen zu den archaischen Ausdrucks- und Kommunikationsweisen der Mündlichkeit und der Stimme haben interessanterweise im Augenblick medientechnischer Innovation der Digitalisierung neuen Aufschwung erlebt.⁴¹ Auch der mittelalterliche Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit oder derjenige von dieser zum Buchdruck haben inspirierende Rekonstruktionen vor dem Hintergrund (post-)moderner Umbrüche erfahren.⁴² Ebenso erfährt das Theater eine medienarchäologisch fundierte Aufwertung zur theoretischen und gegenwartdiagnostischen Kategorie der Theatralität, Inszenierung und Performanz.

3

Revolutionen des Wissens sind auch hervorgerufen oder begleitet durch Veränderungen der medialen Präsentation oder Hervorbringung von Wissen; dies ist lei-

37 Ebd., S. 65.

38 Schanze (wie Anm. 35).

39 Fehrmann, Gisela u.a. (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, (Mediologie, Bd. 11), Köln 2004.

40 Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela (Hrsg.): *Medien in Medien*, (Mediologie, Bd. 6), Köln 2002.

41 Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hrsg.): *Medien/Stimmen*, (Mediologie, Bd. 9), Köln 2003; Felderer, Brigitte (Hrsg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004.

42 Wenzel, Horst u.a. (Hrsg.): *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, Wien 2001.

tend für Konzepte der Kulturwissenschaften, der medialen Verteilung und Kontrolle des Wissens, die sich durch die digitalen Medien entscheidend verändert:

Unsere Zeit stellt erneut eine Phase medialer Umbrüche und kommunikationstechnischer Innovationen dar. Es ist eine Zeit, in der die zunehmende Digitalisierung weiter Lebensbereiche Informationen in unterschiedlicher Dichte und Breite so leicht zugänglich zu machen scheint wie niemals zuvor. Jedoch verändert die Fülle dieser verfügbaren Informationen zugleich auch die gesellschaftliche Bedeutung von Wissen und den Umgang damit, verändert sie doch den Zugang zum jeweils relevanten Wissen: Auswahl und Kontextualisierung der eingeholten Informationen werden immer aufwendiger, die Vernetzung von Informationen zu Wissen immer schwieriger, die Fertigkeit zu dieser Vernetzung immer bedeutsamer. Die Speicherdauer von Wissen und mithin seine Gültigkeit verkürzen sich radikal, seine Speicher- rate verengt sich nicht zuletzt aus Zeit-, Effektivitäts- und Kosten- gründen. Damit werden Erhalt und Weitergabe von Wissen selektiver, während sich die Authentifizierung von Informationen zunehmend beschwerlich gestaltet; auch verschiebt sich der autoritative Charakter von Wissen fortwährend.⁴³

Es reagieren verschiedenste Diskurse auf diese Umbruchphase: Medienarchäologie⁴⁴ ist an Diskursarchäologie, in der sich das Epistemologische des Vorgangs manifestiert, gekoppelt, sei dies nun das Feuilleton der frühen Filmkritik bzw. die Anfänge der Filmtheorie,⁴⁵ seien dies medizinische und (psycho-) physikalische Wissenschaften, die Stefan Rieger umfassend nachgezeichnet hat.⁴⁶ Die anthropo-

43 Fried, Johannes/Kailer, Thomas (Hrsg.): *Wissenskulturen. Beiträge zu einem forschungsstrategischen Konzept*, Berlin 2003, S. 7; Gendolla, Peter/Schäfer, Jörgen (Hrsg.): *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*, (Medienumbrüche 6), Bielefeld 2004, S. 8: „Die durchaus dem Beginn der so genannten Neuzeit vergleichbare gegenwärtige Relativierung oder Dynamisierung tradierter Wissensbestände hat wohl mit zwei Umständen zu tun, die inzwischen auch bereits seit einigen Jahrzehnten ökonomische, politische und soziokulturelle Verhältnisse transformieren: mit dem Einsatz des Universalmediums Computer in mehr oder weniger allen gesellschaftlichen Bereichen, insbesondere der Transformationen der bisherigen analog codierten Kommunikationsmedien in digital codierte, sowie mit der globalen Vernetzung dieser Systeme.“ vgl. auch Barkhoff, Jürgen u.a. (Hrsg.): *Netzwerke. Eine Kulturgeschichte der Moderne*, Köln u.a. 2004; Faßler, Manfred: *Netzwerke. Einführung in die Netzstrukturen, Netzstrukturen und verteilte Gesellschaftlichkeit*, München 2001.

44 Siegfried Zielinski: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg 2002; Andriopoulos, Stefan/Dotzler, Bernhard J. (Hrsg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a.M. 2002.

45 Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Meliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M. 2004. Kümmel, Albert/Löffler, Petra (Hrsg.): *Medien- theorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a.M. 2002.

46 Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001; Rieger, Stefan: *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002.

logische Frage der Ersetzung und Amputation körperlicher Vermögen und Organe des Menschen durch mediale Prothesen steht dabei im Mittelpunkt.⁴⁷ Die physikalischen Aufzeichnungsmedien „einer alles umfassenden anthropologischen Semiotik“ des 20. Jahrhunderts entsprechen „einer Semiotik von dynamisierten Zeichenprozessen, entsprechenden Notationsformen wie Glyphen, Kurven oder Graphen und darauf gründenden Normalitätskonzepten.“⁴⁸ Denkstrategische Voraussetzung dieses Vorgangs der Erneuerung ist die anthropologische Entgegensetzung von Individualität und Identität. Während die mediale Zerteilung des menschlichen Körpers und der sinnlichen Wahrnehmung durch den Begriff der individuellen Vereinzelung legitimiert ist, verliert das ältere Konzept subjektiver Identität oder leibhafter Ganzheit des Menschen weitgehend seine operationalisierbare Funktionalität, bleibt erhalten lediglich als anthropologische und philosophische Idee mit Kontrastfolienstatus. Von einiger Bedeutung ist die historisch nachgewiesene Neudefinition von Medien, die nicht länger mehr an (sprachliche) Kommunikation und Information, sondern an körperlichen Ausdruck gekoppelt werden. Allerdings mag das Ergebnis, dass der Mensch selbst das Medium dann nicht überraschend sein, wenn das Untersuchungsmaterial die „Prosa der Fachwissenschaften“ ist.⁴⁹ Denn es ist die Profession der Arbeitswissenschaftler, Psychologen, Mediziner etc. durch mediale Ersetzung die funktionale „Auflösung von Konzepten wie Subjekt, Bewußtsein und Geist“ zu betreiben, so dass die „Rede über den Menschen und seine Leistungen eine Rede über Kulturtechniken und Medien ist.“⁵⁰

Riegers Rekonstruktion der fachwissenschaftlichen Integration neuer Medien fordert dazu auf, das Verhältnis von menschlichen Universalien und medialen Veränderungen unter dem Label Medienanthropologie neu zu bestimmen. Wie weit mediale Revolutionen menschliche Dispositionen, Verhaltens- und Erkenntnisweisen, Sicht- und Denkweisen verändern oder stabil halten, ist die übergeordnete Frage. In dieser angedeuteten Weise sind fruchtbare Ansätze zu verzeichnen, die Bezüge herstellen zwischen neuronaler Körperwissenschaft und digitaler Ästhetik. Insbesondere die Koppelung von Wahrnehmung und Medialität zielt auf solche transdisziplinären Untersuchungen zwischen Bio- und Kulturwissenschaften.⁵¹ Aber auch die kulturhistorische „Rekonstruktion der Wahrnehmung“ angesichts sozialer „Verschiebungen“ und der durch sie bewirkten „Modernisierung der

47 Keck, Annette/Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001.

48 Rieger, Stefan: *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 36.

49 Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, S. 473.

50 Ebd.

51 Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel 2001; Schnell, Ralf (Hrsg.): *Wahrnehmung – Kognition – Ästhetik*, (Medienumbrüche 12), Bielefeld 2004.

Subjektivität“ verdient Beachtung.⁵² Aufmerksamkeit ist die „widersprüchliche Zusammensetzung der Wahrnehmung“, „die sowohl eine Versunkenheit, eine Absorption, als auch eine Absenz oder ein Aufschub sein kann.“⁵³ Unterbrechung, Störung oder Negation und die ubiquitäre Präsenz der Wahrnehmung scheinen sich zu bedingen. Eine „Medientheorie der Störung“ wird dann virulent, weil das „Forschungsparadigma der Kommunikation inzwischen ersetzt wurde durch eines der Medialität und die damaligen Wünsche einer Optimierung von Einwegkommunikation längs der Theoretisierung von Interaktivität korrigiert worden sind.“⁵⁴ Dabei verknüpft „Störung das entscheidende Problem jeder interface-Theorie und -Praxis, die nach einer Optimierung der Kommunikation von Mensch und Maschine [sucht] mit „einer medienarchäologisch informierten Wissenschaftsgeschichte (v.a. im Anschluß an Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger)“, wonach sich „Störung als der entscheidende Motor epistemologischer Veränderung erwiesen“ hat.⁵⁵

4

Die Anthropologie der Medien betreibt die Destruktion und Dekonstruktion des Menschen zu einem unbewußten, körperlich-medialen Ausdruckswesen. Die Koppelung von Medien und Körper, die den Medienbegriff von seiner älteren Bindung an Kommunikation (-swissenschaft) und Information (Publizistik) löst, geschieht als theoretisch-historische Restitution angesichts der digital-medialen Ersetzung des Körpers.⁵⁶ „Body trouble“⁵⁷, „Bruchlinien“ von Film und Gesicht⁵⁸ stellen entsprechende theoretische Distanzierungen vom Körper durch Reflexion dar, insbesondere in der Videokunst⁵⁹, wodurch „Filme und Theorie sich wechselseitig erhellen“. ⁶⁰ Auch eine durch Medialisierung des Gesichts mitbewirkte „Krise facialer Semantik“ ist zu konstatieren, ein „Bruch“ zwischen den

52 Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 14-19.

53 Ebd., S. 19.

54 Kümmel, Albert/Schüttelpelz, Erhard (Hrsg.): *Signale der Störung*, München 2003, S. 9.

55 Ebd., S. 10.

56 Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München 2002; Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt a.M./Basel 2002.

57 Tischleder, Bärbel: *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*, Frankfurt a.M./Basel 2001, S. 13.

58 Gläser, Helga u.a. (Hrsg.): *Blick – Macht – Gesicht*, Berlin 2001.

59 Flach, Sabine: *Körper-Szenarien. Zur ästhetischen Funktion und Bedeutung des Körpers in Videoinstallationen*, München 2002.

60 Tischleder (wie Anm. 57), S. 21.

medialen Aufbereitungen des „facialen Schemas“ und dem medienkritischen Bedarf⁶¹, diese allgegenwärtige Gesichtlichkeit zu entmachten.⁶²

Dadurch werden als traditionelle Aufgabe der Anthropologie in ihrem Bemühen um das Andere der Vernunft Vermögen, Dispositionen und Funktionen des Menschen wie Phantasie und Imaginäres, Einzelsinne und Synästhesie ausdifferenziert und wiedererrichtet. Dem idealistischen oder strukturalistischen Subjekt- und Identitätsbegriff werden substantialistische Glaubensartikel wie Sprache, Vernunft oder Verstand dadurch entzogen, dass dieser Rationalismus durch die Gegenrechnung der „anderen“ intelligenten und rationalen Ausdrucks- und Verstehensmöglichkeiten wie Sinne, Bild, Körper, Ausdruck konterkariert wird und insbesondere die Medientauglichkeit dieser Bild- und Zeichenformen wie der Geste oder Ausdrucksformen wie der Stimme herausgestellt wird.

Eine ‚Anthropologie der Medien‘ hat jedoch die Aufgabe, auch andere [als sprachliche und kognitive] – z.B. ästhetische und ethische, emotive und volitive – Strukturen der Medialität zu berücksichtigen und das menschliche Dasein grundsätzlich auch in seiner konkreten Vielfalt als medienabhängig zu begreifen.⁶³

Dies entspricht dann einer synästhetischen Multimedialität, gegenüber der das Vernunftwesen Mensch relativ eingeschränkt auf Sprache und Zahl als den klassischen Zeichenformen des Symbols und der Repräsentation angewiesen war, denen im „Klassischen Zeitalter“ (Foucault) auch Bildformen und musikalische Notationssysteme unterworfen waren. Dieser Paradigmenwechsel, Medien an sensorische, unbewusste Körperfunktionen zu koppeln, erbringt zunächst einen anderen medienhistorischen Blick auf den Film, die Fotografie, indem diese früheren Phasen der Mediengeschichte als mediale Verkörperung gelesen werden⁶⁴ oder als negativ und dadurch reflexiv auf den Körper bezogene „Entkörperlichung“⁶⁵. Werbung, Mode und Design weisen in ihrer medialen Form ebenfalls eine Abhängigkeit vom Körper auf, welche auf dessen „Erneuerbarkeit und Ersetzbarkeit“ zielt.⁶⁶ Offenbar dekonstruieren die Steigerungen des Medialen nur in einem ers-

61 Löffler, Petra/Scholz, Leander (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, (Mediologie, Bd. 10), Köln 2004, S. 317-318.

62 Ebd., S. 343-247.

63 Albertz, Jörg (Hrsg.): *Anthropologie der Medien – Mensch und Kommunikationstechnologien*, Berlin 2002, S. 7.

64 Frölich, Margrit u.a. (Hrsg.): *No body is Perfect. Körperbilder im Kino*, Marburg 2001; Lommel, Michael u.a. (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, (Medienumbrüche I), Bielefeld 2004; Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

65 Tischleder (wie Anm. 57), S. 16.

66 Zurstiege, Guido/Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Werbung, Mode und Design*, Wiesbaden 2001, S. 14; Bolz, Norbert: „Die Expedition ins Virtuelle und die Entdeckung des Körpers“, in: ebd., S. 17-35.

ten Schritt anthropologische Denkweisen, die in einem zweiten Schritt auf reflektierter Stufe reetabliert werden, so „dass die Steigerung der Radikalität und Relativität vor allem von *Medialisierungsprozessen* zumindest latent in die Frage wenn nicht nach Konstanten und Beständen, so doch nach langfristigen Entsprechungen, Analogien und womöglich Kontinuitäten einmündet“, die etwa im interkulturellen Vergleich aufzuspüren sind oder sich wissenschaftsgeschichtlich als notwendige „mediale Konturierung anthropologischer Denkformen“ erweisen.⁶⁷

In dieser Tendenz liegt auch die Überbietung des älteren interdisziplinären durch ein transdisziplinäres Leitkonzept, als epistemologische Krise oder neue Qualität auch hervorgerufen durch Konstruktivismus und Dekonstruktivismus, die den Medienumbruch erkenntnistheoretisch begleiten.⁶⁸ So infiltriert und besetzt der Medienbegriff traditionelle Wissenschaften und Wissensformen wie die Philosophie, die zur „Medienphilosophie“⁶⁹ mutiert und mediale Orientierung sowie „Perspektivierung“⁷⁰ an zentrale Stelle ihrer Reflexion setzt. Von besonderem Gewicht sind die dadurch angestossenen Neubestimmungen des Verhältnisses von Medien und Sprache, die Frage, ob Sprache überhaupt ein Medium ist. Für Medienphilosophie ist demnach entscheidend, das „Verhältnis der [...] analysierten Medien zum Prozeß der sprachlichen Welterschließung zu beachten [...] und zwar gleichgültig, ob sie die Sprache selbst als Medium klassifiziert oder nicht.“⁷¹ Sowohl die „Sprachvergessenheit der Medientheorie“ wie die „Medialitätsvergessenheit der Sprachtheorie“ gelte es zu überwinden.⁷²

Die disziplinäre Integration spielt bei der Einschätzung solcher Fragen eine große Rolle, also ob die Antwort aus der Philosophie oder der Linguistik kommt und entsprechend pointiert die Hervorhebung des nichtsprachlichen Charakters medialer Kommunikation.⁷³ Hat der *iconic turn* den *linguistic turn* abgelöst, so stellt man diesbezüglich nicht nur einen Wandel der Leitmedien, sondern auch der Leitbegriffe und Leitkonzepte fest „als eine medienkritische Umwendung die-

67 Fürnkäs, Josef u.a. (Hrsg.): *Medienanthropologie und Medienavantgarde. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen*, (Medienumbrüche 13), Bielefeld 2005, S. 7-8.

68 László Barabási, Albert: *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge, Mass., 2002.

69 Munker, Stefan u.a. (Hrsg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2002; Ernst, Christoph u.a. (Hrsg.): *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie*, Bielefeld 2004.

70 Krämer, Sibylle: „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Munker (wie Anm. 69), S. 78-90, hier S. 89-90.

71 Seel, Martin: „Eine vorübergehende Sache“, in: Munker (wie Anm. 69), S. 10-15, hier S. 12.

72 Jäger, Ludwig: „Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache“, in: Kallmeyer, Werner (Hrsg.): *Sprache und neue Medien*, Berlin/New York 2000, S. 9-30, hier S. 13; Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge, Mass./London 2001.

73 Vogel, Matthias: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt a.M. 2001.

ser ‚sprachkritischen Wende‘ [...] Gelenkstelle dieser Revision ist die Relativierung des Absolutheitsanspruches der Sprache gegenüber anderen Formen des Symbolischen, aber auch gegenüber den Formen des Technischen.“⁷⁴ Das „Erscheinen“ exponiert sowohl die Sinne wie auch performative Akte; unter Einflussnahme der Medien wird dadurch die philosophische Disziplin der Ästhetik transformiert und gerät in die Nähe medienästhetischer, medienanthropologischer Theoriebildungen.⁷⁵

5

Hatte der Strukturalismus in der unsichtbaren Langue, der esoterischen Kompetenz sein erkenntnistheoretisches Ideal, so sind die dort degradierten Gegenbegriffe der Performanz und der Parole mittlerweile zu dominanten Begriffen der ohnehin poststrukturalistisch infizierten Medientheorie aufgestiegen im Sinne einer performativen Kultur der „Verkörperung“, „Theatralität“ und „Inszenierung“. Die vier Leitbegriffe Performance, Inszenierung, Wahrnehmung, Körperlichkeit entspringen dem „Umbruch“ der Epoche um 1900 sowie der heutigen Wende zu neuen Medien.⁷⁶ Umbruch als Überschreitung, Übergang oder Verwandlung von historisch oder kulturell-ästhetisch gezogenen Grenzen und Schwellen ist Leitbegriff einer „Ästhetik des Performativen“,⁷⁷ die gegenständlich wird in Aufführungen und Inszenierungen. Insofern diese Wende an den Umbruch zu neuen Medien gekoppelt ist, handelt es sich um die mediale Verwirklichung des Programms der klassischen Avantgarde einer „Ästhetisierung der Lebenswelt“.⁷⁸ Avantgarde, Medien und Performanz geraten in ein sowohl theoretisch wie auch historisch spannungsreiches Verhältnis zueinander.⁷⁹

Demzufolge ist eine herausragende Forschungsperspektive das Verhältnis von „Performativität und Medialität“⁸⁰, ein Verhältnis, welches selbst als innovative Konstellation einer „Schwelle“ bestimmt wird und unter der „Hypothese“ behandelt wird, „dass wir das Verhältnis von Performativität und Medialität dann sinnvoll bestimmen können, wenn wir beide als Dimensionen von – und im Zusammenhang mit – Akten der Ästhetisierung begreifen. Dabei geht in den Begriff ‚Ästhetisierung‘ ein, dass es sich im Wechselverhältnis von Ereignis und Wahr-

74 Krämer (wie Anm. 70), S. 79.

75 Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003; Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart/Weimar 2000.

76 Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001, S. 14.

77 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 356.

78 Ebd., S. 341.

79 Erstić, Marijana u.a. (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität*, (Medienumbrüche 7), Bielefeld 2004.

80 Krämer, Sibylle (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004.

nehmung um ein ‚in Szene gesetztes‘ Geschehen handelt, welches Akteur- und Betrachterrollen einschließt.“⁸¹

Insofern rücken semiotische Aspekte einer Veränderung der symbolischen Ordnung an zentrale Stelle der derzeitigen Diskussionen;⁸² dabei geht es um die Veränderung der intermedialen Verhältnisse durch eine universelle digitale Umcodierung und „wechselseitigen Umschreibung der grundlegenden Medien – vor allem Bild, Schrift und Zahl“⁸³ bzw. der „kardinalen Darstellungsmedien [...] Wort, Bild, Ton, Zahl“.⁸⁴ Die diversen Zeichenformen vermehren sich und verschieben dabei ihre Gewichte und Anteile zueinander, dadurch steigt sozial und kulturell das Gewicht der Deutungen dieser Zeichen. Der Buch- und Schriftkultur steht eine sich verstärkende visuelle Kultur des Bildes gegenüber, „Wucherungen“ des Bildes lassen „Bildkritik“ und „Bildkompetenzen“, „Bildwissenschaften“ notwendig werden, stellen die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Wissen(schaft).⁸⁵ Die Aufwertung der „Bildlichkeit“⁸⁶ verändert das Verhältnis zwischen Text und Bild.⁸⁷ Dabei geht es darum, den Anteil visueller Bildlichkeit der Sprache als Schrift zu betonen oder solche visuellen Zeichenformen wie Gestik und Gesicht oder akustische wie die Stimme zu untersuchen, die sich dem binären Repräsentationsparadigma der traditionellen Linguistik von Zeichen und Bezeichnetem widersetzen und stattdessen als mediale „Verkörperung“ von Sprache verstanden werden müssen. Eine visuell-nonverbale Ausdrucks- und Verständigungsform ist kulturell zu akzeptieren bzw. aufzuwerten oder digital zu entwerfen, die körperlich-gestisch oder schrift-bildlich funktioniert.⁸⁸ Ikonisch sind sol-

81 Ebd., S. 13-14.

82 Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hrsg.): *Medien, Texte und Maschinen. Angewandte Mediensemiotik*, Wiesbaden 2001.

83 *Zeitschrift für Germanistik*, H. 3, 2003, S. 506; Krämer, Sibylle/Bredenkamp, Horst (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003.

84 Mersch, Dieter (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München 2003, S. 10.

85 Schnell (wie Anm. 51); Bredenkamp, Horst u.a. (Hrsg.): *Bildwelten des Wissens. Kunst-historisches Jahrbuch für Bildkritik*, „Bilder in Prozessen“, Bd. 1, Berlin 2003 und „Bild-techniken des Ausnahmezustands“, Bd. 2, Berlin 2004.

86 Faßler, Manfred: *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*, Köln 2002; Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bild-Wissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005. Graevenitz, Gerhart von u.a. (Hrsg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001; Großklaus, Götz: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*, Frankfurt a.M. 2004.

87 Bickenbach, Matthias/Fliethmann, Axel (Hrsg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, (Mediologie, Bd. 4), Köln 2002; Voßkamp, Wilhelm/Weingart, Brigitte (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*, (Mediologie, Bd. 14), Köln 2005; Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001.

88 Bickenbach, Matthias u.a. (Hrsg.): *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003; Egidi, Margreth u.a. (Hrsg.): *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000.

che Zeichen an ihren performativen Gebrauch und nicht ihre repräsentative Übersetzung gebunden; insofern rückt die Affinität von „Sagen und Zeigen“⁸⁹ als den zwei grundlegenden Registern der Zeichengebung sowie Basis für „das Diskursive und das Ikonische [...], das Digitale und das Analoge“ an zentrale Stelle der Erkundungen.⁹⁰

6

Zentralen Stellenwert nimmt diese Frage nach Veränderungen der symbolischen Ordnung in den Kulturwissenschaften ein; dabei problematisiert die durch den digitalen Medienumbruch erfolgte Mediendifferenzierung, notwendig geworden durch multimediale Vermehrung, auch die bisherigen kulturwissenschaftlichen Ordnungsversuche. Kulturwissenschaftliche Leitbegriffe wie Leib, Identität, Symbol, (Massen-)Kommunikation, Sprache, Leben(stil), Öffentlichkeit, Kultur(-kritik) können durch die Konfrontation mit anderen hier skizzierten Kategorien ersetzt oder begriffsgeschichtlich überprüft werden. Weder die Parameter herkömmlicher Öffentlichkeit noch diejenigen von Kulturkritik als zwei Säulen bisheriger Kulturtheorie scheinen das Vordringen von Internet und elektronischer Kunst unbeschadet überlebt zu haben. Fortschreitende Mediendifferenzierung als ein zentrales Resultat des zweiten Medienumbruchs degradiert kulturelle Leitmedien wie Fernsehen, Film oder Buch durch Integration in eine hybride Medienkonstellation. Dies hat aber zur Folge, dass die „Standardisierungsleistung einer allgemeinen Kommunikationstheorie“⁹¹ oder der an bestimmte Medien wie Zeitung und Fernsehen gekoppelte Öffentlichkeitsbegriff problematisch werden. Trotz mannigfacher Beeinflussungen und Affinitäten zwischen Kultur- und Medienwissenschaften scheinen die Grundbegriffe sich doch eher wechselseitig zu konterkarieren. Die Kohärenz und Identität von „Substanzbegriffen“⁹² selbst wird in neueren Medientheorien metaphorologisch flexibilisiert, was auch die lexikalische Nomenklatur eines „Handbuchs“ an sich in Frage stellen könnte, das insofern weniger als Bestandsaufnahme gesicherten Wissens denn als Zwischenbilanz epistemologischer und infolgedessen kategorialer Übergänge erscheint.

Konterkariert werden aber auch die Modelle der Philosophen und Soziologen von Cassirer bis zu Habermas, die am sprachlich orientierten und schriftlich fixierten Symbolbegriff festgehalten haben, dem eine Übersetzung und (De-)Codierung von Zeichen und Bedeutung problemlos gelang. Im Zuge der Aufwertung performativer Akte wird dieses Repräsentationsmodell des Zeichens ersetzt durch eine Metaphorologie der Medien, die für die „Übertragung“ körperlicher

89 Mersch (wie Anm. 84), S. 7.

90 Krämer, Sibylle: „Negative Semiologie der Stimme“, in: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hrsg.): *Medien/Stimmen*, (Mediologie, Bd. 9), Köln 2003, S. 65-82, hier S. 73.

91 Jaeger, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. I, Weimar 2004, S. 123.

92 Ebd., Bd. III, S. IX.

Medien in Sprache die geeignetere Denk- und Sprachfigur ist und von einer prinzipiellen „Metaphorik des Medialen“ ausgeht.⁹³ Medialer Bildkörper als picture und symbolisches Bild als image sowie Bilder von Texten sind zu unterscheiden;⁹⁴ Stimme⁹⁵ und Bild fungieren in ihrer Materialität als Gegenbegriffe zum Textmodell des Schriftsinns, dessen hermeneutische Bezugnahme auf einen Hintersinn, der die sofortige Übersetzung von Zeichen in Bedeutung einfordert, aufzugeben sei. Stimme, Geste und Schrift als mediale Realisierung von Sprache,⁹⁶ stellen gleichwohl die Frage nach dem Verhältnis von Medien zu Sprache als einem „Archimedium des Medialen“⁹⁷. Ohne ihre mediale Realisierung ist Sprache nicht zu denken, gleichwohl liegt sie allen anderen Medialisierungen als Archimedium voraus. Ist die metaphorische Übertragung das sprachliche Analogon der medialen Vermittlung, so stehen solche Erkundungen nach dem adäquaten Verhältnis von Begriff und Medium durchaus in rhetorischer, medienrhetorischer Tradition, so dass von einer „Medialisierung der Rhetorik“ gesprochen werden kann.⁹⁸ Die medienethischen Folgen dieses Umbruchs sind evident.

Es gilt also, die Medienethik von den Trittbrettern anderer Wissenssysteme herunterzuholen und sie auf einen eigenen Zug zu setzen, damit sie überhaupt ihr Potential zu entfalten vermag und nicht als Supplement ein mehr oder minder unbeachtetes Dasein in den Anhängen irgendwelcher Wissenschaften fristet. Eine derartige Emanzipation kann jedoch nur dann gelingen, wenn die Medienethik sich zur metaethischen Wende bereit findet.⁹⁹

Medienpädagogik folgt formelhaft dem Paradigmenwechsel von der Sprachkompetenz zur Medienkompetenz.¹⁰⁰ „Reflexive Zivilisierung“ als „bewusste Reflexion visueller Prozesse“ müsse dabei im 21. Jahrhundert an die Stelle eines Vertrauens in die „Inszenierung des Scheins“ im 20. Jahrhundert treten, so dass der „Umbruch“ zu „kurzfristig an Äußerlichkeiten orientierten Eindrücken“, der die

93 Tholen, Georg Christoph: „Medienwissenschaft und Kulturwissenschaft. Zur Genese und Geltung eines transdisziplinären Paradigmas“, in: Schnell (wie Anm. 19), S. 35-48, hier S. 40.

94 Belting; Hans: *Medien-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

95 Epping-Jäger/Linz (wie Anm. 41).

96 Krämer, Sybille/König, Ekkehard (Hrsg.): *Gibt es eine Sprache hinter der Sprache?*, Frankfurt a.M. 2002, S. 7-15, hier S. 11-12.

97 Jäger, Ludwig: „Medialität und Mentalität“, in: Krämer/König (wie Anm. 96), S. 45-75.

98 Schanze, Helmut: „Rhetorisches Besteck. Anmerkungen zur Rhetorikforschung vor und nach der Postmoderne“, in: Dyck, Joachim/Ueding, Gert (Hrsg.): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 21: „Neue Tendenzen der Rhetorikforschung“, Tübingen 2002, S. 28-36, hier S. 35; Knappe, Joachim (Hrsg.): *Medienrhetorik*, Tübingen 2005.

99 Leschke, Rainer: *Einführung in die Medienethik*, München 2001, S. 373.

100 Barsch, Achim/Erlinger, Hans Dieter: *Medienpädagogik. Eine Einführung*, Stuttgart 2002; Deubel, Volker; Kiefer, Klaus H. (Hrsg.): *MedienBildung im Umbruch. Lehren und Lernen im Kontext neuer Medien*, Bielefeld 2003.

visuelle (Fernseh-)kultur des 20. Jahrhunderts beherrscht habe, seinerseits im skizzierten Sinne zu überwinden sei.¹⁰¹ Eine ganz medienpraktische Konsequenz hieraus ist die Doppelung in ein supplementäres Verhältnis von Text und Bild, Buch und CD-ROM:

Die kombinierte Nutzung zweier unterschiedlicher Medien [Buchtext und CD-ROM] ist vielmehr notwendig, um den Umbrüchen der Medieninformation in verschiedenen vernetzten Modernisierungsphasen und –segmenten gerecht zu werden. Nur derartige Orientierungsmodelle können uns vor Desorientierungsfallen bewahren, die bereits in der Reduktion auf je ein einziges Medium angelegt sind.¹⁰²

In diesem Zusammenhang kommt der Lenkung und Filterung der Wahrnehmung durch Aufmerksamkeit ein zentraler Stellenwert zu in Hinsicht auf Medienumbrüche.¹⁰³ Die Ökonomie der Aufmerksamkeit als neue Ökonomie der Medien verdränge die alte „Ökonomie des Tausches und des Geldes vor allem im virtuellen Kommunikationsraum des Netzes“, wodurch das „Zeitalter der Aufmerksamkeitsökonomie“ des Informationszeitalters begonnen habe, welches insbesondere für die Werbung maßgeblich sei.¹⁰⁴

Medienästhetisch werden die Sinne, die sinnliche Wahrnehmung visuell-körperlicher Zeichensprache aufgewertet, so in der Doppelung von Sehen und Lesen. Sie geraten verstärkt ins Blickfeld der medienkulturwissenschaftlichen Forschung, wie etwa die Verschmelzung der Sinne in der Synästhesie, also Kombinationen zwischen Sehen und Hören, Farben und Klängen, die auch der Multi- und Hypermedialität von Medienkunst und medienkulturellen Produkten entspricht. Das Paradigma von Kultur als Text soll dabei ersetzt werden durch eine „kulturtechnische Perspektive“:

Kulturtechniken sind (1) operative Verfahren zum Umgang mit Dingen und Symbolen, welche (2) auf einer Dissoziation des impliziten ‚Wissens wie‘ vom expliziten ‚Wissen dass‘ beruhen, somit (3) als ein körperlich habitualisiertes und routiniertes Können aufzufassen sind, das in alltäglichen, fluiden Praktiken wirksam wird, zugleich (4) aber auch die ästhetische, material-technische Basis wissenschaftlicher Innovationen und neuartiger theoretischer Gegenstände abgeben kann. Die (5) mit dem Wandel von Kulturtechniken verbundenen Medieninno-

101 Ludes, Peter: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüssel-Bilder. Fernsehnachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion*, Wiesbaden 2001, S. 219.

102 Ebd., S. 235.

103 Assmann, Aleida und Jan (Hrsg.): *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München 2001; Hickethier, Knut/Bleicher, Joan K. (Hrsg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*, Münster 2002; Cray (wie Anm. 52).

104 Zurstiege, Guido/Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Werbung, Mode und Design*, Wiesbaden 2001, S. 11.

vationen sind situiert in einem Wechselverhältnis von Schrift, Bild, Ton und Zahl, das (6) neue Spielräume für Wahrnehmung, Kommunikation und Kognition eröffnet. Spielräume, (7) die in Erscheinung treten, wo die Ränder von Disziplinen durchlässig werden und den Blick freigeben auf Phänomene und Sachverhalte, deren Profil mit den Grenzen von Fachwissenschaften gerade nicht zusammenfällt.¹⁰⁵

Wurde bislang das Verhältnis der verschiedenen Medien zueinander (Bild-Klang-Text etc.) im Konzept der Intermedialität als eines der Übersetzung von zunächst getrennten („reinen“) Medien gedacht und angewendet, so betont das Konzept der Transkription, dass im Zwischenraum der verschiedenen medialen Formen prozedural Bedeutungsgenerierung stattfindet sowie durch wechselseitige Bezugnahmen der Medien deren Lesbarkeit erreicht und gesichert wird. Auch dieses Konzept stellt mit Dringlichkeit die Frage nach der Berechtigung von Leitmedien und negiert sie zugunsten eines aufeinander bezogenen, supplementären Verhältnisses von grundsätzlich egalitären Medien.¹⁰⁶ Die Relationierbarkeit des Dazwischen definiert einen nicht mehr ontologisch bestimmten Medienbegriff umfassender komparatistischer Vergleichbarkeit und Hybridität.¹⁰⁷ Die prinzipielle „Disponibilität des Medialen“¹⁰⁸ entspricht dabei sowohl dem Konzept der Performanz als umfassender Inszenierung wie auch der Sprachfigur metaphorischer Übertragung. Die Absage an ein von Leitmedien geprägtes medientheoretisches Konzept führt mit Notwendigkeit zur Untersuchung intermedialer Konstellationen sowie der Betonung von „Differenz“ und „Unterschied der Medien“ sowie der Bestimmung von Intermedialität als „Medienbruch“.¹⁰⁹

105 Krämer/Bredenkamp (wie Anm. 83), S. 18.

106 Jäger, Ludwig/Stانيتzek, Georg (Hrsg.): *Transkribieren (Medien/Lektüre)*, München 2001.

107 Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001, S. 70; sowie die Aufsätze von Tholen und Fohrmann in Schnell (wie Anm. 19).

108 Tholen (wie Anm. 93).

109 Fohrmann/Schüttpelz (wie Anm. 22); Felten, Uta/Roloff, Volker: *Spielformen der Intermedialität im spanische und lateinamerikanischen Surrealismus*, (Medienumbrüche 4), Bielefeld 2004; Lommel/Maurer Queipo/Riöbler (wie Anm. 20).

DISKURSE MEDIENUMBRÜCHE

MEDIENUMBRÜCHE – LITERATURGESCHICHTE – ÄSTHETIK

VON ANDREAS KÄUSER

Die traditionelle Literaturgeschichte ist durch das Paradigma des Medienumbruchs methodisch inspiriert worden und hat so eine ganze Reihe bemerkenswerter medien- und literarhistorischer Untersuchungen hervorgebracht.¹ Die medienwissenschaftliche Erweiterung der traditionellen Literaturwissenschaft, die in den siebziger Jahren stattfand, erfährt eine Wende zur literaturwissenschaftlichen Medientheorie einer historischen Textwissenschaft², die Literatur als Medium exponiert. Keine antagonistische Überwindung der Literatur durch Medien findet hier statt, sondern eine Integration von Literatur im Medienverbund, die dort einen zentralen Status behält, trotz oder gerade wegen der durch Medienumbrüche veränderten Medienkonstellationen und Wissensordnungen. Methodisch werden medienkulturwissenschaftliche Ansätze auf traditionelle Formen der Literatur angewendet,³ als Projektion kultureller Performanz, die in Sprach- und Literaturformen in Durchsetzungsphasen von Medienumbrüchen insbesondere der zwanziger Jahre sowie des 18. Jahrhunderts aufgefunden wird.⁴ Ein großer Gewinn liegt auch hier im Konzeptionellen und Begrifflichen: der Neuformierung historischer wie theoretischer Modell-, gattungs- und Kanonbildungen des Romans (Werber), des Verhältnisses von Musik zur Literatur (Caduff) oder „metaphorologischer [...] Übergänge“ von „Bewegung“ und Affekt,⁵ Mimesis und Kultur, Kultur und Text, bzw. Narration⁶. Medienumbrüche als Prozesse des Übergangs und der Übertragung prägen hierdurch ein methodisches Modell aus, das an historischen Brüchen und Zäsuren, intermedialen Konstellationen sowie epistemologischen Umdefinitionen/ Innovationen Anwendung und Gegenstände findet. Ist ein wesentliches

-
- 1 Becker, Sabina: „Literatur der Weimarer Republik. Literaturgeschichte als Mediengeschichte“, in: *Der Deutschunterricht*, „Literaturgeschichte entdecken“, H. 6, 2003, S. 54-64; Münz-Koenen, Inge/Schäffner, Wolfgang (Hrsg.): *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*, Berlin 2002; Ort, Claus-Michael: *Medienwechsel und Selbstreferenz. Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2003.
 - 2 Jahraus, Oliver: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation*, Weilerswist 2003.
 - 3 Segeberg, Harro: *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt 2003.
 - 4 Turk, Horst: *Philologische Grenzgänge. Zum Cultural Turn in der Literatur*, Würzburg 2003; Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München 2003.
 - 5 Torra-Mattenklott, Caroline: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002.
 - 6 Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien 2002.

Ergebnis der „digitalen Revolution“ Hybridität und intermediale Angleichung ästhetischer Formen, so inspiriert dies den Blick auf frühere Formen des Verhältnisses der Künste zueinander.⁷ Besonders produktiv wird derzeit das literaturwissenschaftliche Konzept der Paratexte für die Analyse und Beschreibung medialer Film- und Fernsehformen angewendet. Dem Genetteschen Konzept ist aber bereits durch den Originaltitel *Seuils*, also Schwelle die Umbruchsthematik integriert, die dementsprechend zentraler Bestandteil des Theorems ist, „als Erkundung und Befragung der Grenzen und Rahmen(bedingungen) von Texten bzw. Werken.“⁸ Gegen die Einheit des Textes als Werk wird die durch Paratexte stimulierte multiperspektivische Seh- und Lektüreweise gesetzt: „Die Beobachtung der paratextuellen Zone trifft also auf mobile, fragile, instabile, unwahrscheinliche Verhältnisse, eine Sphäre der Kontakte und Kontrakte, der Kommunikation oder, wie Genette es nennt, ‚Transaktion‘.“⁹ „An die Stelle der Zentrierung auf das Werk und seine integrale Kommunikation tritt eine Vervielfältigung der Referenzen.“¹⁰

Die Historizität von Medienumbrüchen, die sich an dieser methodischen Anwendung in der Literaturgeschichte zeigt, wird in anderer Richtung aufgeworfen durch Fragen nach dem Status von Avantgarde in ihrer Transformation in Netz-Kunst.¹¹ Medientechnik und Medienkunst übernehmen und transformieren dabei die utopischen Positionen der klassischen Avantgarden, die sich überlebt haben.¹² Eine Angleichung zwischen den ehemaligen Antagonisten Kunst und Werbung, Design, Mode ist hierdurch festzustellen.¹³ Bemerkenswert ist dabei, dass das Neue als Resultat und Konsequenz von Umbrüchen nicht mehr mit der Emphase des wirklich Neuen auftritt, wie es für die älteren Avantgardebewegungen um 1900 oder für einen pathetischen Utopiebegriff kennzeichnend war, der wirklich Umstürze und Revolutionen anvisierte.¹⁴ Für die postmodernen Avantgarden der Netz- und Digitalkultur scheint vielmehr zu gelten, dass das neue

7 Caduff, Corina: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003, S. 11-14.

8 Kreimeier, Klaus/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, S. 17.

9 Ebd., S. 9-10.

10 Ebd., S. 16.

11 Buchloh, Benjamin H.D.: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass. 2000; Reck, Hans Ulrich: *Mythos Medienkunst*, Köln 2002; Reck, Hans Ulrich: *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München 2003.

12 Maresch, Rudolf/Rötzer, Florian (Hrsg.): *Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2004, S. 8.

13 Zurstiege, Guido/Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Werbung, Mode und Design*, Wiesbaden 2001, S. 11.

14 Plumpe, Gerhard: „Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme“, in: *Text & Kritik*, „Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden“, München 2001, S. 7-17.

Medium stets im integrierenden und adaptierenden Verhältnis zum älteren Medium steht, so dass „Avantgarden in der Gegenwart – ob als Post-, Neo-, Trans-, Ultra- oder wie immer Avantgarde – nur noch reflexiv und ironisch sein kann als Inszenierung vergangener Gesten im Rahmen moderner Kunst und ihrer spezifischen Kommunikationskonventionen.“¹⁵ Gleichwohl behalten die Konzepte und Selbstbeschreibungen avantgardistischer Programmatiken auch heute die traditionellen Topoi wie Aufhebung von Kunst in Leben als „Rahmenattacken“ oder eine Retotalisierung als Fokussierung auf eine zeitliche und qualitative Umbruchsituation bei.¹⁶

Die digitalen Medien zeichnen sich insbesondere durch multimediale und interdisziplinäre Netzwerke aus, was zu einer besonderen Präsentations- und Darstellungsweise auch von Theorien führt, der noch am ehesten das traditionelle Genre der Ausstellung und Exposition genügt.¹⁷ Videokunst ist Teil eines Umbruchs, der vorrangig die Epistemologie betrifft, das durch Bilder erzeugte neue Weltbild insbesondere einer virtuellen, imaginären Bildlichkeit, der keine Repräsentation in der Wirklichkeit mehr entspricht,¹⁸ sondern deren Reflexion im intermedialen Bezugsrahmen Medienspezifität hervorbringt.¹⁹ Diese epistemologische Perspektive findet Anwendung in einer „Ästhetik der Installation“, die „von der philosophischen Ästhetik her verstanden werden“²⁰ soll, wodurch die avantgardistischen „Entgrenzungen“ sich in der ästhetischen Reflexion des Betrachters in Reaktion auf die durch Installationskunst „hervorgebrachten Begriffe“ konstituieren; dies stellt einen „Bruch“ mit bisherigen Avantgardemodellen von Entgrenzung dar.²¹

15 Ebd., S. 14.

16 Ebd., S. 9-10.

17 Druckrey, Timothy/Weibel, Peter (Hrsg.): *net-condition. art and global media*, Cambridge/London 2001. Ausstellungen wie die Linzer Ars Electronica oder die Kasseler documenta genügen diesem Trend elektronischer, vernetzter Kunst, vgl. Autsch, Sabiene u.a. (Hrsg.): *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld 2005.

18 Haustein, Lydia: *Videokunst*, München 2003.

19 Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M. 2005.

20 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, S. 7.

21 Ebd., S. 14-18.

AUTOREN

Alexander Böhnke, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Medienwissenschaften an der Universität Konstanz. Neuere Veröffentlichungen: Zus. mit Jens Schröter (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004; zus. mit Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*, Berlin (im Erscheinen); die Publikation der Dissertation *Paratexte des Films. Verhandlungen des diegetischen Raums* ist in Vorbereitung.

Stefan Eichhorn, Studium der Medienwissenschaften in Siegen. Beruf: Mediengestalter Bild und Ton. Arbeitet im Teilprojekt „Kulturgeographie des Medienumbruchs analog/digital“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen zu Themen der Kartographie von und in Neuen Medien. Schwerpunkte: Film und Computerspiel.

Marijana Erstić, Studium der Germanistik, Romanistik und Kunstgeschichte in Zadar und Siegen. Aufsätze zur Performativität der Pathosformel in der italienischen Medienkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie zur Intermedialität im Film. Herausgeberin der literarischen Anthologie *Zagreb lesen*, Klagenfurt 2001. Dissertationsvorhaben zum Thema des Verhältnisses zwischen den bildenden Künsten und dem Film am Beispiel der Familienbilder bei Luchino Visconti.

Nicola Glaubitz, Literaturwissenschaftlerin (Anglistik), derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“, Teilprojekt „Medienanthropologie und Medienavantgarde“. Sie forscht dort zu digitalisierten Animationsfilmen in USA und Japan und arbeitet an einem Habilitationsprojekt zu Patricia Highsmith. Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Mediengeschichte (besonders 18. Jahrhundert), Gegenwartsliteratur, Film. Veröffentlichungen: Zus. mit Natalie Binczek und Klaus Vondung (Hrsg.): *Anfang offen. Literarische Übergänge ins neue Jahrhundert*, Heidelberg 2001; *Der Mensch und seine Doppel. Perspektiven einer anthropologischen Denkfigur in Philosophie und Roman der schottischen Aufklärung* (St. Augustin 2003), zus. mit Andreas Käuser und Hyunseon Lee (Hrsg.): *Akira Kurosawa und seine Zeit*, Bielefeld 2005.

Henning Groscurth, Ausbildung zum Verlagskaufmann; Studium der Medienwissenschaften in Siegen. Diplomarbeit zu den Reproduktionszyklen von Medientheorie im Feuilleton (Februar 2005). Doktorand im Teilprojekt „Mediendynamik. Prinzipien und Strategien der Fusion und Differenzierung von Medien“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ an der Universität Siegen. Arbeitet zurzeit an seiner Dissertation über die sinnstiftenden Verarbeitungsstrategien von Ereignissen im Feuilleton.

Henriette Heidbrink, Studium der Medienwissenschaften und Psychologie in Dresden, Granada und Siegen. Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich

Medientheorie/-analyse und Medienpädagogik am Medienstudiengang der Universität Siegen. Außerdem im Teilprojekt „Medienspiele und Mediennarrationen“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen tätig. Dissertation zu den individualpsychologischen Implikationen und therapeutischen Potenzialen des kontemporären Kinofilms.

Andreas Käuser, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Medienanthropologie und Medienavantgarde“ und wissenschaftlicher Koordinator am DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Medienanthropologie; Körper- und Musikdiskurse; Medien- und Literaturgeschichte. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Nicola Glaubitz und Hyunseon Lee (Hrsg.): *Akira Kurosawa und seine Zeit*, Bielefeld 2005. Aufsätze zu medienwissenschaftlichen Themen, u.a. Medienumbrüchen.

Gabriele Lück, Doktorandin im Teilprojekt „Mediendynamik. Prinzipien und Strategien der Fusion und Differenzierung von Medien“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ an der Universität Siegen. Arbeitet zurzeit an ihrer Dissertation zu dem Thema „Der Leser als Produzent – Zum Leser-Autor-Verhältnis bei Hermann Hesse“. Aktuelle Publikation: „Der ‚Körper‘ des Unsichtbaren. Medienfiktionen bei Mynona und Eco“, in: Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, Bielefeld 2005.

Simone Loleit, Universität Duisburg-Essen; Studium der Germanistik und Geschichte in Essen; 1999 Magisterarbeit zu ‚Brandans Meerfahrt‘ (*Ritual und Augenschein. Zu Gedächtnis und Erinnerung in den deutschen Übersetzungen der ‚Navigatio Sancti Brendani‘ und der deutsch-niederländischen Überlieferung der ‚Reise‘-Fassung*. Aachen: Shaker, 2003); 2001-2003 Mitarbeiterin im DFG-Projekt zur ‚Neuedition der St. Georgener Predigten‘ unter Leitung von Prof. Dr. K.O. Seidel (Essen); seit WS 2004 wissenschaftliche Hilfskraft im Fach Germanistik/Mediävistik; promoviert zur Zeit bei Prof. Dr. R. Brandt (Essen) über das Thema und Motiv des Bades in fiktionaler, religiöser und medizinischer Literatur des 16. Jahrhunderts.

Ralf Schnell, Professor für deutsche Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft an der Universität Siegen. Geschäftsführender Direktor des Instituts für Medienforschung der Universität Siegen und Sprecher des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ sowie Mitherausgeber der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* und der *Kölner Ausgabe der Werke Heinrich Bölls* (27. Bde.). Schwerpunkt in Lehre und Forschung: Literarische Ironie; Heinrich Heine; Deutschsprachige Literatur seit 1945; Kunst, Literatur und Film im Dritten Reich; Medienästhetik; Filmtheorie. Ausgewählte neuere Buchpublikationen: *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus* (1998); *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen* (2000); *Orientierung Germanistik. Was sie kann, was sie will* (2000); *Lexikon Kultur der Gegenwart* (Hrsg., 2000); *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (2003).

Jens Schröter, 1999-2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter, Stiftungsprofessur Theorie und Geschichte der Fotografie Universität Essen, seit 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Virtualisierung von Skulptur. Rekonstruktion, Präsentation, Installation“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Neuere Publikationen: *Das Netz und die Virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*, Bielefeld 2004; zus. mit Alexander Böhnke (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004. In Vorbereitung: zus. mit Gundolf Winter und Christian Spies (Hrsg.): *Skulptur – Zwischen Realität und Virtualität*, München 2006; zus. mit Gregor Schwering und Urs Stäheli (Hrsg.): *Media Marx – Ein Handbuch*, Bielefeld 2006. Aufsätze zur Theorie und Geschichte digitaler Medien, Digitaler Kunst, Theorie und Geschichte der Fotografie, Dreidimensionale Bilder, Intermedialität.

Gregor Schwering, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Mediendynamik. Prinzipien und Strategien der Fusion und Differenzierung von Medien“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Er arbeitet derzeit an einem größeren Projekt zum Thema „Leiblichkeit und Narration“. Demnächst erscheint von ihm zusammen mit Helmut Schanze und Gebhard Rusch: *Theorien der Neuen Medien*, München 2006 sowie zusammen mit Jens Schröter und Urs Stäheli (Hrsg.): *Media Marx – Ein Handbuch*, Bielefeld 2006.

Jürgen Sorg, Studium der Medienwissenschaften in Siegen und Southampton. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Medienstudiengang der Universität Siegen. Arbeitet im Teilprojekt „Mediennarrationen und Medienspiele“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen zur Theoretisierung der Genese und Zirkulation medialen Formwissens.

Holger Steinmann, Studium der Germanistik, Anglistik und Kunstwissenschaft. Promotion 2004 zum Thema „Absehen – Wissen – Glauben. Die Rhetorik der Physikotheologie von Boyle bis Brookes“ an der Ruhr-Universität Bochum. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. Aufsätze u.a. zur Mikroskopie im 17. und 18. Jahrhundert, zu Lichtenberg, Hebel, Handke, Sebald und Browne.

Tristan Thielmann, Diplom-Medienwirt, Master in European Media Studies und Gestalter. 2004 Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2005 wiss. Mitarbeiter im Teilprojekt „Kulturgeographie des Medienumbruchs analog/digital“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen.

Matthias Uhl, Mitglied des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Studium der Philosophie und Biologie in Gießen. Forschungsschwerpunkte: Evolutionäre Medienanthropologie, Integration medien-, kognitions- und neurowissenschaftlicher Erkenntnisse zu Medienwahrnehmung, -wir-

kung und -nutzung, Indischer Film, Biophilosophie. Aktuelle Publikation: Zus. mit Kaval Kumar (Hrsg.): *Indischer Film*, Bielefeld 2004.

Martin Werle, Studium der Medienwissenschaften in Siegen und Vancouver. 2002 Diplomarbeit zum Thema Qualitätsstrategien für Buchverlage in der Aufmerksamkeitsökonomie. Praxis- und Projekterfahrung in Software-Entwicklung und Webdesign, Webradio und interaktives Fernsehen. Praktika bei der Bertelsmann Stiftung, der Unternehmensberatung A.T. Kearney und der Europäischen Kommission. Seit 2003 Dissertation an der Universität Zürich über Publikumsbeteiligung im Rundfunkmarkt.

Die neue Reihe Film-Konzepte

Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas
Koebner und Fabienne Liptay

»Film-Konzepte«: Neue Ansichten zu Personen und Themen des internationalen Films – so das Motto der neuen Reihe.

Die Reihe »Film-Konzepte« stellt vor allem Personen, d.h. Schauspieler, Schauspielerinnen oder Regisseure in den Mittelpunkt. Die Reihe widmet sich aber auch Themenschwerpunkten, etwa dem Thema »Hitler spielen«.

Die Reihe »Film-Konzepte« befasst sich mit dem Film der Gegenwart, aber auch mit Filmgeschichte: Die geplanten Hefte über »Chaplin – Keaton« und über Clint Eastwood als Regisseur stecken den zeitlichen Rahmen ab.

Die Reihe »Film-Konzepte« nimmt den internationalen Film in den Blick. Geplante Hefte über Nicolas Roeg, Ang Lee, François Ozon oder über die »Superhelden« im Kino zeugen davon.

Die Reihe »Film-Konzepte« richtet sich an Kinogänger, die mehr verstehen wollen von dem, was sie sehen – nach dem Motto »Man sieht nur, was man weiß!«.

Die Reihe »Film-Konzepte« soll aber auch Plattform für all jene sein, die sich professionell mit Kino beschäftigen.

Heft 1

Komödiantinnen

etwa 100 Seiten, ca. € 14,--/sfr 25,30
ISBN 3-88377-821-4



Heft 2

Chaplin – Keaton Verlierer und Gewinner der Moderne

etwa 100 Seiten, ca. € 14,--/sfr 25,30
ISBN 3-88377-822-2

»Film-Konzepte« erscheint ab Januar 2006 mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement bezogen werden. Das Jahresabonnement kostet: € 46,--/sfr 79,50 jährlich. Gegen Vorlage einer gültigen Studienbescheinigung gibt es »Film-Konzepte« auch im vergünstigten Abonnement für Studierende. Der Preis beträgt € 33,--/sfr 57,30 jährlich.

edition text + kritik

Postfach 80 05 29 | 81605 München | Levelingstraße 6a | 81673 München
info@etk-muenchen.de | www.etk-muenchen.de