

Stefan Horlacher

Medialität und Multiplizität der Realität in DANIEL MARTIN

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14445>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horlacher, Stefan: Medialität und Multiplizität der Realität in DANIEL MARTIN. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 121–128. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14445>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Stefan Horlacher

Medialität und Multiplizität der Realität in *Daniel Martin*

„The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appears.“ Mit diesen Worten zitiert John Fowles' 1976 erschienener Roman *Daniel Martin* Antonio Gramsci, doch verarbeitet Fowles' Text nicht nur "morbid symptoms" und soziale Verunsicherungen seiner Entstehungszeit, sondern geht auch darüber hinaus und zeigt signifikante Modernisierungsprozesse und Entwicklungen im Spannungsfeld zwischen Gesellschaft und Medientechnologie auf. Hinterfragt man *Daniel Martin* auf seine inhaltliche Darstellung der Auswirkungen des technologischen Modernisierungsschubes im Bereich der Bildmedien in Bezug auf die Gesellschaft sowie auf das dabei propagierte Realitätsverständnis, so kristallisieren sich drei miteinander korrelierte Bereiche heraus: Die Rolle des Fernsehens innerhalb der englischen Gesellschaft, das im Roman inszenierte medial bedingte Verschwinden der Realität ‚hinter‘ dem Bild sowie der damit korrelierte Entwurf der amerikanischen Gesellschaft.

Auf den ersten Blick ist *Daniel Martin* ein Roman, der als Pseudo-Autobiographie seines gleichnamigen Protagonisten dessen Weg vom Drehbuch- zum Romanautor – und in der Logik des Textes vom Bild zur Schrift dokumentiert. Dem humanistischen Impetus von Fowles' Werk entsprechend, enthält *Daniel Martin* über weite Strecken eine moralisch fundierte konservative Kritik am Medium Fernsehen, wendet sich der Text gegen „the appalling brainwashing that we all get now through the media“¹ genauso wie gegen die fehlende Bereitschaft der Medien, qualitativ hochwertige Programme anzubieten und soziale Verantwortung zu übernehmen. Während *Daniel Martin* auf einer von didaktischen Passagen geprägten Ebene die auf den Zuschauer einströmenden Fernsehbilder auf ein Krebsgeschwür in dessen Gehirn reduziert und die Manipulationstheorie einer vereinigten ‚Medien-Mafia‘ vertritt, löst er sich auf der Handlungsebene jedoch davon und zeigt implizit, dass sich das Fernsehen gerade *nicht* dafür eignet, Bedeutung zu übertragen, woraus wiederum folgt, dass auch keine gezielte, über Inhalte erfolgende Zuschauermanipulation stattfinden kann:

[H]ow no one really listened any more, nothing registered, an audience of fifteen million was an audience of no one, the speed of forgetfulness was approaching the speed of light...²

In ihrer Flüchtigkeit, so *Daniel Martin*, verschwinden die Bilder in der Undifferenziertheit, Beliebigkeit und Oberflächlichkeit. Dies hängt mit der Qualität der Fernsehproduktionen zusammen, erklärt sich aber auch aus einer defizienten Technologie. Das Fernsehbild hinterläßt keine starken Eindrücke und bringt nur eine schwache Bedeutung mit sich. So konstatiert Barney Dillon, ein in der Welt des Romans bekannter Fernsehmoderator, die Zuschauerreaktionen seien unberechenbar, und bestimmt die wahre Funktion des Mediums Fernsehen als „to excuse from thinking“ (*DM*, 294). Selbst der medienaffine Protagonist Daniel Martin muss einräumen, dass für didaktisch aufbereitete Informationen keine Nachfrage besteht. Doch ist nicht nur irrelevant, was über den Bildschirm flimmert, sondern auch, ob es sich um fiktive oder reale Ereignisse handelt. Erweist sich die „Wirklichkeit von ‚Lindenstraße‘, ‚Dallas‘ oder ‚Denver‘ (...) als ebenso real wie die Bilder von Erdbeben- und Flugzeugkatastrophen oder Geiselführungen“ (Thomas Kleinspehn), so gilt auch

...for events, politics, history, from the moment where they only exist as broadcasts by the media and proliferate, nearly globally, [that] their own reality disappears. In the extreme case the event could just as well not have taken place – there are examples. [...] They are screen events and no longer authentic events [...]. We walk around in a sphere, a megasphere where things no longer have a reality principle. Rather a communication principle, a mediatizing principle.³

In Fowles' Roman schaut der Zuschauer nicht mehr zu und denkt auch nicht mehr nach. Im Gegenteil: Er verschwindet. Die ausgestrahlten Bilder werden nicht mehr aufgenommen, vielmehr wird der Zuschauer selbst zum Bildschirm, der die emittierten Bilder teilnahmslos als Lichtreflexe auf seinen Pupillen widerspiegelt. Dezentriert und verarmt gleicht sich das Individuum auf seiner Suche nach Zerstreuung der Zweidimensionalität des Fernsehbildes an, reflektiert es und schließt den medialen Kreislauf. *Daniel Martin* zeugt somit bereits vor Baudrillard's ausführlicher Theoretisierung dieses Phänomens von einer Implosion der Gesellschaft in den Medien und einer damit einhergehenden Transformation der Menschen. In der Masse ungreifbar und von Trivialitäten gebannt, verschwinden die Individuen in ihrer „mania for television“ (*DM*, 140) und

verwandeln sich ihrerseits in eine undurchdringliche und nicht intelligible Oberfläche [...]. Sie verschwinden, sie verschmelzen mit dem oberflächlichen Bildschirm in einer Weise, dass ihre reale Existenz [...] radikal bezweifelt werden kann.⁴

Liegt der vielleicht tragische Aspekt des in *Daniel Martin* skizzierten, die traditionelle Hierarchie zwischen manipulierendem Medium und manipulierter Masse aufhebenden Modells darin, dass letztlich jeder aufklärerische Impuls unmöglich wird, so stellt sich die Frage, ob ein *soap operas* und *reality TV* präferierendes Publikum für Bildung überhaupt noch empfänglich ist. Zumindest nach Baudrillard sind die Massen weder ein Objekt der Unterdrückung und der Manipulation, noch müssen, können oder wollen sie befreit werden – und auch der Humanist Fowles kommt zu einer durchaus ähnlichen Diagnose: Der Siegeszug des Fernsehens führt zu einer bereitwillig akzeptierten Verarmung der Realität, weil die Implosion der Masse in den Medien und die dabei erfolgende gesellschaftliche Transformation jede ‚archäologische‘ Hoffnung in einer undurchdringlichen Zweidimensionalität ‚begraben‘. Bereits vollzogen ist diese in Fowles’ Roman sich für England erst abzeichnende Entwicklung in Amerika, das als lichtdurchflutete Oberfläche präsentiert wird, in der die palimpsestartigen Schichten Europas implodiert und die Tiefen- und Oberflächenstrukturen – genau wie auch im Medium Film – miteinander verschmolzen sind.

Zwar verurteilt Fowles’ Protagonist diesen Zustand, der Text verdeutlicht jedoch, dass dem amerikanischen Modell die Zukunft gehört; eine Zukunft, in der zwischen Film und Wirklichkeit, Abbild und Referenz kaum noch ein klar definierbarer Unterschied existiert. Amerika löst alte Wahrnehmungsschemata auf, erweist sich als ein Land, in dem alles sichtbar ist, sich aber auch auf diese Sichtbarkeit beschränkt. Die amerikanischen Städte erscheinen als direkte Widersacher der Natur und die technologiogläubigen Amerikaner als künstliche Geschöpfe. In Analogie zu Baudrillard verschwindet in Kalifornien ‚das Reale‘ ‚nicht zugunsten des Imaginären, sondern zugunsten dessen, was ‚[w]ahrer als das Wahre‘ ist: der Simulation. Die vermeintlichen Masken und Rollen verbergen keine tieferen Schichten, und die sichtbaren Dinge ‚verflüchtigen sich in dem, was sichtbarer als das Sichtbare ist: in der Obszönität.‘⁵ Indem die Amerikaner viel mehr sagen, als sie fühlen – ‚they mean and feel far less than they have the habit of saying‘ (DM, 84) –, nehmen sie eine konstante ‚Überbelichtung‘ ihrer selbst vor, die soweit reicht, dass die optische Attraktion der Sexualität keiner dunklen Metaphysik mehr weicht und nicht einmal die für Fowles’ Romane so wichtige Mystik des Körpers undurchleuchtet bleibt. In einer ‚affaire with America itself‘ (DM, 181) macht Martin die Erfahrung einer Kultur ohne Schein und Innerlichkeit und genießt anfänglich das Obszöne. Doch, so bilanziert Fowles’ Roman amerika- und medienkritisch: Keine Szene oder Bühne

ohne Distanz und kein Verbergen ohne Szene! Keine Alchimie der Sexualität und keine Magie des Körpers! Im amerikanischen Universum der Visualität wird alles zur Oberfläche, „aber in diesen oberflächlichen Dingen gibt es kein Geheimnis mehr. Das, was geheim gehalten wurde, [...] wurde mit aller Macht ins Reale geworfen und [...] repräsentiert“.⁶ Setzt Baudrillard Kultur mit „space, speed, cinema, technology“ gleich und argumentiert er, „[that i]n America cinema is true because it is the whole of space, the whole way of life that are cinematic. The break between the two, the abstraction which we deplore, does not exist: life is cinema“⁷, so konstatiert auch Fowles' Protagonist eine bemerkenswerte Zweidimensionalität der amerikanischen Lebenswelt: „Nothing existed except as a record of another pair of eyes, another mind; the perceived world was as thin as an eggshell, a fragile painted flat, a back-projection ... and behind, nothing“ (DM, 597). Doch Amerika ist nicht nur Schauplatz visueller ‚Authentizität‘ – „[e]verything looks real, and therefore it is real“⁸ – und sich selbst beglaubigender Repräsentation, Amerika ist auch der Ort, an dem alles vermeintlich Authentische als Fiktion entlarvt und in seiner Irrealität bloßgestellt wird. Da sich diese Welt, in der das (englische) Individuum seine Identität zu verlieren droht, ihrer Künstlichkeit jedoch durchaus bewußt ist, haftet ihr nicht nur etwas Aufklärerisches an, sondern es stellt sich auch die Frage nach der ‚Natur‘ dieser Realität. Wenn Daniel Martin dann auch noch konstatiert: „I do hate all that politics based on image“ (DM, 547), so evoziert dies die Präsidentschaft des ehemaligen Schauspielers Ronald Reagan genauso wie Disneyland, das nicht nur Baudrillard als ein für Amerika *in toto* stehendes Symbol interpretiert.⁹

Bietet sich Disneyland wie auch Fowles' mit Amerika koinzidierendes Bild von Kalifornien auf einer ersten Ebene für eine ideologiekritische Analyse an, so können beide auch als ‚wirkliches‘ Amerika und als eine Schöpfung gelesen werden, deren Aufgabe es ist, „to hide that it is the ‚real‘ country, all of ‚real‘ America that *is* Disneyland“.¹⁰ Vielleicht ist es in einem Land der Hyperrealität gerade die Aufgabe von Disneyland oder Magic Mountain, die hyperreale Alltagswelt Amerikas (wieder) real erscheinen zu lassen. Unabhängig voneinander interpretieren Baudrillard, Fowles und Eco Kalifornien als Metonymie für Amerika und als „the world centre of the inauthentic.“ Certainly it is: that is what gives it its originality and power.“¹¹ Hier wird das ‚Falsche‘ zum ‚Echten‘, wird genau diese Binarität subvertiert, werden zweidimensionale Comicfiguren dreidimensional und lebendig. Die Bilder aus dem Imaginären nehmen Form und Substanz an, werden real und kehren als „a fixed, stereotyped, powerful fantasy“

und als „a hallucinatory wish fulfillment“ (Louis Marin) wieder. Wie auch in den amerikanischen Museen erfolgt eine konsequente Abwertung des Originals, um die Kopie als *larger than life* und besser als das Original aufzuwerten. Statt „we are giving you the reproduction so that you will want the original“, gilt: „We are giving you the reproduction so you will no longer feel any need for the original.“ Disneyland „tells us that technology can give us more reality than nature can“,¹² die Imitation ist so perfekt geworden, dass das Original nur enttäuschen kann, und der Wunsch nach „the real thing“ führt zu dessen genauem Gegenteil, der Fabrikation des ‚absolut Falschen‘.

Simultan hierzu wird auch die nicht erst seit Hayden White problematisch gewordene Differenz zwischen Geschichte und Fiktion aufgehoben, „for everything must equal reality even if [...] reality was fantasy“.¹³ Mit den Worten von James Monaco:

*In America between 1920 and 1950 [...] the movies provided the main cultural format for the discovery and description of our national identity (television gradually replaced movies after 1950). Historians argue whether the movies simply reflected the national culture that already existed or whether they produced a fantasy of their own that eventually came to be accepted as real.*¹⁴

In *Daniel Martin* wird es zunehmend unmöglich, aus der in Amerika erschaffenen künstlichen Realität ‚auszusteigen‘. Den Protagonisten bleibt nur die Akzeptanz von Disneyland bzw. Hollywood und deren Strategie, aus einem Mangel an Vergangenheit die Überlegenheit der neugeschaffenen Kopie zu propagieren und sie zum einzig ‚Wahren‘ zu machen, öffnet doch jeder Widerstand gegen das ‚Perfekte‘ bzw. Artifizielle und jede Trauer um den Verlust des vermeintlichen Originals die Möglichkeit, die dabei zutage tretende Nostalgie zur kommerzialisierbaren Ideologie einer ‚unmittelbaren Erfahrung‘ zu machen und diese vermeintlich radikale Authentizität dem Menschen ausgerechnet mit Hilfe der Bildmedien nahezubringen. Dass es sich hierbei um eine doppelte Illusion handelt, resultiert daraus, dass die Existenz eines Ursprungs oder eines ‚ursprünglich Authentischen‘ höchst problematisch ist und dass dessen mediale Übertragung insofern unmöglich wäre, als das Medium selbst produktiv ist und Einfluß auf das ‚authentische‘ Leben nimmt, das es übertragen soll. „Die immer noch verbreitete Erwartung, TV bilde mimetisch ‚Realität‘ ab, [ist allein] schon in technischer Hinsicht überholt“ (Werner Faulstich); vielmehr wird ein ‚Reales‘ produziert, das in dieser Form nicht nur nie existiert hat, sondern zudem noch die Auslöschung jeder ‚vormedial-lebensweltlichen‘ Realität einläutet. Statt ob-

ektiv zu berichten, erschafft das Auge der Kamera eine mediale Realität, nach der – ironischerweise – die Gesellschaft als Entschädigung für ihre medieninduzierte Lebensunfähigkeit geradezu verlangt.

Wenn es in einem anhand von Disneyland und Hollywood exemplifizierten Land der „human folly“ immer weniger Referenzpunkte gibt, dann wird auch eine sich davon abgrenzende Illusion unmöglich. Fowles' Amerika ist in eine Ära eingetreten, in der Zeichen an die Stelle der ‚Originale‘/Referenzen treten: „[A]ll is sign but aspires to seem reality“.¹⁵ In dieses Amerika der Bilder ergeben sich die Charaktere wie in einen Traum, und wenn Martins Freundin Jenny erklärt: „I was trying too hard to prove California was unreal, not me“ (DM, 45), so impliziert dies, dass zumindest in *Daniel Martin* der Kontakt mit verschiedenen Realitäten deren langfristige Koexistenz im Individuum im Sinne eines Homi K. Bhabha evozierenden Migrantentums oder einer *double vision* ausschließt. Kompromisslos schiebt sich eine künstlich generierte Bildlichkeit immer stärker an die Stelle der Objektwelt, und immer wieder kritisiert *Daniel Martin* die amerikanische „heresy that size and looks are everything, all other values nothing“ (DM, 265). Die Zweidimensionalität eines Landes, in dem selbst der Grand Canyon seiner Tiefendimension beraubt und zur „toy gash“ wird, findet ihren Höhepunkt in der Bildlichkeit der Einkaufszentren, die aufgrund ihrer übervollen Regalwände und Werbeplakate als riesige Zeichenflächen erscheinen und dem Blick des Verbrauchers keinen Ausweg bieten. Indem die *shopping mall* zum riesigen *display* grellbunter Verpackungen wird, wird sie selbst zum Bild und steht als Pars pro toto für die *American reality*. Und wie bereits anhand des Fernsehens verdeutlicht, absorbiert der Konsument auch hier die auf ihn einströmenden Bilder und Zeichen willenlos, um in seiner Resignation die Manipulationsstrategien durch Indifferenz *ad absurdum* zu führen. Argumentiert Baudrillard,

[that t]he hypermarket cannot be separated from the highways that surround and feed it, from the parking lots blanketed in automobiles, from the computer terminal – further still, in concentric circles – from the whole town as a total functional screen of activities,¹⁶

so muss in Fowles' Roman eine immer menschenfeindlichere, ihren städtischen Charakter verlierende Metropole tatsächlich in Abhängigkeit von den sie wie Satelliten umgebenden Einkaufszentren und Zufahrtsstraßen gedacht werden: Amerika stellt das vom Roman eindeutig negativ bewertete, durch *freeways* verbundene Geflecht einer *metropolitan area* dar, die amerikanische Nation

wird als eine Ansammlung autofahrender Automaten porträtiert und die Bedeutung der *freeways* kritisch hinterfragt: „What a joke that word is: *freeway*“ (DM, 265).

Dass von Freiheit, Offenheit oder Kreativität keine Rede sein kann, verdeutlicht nicht nur Jennys Frage: „*Supermarkets save time. But for what?*“ (DM, 265), sondern auch die amerikanische Topographie. Ein Blick auf Fowles' und Baudrillards Los Angeles genauso wie auf Thomas Pynchons in *The Crying of Lot 49* entworfenes San Narciso zeigt, dass die medialen Verschaltungen schon längst ihren räumlichen Niederschlag gefunden haben. So erscheinen Los Angeles/San Narciso und Irvine als ein „network of incessant, unreal circulation“¹⁷ und als gewaltige Imitationen elektronischer Schaltkreise. Diese topographisch anhand der Städte wie auch der Einkaufszentren verdeutlichte Regel- und Modellhaftigkeit spiegelt nicht nur die zirkulare amerikanische ‚Medienlandschaft‘ wider, sondern entpuppt sich als getreues Abbild der US-Gesellschaft *in toto*, prägt sie doch deren Verhalten. Ein Verhalten, das völlig intelligenzfrei von in sich selbst geschlossenen „[i]diotic cheap models of how successful people should dress, speak, furnish their houses“ (DM, 265) vorgegeben wird, das von enthumanisierten, zur Mensch-Maschine – „[a]lways doing it by the book“ (DM, 546) – degradierten Individuen kündigt und das die amerikanische Nation zu einer „nation of automata piling down the freeways in search of a life that isn't worth having anyway“ (DM, 265) reduziert, ohne dass Fowles' Roman einen seiner luziden Diagnose dieser (Hyper)-Realität entsprechenden Lösungsvorschlag anbieten könnte.¹⁸

¹ Fowles, John, zit. n. Katherine Tarbox: *The Art of John Fowles*. Athens (GA)/London: The University of Georgia Press 1988, S. 184.

² Fowles, John. *Daniel Martin*. London: Picador ³1989, S. 294; im Folgenden direkt im Text abgekürzt als DM plus Seitenzahl.

³ Baudrillard, Jean: „The Work of Art in the Electronic Age.“ Interview with *La Sept*. In: Gane, Mike: *Baudrillard Live. Selected Interviews*. London: Routledge 1993, S. 145-151, 146.

⁴ Baudrillard, Jean: *Die fatalen Strategien*. München: Matthes & Seitz 1991, S. 103.

⁵ Ebd., S. 12.

⁶ Ebd., S. 77f.

⁷ Baudrillard, Jean: *America*. London u. New York (NY): Verso ⁶1993, S. 101.

⁸ Eco, Umberto: „Travels in Hyperreality“. In: Ders.: *Faith in Fakes. Essays*. London: Secker & Warburg ³1986, S. 1-58, 16.

- ⁹ Baudrillard, Jean: "The Precession of Simulacra". In: Ders.: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press 1994, S. 1-42, 12.
- ¹⁰ Ebd.
- ¹¹ Baudrillard: *America*, S. 104.
- ¹² Eco: „Travels“, S. 44 u. 19.
- ¹³ Ebd., S. 15.
- ¹⁴ Monaco, James: *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. Revised Edition. New York (NY) u. Oxford: Oxford UP 1981, S. 218.
- ¹⁵ Eco: „Travels“, S. 52.
- ¹⁶ Baudrillard, Jean: „Hypermarket and Hypercommodity“. In: Ders.: *Simulacra and Simulation*, S. 75-78, 76.
- ¹⁷ Baudrillard: „The Precession“, S. 13.
- ¹⁸ Zu den vom Roman angebotenen Lösungen vgl. Horlacher, Stefan: *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*. Tübingen: Narr 1998.