

IX Literatur und Medien

Einleitung

1. Literatur und Medientheorie

Literatur ist auf Medien angewiesen. Technische Medien ermöglichen die Aufzeichnung und Verbreitung literarischer Texte; Literatur ist daher seit ihren Anfängen auch Mediengeschichte. Literarische Texte können auf ihre ›Medialität‹ hin befragt werden. Die Medientheorie von Walter Benjamin über Vilém Flusser bis hin zu jüngeren Studien legt den Akzent auf diese mediale Verfasstheit von Literatur. Vier Fragen stehen im Zentrum der Überlegungen:

1. Welchen Einfluss üben die technischen Medien auf die Literatur aus? Die Medientheorie verschiebt die Interpretationsperspektive. Untersucht werden nicht die Medien *in* der Literatur, sondern der Einfluss der Medien *auf* die Literatur, nicht die Stoff- oder Motivgeschichte, sondern die Veränderung von Struktur und Funktion literarischer Texte durch technische Medien.

2. Welche Stellung hat die Literatur im Medienverbund und wie verändert sie sich? Sind wir, wie Marshall McLuhan und Norbert Bolz feststellen, am Ende der Gutenberg-Galaxis angekommen und warten mit dem von ihnen angenommenen Verschwinden des Buchs auch auf das Ende der Literatur, oder eröffnen sich für die Literatur neue Möglichkeiten (E-Books, Hypertexte, Netzliteratur, Blogs etc.)? Die Medientheorie stellt also die Literatur in den Zusammenhang umfassender kultureller Transformationen und weist ihr darin keinen Sonderstatus zu. Ihr Augenmerk gilt komplexen gesellschaftlichen Prozessen, die in der Veränderung der Medienlandschaft erkennbar werden.

3. Welche Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung ergeben sich durch die Erfindung der neuen Medien? Setzt man voraus, dass Medien die Grundregeln für die Interpretation der Wirklichkeit bereitstellen, so verändert eine neue Erfindung die gesamte Wahrnehmung der Kultur. Durch das Mikroskop und die Fotografie wurden Dinge sichtbar, die vorher für den Menschen nicht wahrnehmbar waren. So konnten schnelle Bewegungen durch die Fotografie in ihre einzelnen Momente zerlegt und analysiert werden. Die Medientheorie hat die entsprechende Veränderung der Wahrnehmungsfelder und der menschlichen Verhaltensweisen zu bestimmen.

4. Welche Veränderungen ergeben sich, wenn literarische Texte in andere Medien (Film, Fotoroman, Comic) übersetzt werden und welche Beziehungen bestehen zwischen den Medien? Die *Intermedialität*, die seit einiger Zeit im Fokus der Aufmerksamkeit der medien- wie literaturwissenschaftlichen Forschung steht, ist zu einem eigenen Untersuchungsgebiet geworden und hat in vieler Hinsicht die *Intertextualität* abgelöst. Daher ist ihr im Folgenden ein eigener Abschnitt gewidmet (vgl. S. 423–431).

Viele dieser Fragen werden bereits in den literarischen Texten selbst oder aber in poetologischen Debatten oder der zeitgenössischen Literaturkritik aufgenommen und explizit diskutiert. Die Medienkonkurrenz spielt dabei ebenso eine Rolle wie ausdrückliche Bezugnahmen. Waren etwa die Beziehungen zwischen Literatur und technischen Medien im 19. Jahrhundert noch vor allem durch eine Abgrenzung und kritische Rezeption seitens der Literatur geprägt, so wird die Erfindung des Films in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts breit und häufig emphatisch rezipiert. Während sich der Realismus noch deutlich von einer fotografischen Abspiegelung der Wirklichkeit distanzierte, finden Robert Musils Überlegungen zum Filmtheoretiker Béla Balázs ihre Fortsetzung in Musils literarischen Texten. Auch bei Alfred Döblin und im

Expressionismus löst die Rezeption des Films einen Widerhall in literarischen wie theoretischen Texten aus. In weiten Teilen der Gegenwartsliteratur schließlich gibt es komplexe Bezugnahmen auf Fotografie und Film, aber auch eine dezidierte Auseinandersetzung mit der digitalen Revolution und vielen anderen Formen der modernen Medienwirklichkeit (Handy, Webcams, Video, Computer etc.).

In der Theoriegeschichte wurde die Beziehung zwischen Literatur und Medien höchst unterschiedlich gedeutet. Gleichwohl lassen sich einige paradigmatische Deutungsmodelle ausmachen. Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1938, in dem Benjamin seine Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Medien für die Literatur richtet, formuliert exemplarisch erste Thesen zur Veränderung der Funktion und Stellung von Kunst durch die technischen Medien und die Reproduktionstechnik. Für Benjamin eröffneten die neuen technischen Medien und unter ihnen besonders der Film Möglichkeiten einer revolutionären Veränderung der Gesellschaft. Bereits bei Benjamin findet sich ein Grundzug der Medientheorie: Medientheorie ist eine breit angelegte Kulturgeschichte und versteht Literatur als ein gesellschaftliches Phänomen unter anderen.

Kunstwerke sind immer schon reproduzierbar gewesen. Sie konnten manuell oder technisch kopiert werden; Gussformen, Matrizen und Druckstöcke gestatteten die Herstellung mehrerer Exemplare. Die technische Reproduzierbarkeit der Schrift durch die Erfindung des Buchdrucks führte zu einer fundamentalen Veränderung der Literatur selber. Für das 19. Jahrhundert diagnostizierte Benjamin einen radikalen Wandel der Beziehungen zwischen Kunst und Reproduktionsmedien. Die Reproduktionstechnik beeinflusst nicht nur die Struktur des Kunstwerks, sondern wird zu einer eigenen künstlerischen Verfahrensweise. Fotografie und Film verändern, so Benjamin, Funktion und

Stellung der Kunst in der Gesellschaft. Im Zeitalter der Reproduktion werden neue Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen notwendig. Kurz: Reproduktionstechniken und die Erfindung der neuen Medien Fotografie und Film organisieren den gesamten Bereich der Kunst und der Wahrnehmung neu. Für Benjamin stellten die Charakteristika des Kunstwerks bis ins 19. Jahrhundert vor allem seine Echtheit und die »Aura« dar. Kunstwerke erforderten die Distanz des Betrachters und wollten nicht konsumiert oder verschlungen, sondern, so Benjamin, in kontemplativer Haltung angeschaut werden. Durch die Reproduktion verlieren Kunstwerke aber den Schein ihrer Einzigartigkeit und Autonomie. Mit der Fotografie verdrängen der Ausstellungswert des Kunstwerks und seine Aktualität erstmals den Kultwert; mit dem Film werden neue Wahrnehmungsformen eröffnet.

Benjamins Aufsatz sieht im Aufkommen des Films einen entscheidenden kulturellen Wandel und eine Möglichkeit zur Veränderung der gesamten Gesellschaft. Für Benjamin dringt der Film, im Gegensatz zur notwendigen Distanznahme des Tafelbildes, in das Gewebe des Gegebenen ein, reißt Details aus dem Zusammenhang heraus und ermöglicht so eine genauere Analyse des Dargestellten. Die Neutralität des Apparates gestattet ebenso einen neuen Blick auf vermeintlich Altbekanntes. Der Film fordert ein neues Verhalten zu Kunstwerken und produziert neue Rezeptionsformen, die von vornherein auf die Masse und nicht allein auf das Individuum zielen.

Dieser emphatischen Sicht der neuen Medien, die weite Teile der Avantgarde von Moholy-Nagy bis hin zu Eisenstein und auch Brecht noch teilen, folgt auch Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* (1960), indem er Fotografie und Film als unmittelbare Aufzeichnung und somit als Rettung der äußeren Wirklichkeit würdigt.

Diese emphatische Rezeption des Films ist sehr problematisch und wurde zudem durch die historische Entwick-

lung in weiten Teilen widerlegt. Mit Theodor W. Adorno findet sie einen entschiedenen und zugleich wirkungsge-schichtlich bedeutenden Kritiker. In der von Adorno und Horkheimer gemeinsam verfassten *Dialektik der Aufklärung* (1947) verwandeln sich die Medien, die für Benjamin die Garanten der Aufklärung darstellten, in eine Unterwerfungsmaschine, die eine Anti-Aufklärung flächendeckend verbreitet. Medientheorie wird zu einer Theorie der Massenmedien und der Kulturindustrie. An die Stelle der Demokratisierung und des Eindringens der Wahrnehmung in unbekannte Bereiche treten der Massenbetrug und die Standardisierung des Blicks. Die Medientheorie gewinnt bei Adorno und Horkheimer nur im Kontext der Geschichtsphilosophie und Gesellschaftstheorie ihre Konturen. Kunst und Literatur sind für Adorno letzte Zufluchtsorte bzw. Residuen eines Gegenentwurfes gegen den Verblendungszusammenhang der Unterwerfung der Natur in der kapitalistischen Gesellschaft.

Einen Ausweg aus dieser Lage sahen Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge und Umberto Eco in Form einer Art medialen Guerilla, die bestimmte strategisch wichtige Positionen besetzen sollte, um so die Massenmedien von innen zu verändern.

Für Vilém Flusser und Friedrich A. Kittler hat die Literatur ihren besonderen Status im Zusammenhang aller Medien verloren. Sie wird jetzt nunmehr auf eine Funktionsstelle im allgemeinen Medienverbund reduziert. Medientheorie wird zu einer neuen Grundlagenwissenschaft, die Kulturgeschichte, Soziologie, Neurobiologie, Kybernetik und Technikentwicklung umfasst und auf medientechnische Veränderungen zurückführt. Zugleich skizzieren Flusser und Kittler zwei unterschiedliche Deutungsperspektiven: Während bei Kittler ein Hardwareprimat und mit ihm eine materiale Medientheorie auszumachen ist, die Technikentwicklungen als Determinanten kultureller Prozesse zu bestimmen sucht, mithin in den Schaltplä-

nen des Medienverbunds die Kommunikationsregeln der Kultur entziffern will, dechiffriert Flusser gesamt-kulturelle Prozesse am Leitfaden von Medienentwicklungen.

Vilém Flusser analysiert die gesamte Geschichte der Kultur aus der Perspektive der Veränderungen von Schrift- und Bildordnungen: Kulturelle Veränderungen werden als mediale Formationen gedeutet. Die Analyse der Medien zeigt daher grundsätzliche menschliche Verhaltensweisen und Wahrnehmungsformen auf, die für die Herausbildung aller Kategorien des Denkens und Erkennens grundlegend sind. Für Flusser entsteht auch die Konzeption von Geschichte erst durch die Veränderungen der Beziehungen zwischen Texten und Bildern. Aus dem Blickwinkel dieser kopernikanischen Wende in der Medientheorie stellt die Menschheitsentwicklung für Flusser eine Geschichte der Abstraktion, der fortschreitenden Entfremdung des Menschen vom Konkreten dar. Medien eröffnen und verstellen die Welt zugleich. Sie stellen sich vor die Gegenstände, die sie vorstellen sollen. Das Ende der Geschichte, das Flusser in der Erfindung der Fotografie erkennt, ist zugleich das Ende der Schrift. Die Bilder gewinnen wieder die Oberhand über die bis dahin die gesamte Kultur prägende Ordnung der Schrift, die im Computerzeitalter in Bildschirmen verschwinden wird. Die Schriftkultur dankt ab und überlässt ihren Platz dem »computierenden« und kalkulierenden Denken. »Nur noch Historiker und andere Spezialisten werden in Zukunft Schreiben und Lesen lernen.« Die Computerunkundigen werden, so Flusser, die Analphabeten der Zukunft sein.

Während die Überlegungen Flussers eine anthropologische Fragestellung verfolgen, legt Friedrich A. Kittler den Akzent auf konkrete medientechnische Veränderungen in gesellschaftlichen Zusammenhängen. In seinem Buch *Aufschreibesysteme 1800. 1900* (1982), das in *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) medientheoretisch zugespitzt wird, unternimmt er den Brückenschlag zwischen

Diskursanalyse, Medientheorie und Literaturwissenschaft. Aufschreibesysteme werden verstanden als ein »Netzwerk von Techniken und Institutionen, die einer gegebenen Kultur die Entnahme, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben.«

Die Literatur ist nur ein Aufschreibesystem unter anderen und ist überhaupt nur durch ihre Einbindung in den Kontext gesellschaftlicher Strategien verstehbar. Sie hat ihre Vorrangstellung verloren und wird zu einer Funktionsstelle in diesem gesellschaftlich-diskursiven Zusammenhang, der wesentlich ein medialer ist. Gegen die hermeneutische Tradition, die nach Kittler im Zeitalter der Vorherrschaft des alphanumerischen Codes stehen bleibt und die veränderte Mediensituation verfehlt – zugleich aber auch von Kittler sehr schematisch dargestellt wird –, setzt er einen informationstheoretischen Materialismus, der die Literatur als Datenverarbeitung, -speicherung und -übertragung interpretiert. An die Stelle eines möglichen utopischen Entwurfs von Literatur treten Funktionen im Medienverbund, die der Literatur allein strategische Positionen zuweisen; an die Stelle der Vergewisserung des Sinnes tritt die Materialität eines Verschaltungszusammenhangs. Medien ermöglichen Verstehen und stellen für Kittler die technische Grundvoraussetzung jeglichen Verstehens dar. Sind aber die Medien die Voraussetzungen von Verstehen und Sinn, dann können, so Kittler, die Medien ihrerseits nicht verstanden, sondern nur analysiert werden. Es gibt kein Jenseits der Medien mehr. Medien sind das Apriori unseres Verstehens, unserer Wahrnehmung und unseres Denkens. So formuliert Kittler konsequent: »Nur was schaltbar ist, ist überhaupt«. Und weiter: »Medien zu verstehen, ist eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen.«

Eine derart zugespitzte Medientheorie hat die Bezie-

hungen der Medien untereinander zum Gegenstand, macht aber zugleich ihre Analyse unmöglich. So pendelt sie zwischen einer emphatischen Bejahung der medientechnischen Entwicklung und einem apokalyptischen Ton, der in der Mediengeschichte den Untergang der Kultur erblickt, hin und her. Das Studium der Texte und die Analyse ihrer Struktur und sprachlichen Organisation werden abgelöst durch die Rekonstruktion eines vermeintlichen Schaltplanes, der – obwohl er immer nur vorausgesetzt, nicht aber bestimmt werden kann – die einzelnen Medien miteinander verknüpft und in dem auch die Literatur ihre Bestimmung erfährt.

Auch wenn die meisten der zahlreichen jüngeren Arbeiten zur Beziehung von Medien und Literatur Kittlers Prämissen nicht teilen, haben seine diskurs- und medientheoretischen Analysen einer Neuorientierung der Literaturwissenschaft, die sich auch im Zuge der zunehmenden Bedeutung der Kulturwissenschaften verstärkt medienhistorischen und -theoretischen Fragen zuwendet, entscheidende Impulse gegeben.

1967 brachte der amerikanische Philosoph Richard Rorty mit seinem Sammelband *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* die philosophischen Debatten der Zeit auf einen prägnanten Begriff, der verschiedene Strömungen bündelte und zugleich eine programmatische theoretische Positionsbestimmung versuchte.

Diese Dominanz des Sprachparadigmas sollte jedoch nicht unwidersprochen bleiben: W. J. T. Mitchell forderte seinerseits 1992 einen *pictorial turn*, der in Absetzung von der klassischen Kunstgeschichte einerseits und einer Analyse von Text-Bild-Beziehungen andererseits eine dezierte Theoriefähigkeit von Bildern proklamiert und eine theoretische Auseinandersetzung mit den Bildern umzusetzen sucht.

Im deutschen Sprachraum war es Gottfried Boehm, der seinerseits 1994 in dem von ihm herausgegebenen Band

Was ist ein Bild? einen *iconic turn* ebenso programmatisch einklagte. Während es Mitchell und vielen anderen Theoretikern im anglo-amerikanischen Sprachraum vor allem um eine ideologiekritische wie auch subversive Kraft des Visuellen ging, konzentrierten sich Boehm und andere deutschsprachige Forscher auf sowohl eine Eigensprachlichkeit als auch eine Eigenlogik des Bildes, die auch explizit auf die Tradition der Hermeneutik zurückgriff und dessen Diktum »Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache« auf Bilder übertrug. Beiden Positionen gemeinsam ist der Versuch, eine Eigensprachlichkeit von Bildern begrifflich und dies ohne Rückgriff auf Modelle der Semiotik oder der klassischen Kunstwissenschaft zu fassen. Die Flut von Publikationen in den letzten Jahren zeigt nicht nur, dass eine solche Bildwissenschaft wie auch eine solche Bildtheorie theoretisches Neuland betrat, sondern auch, dass diese theoretischen Neupositionierungen entscheidende neue Akzentsetzungen vorgenommen und wichtige Impulse gegeben haben. Ausgehend von Beltings Bildanthropologie über Bredekamps bis hin zu Didi-Hubermans subtilen Studien zu einer Fülle von höchst unterschiedlichen Gegenständen bieten viele dieser Arbeiten auch zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für literaturwissenschaftliche Fragestellungen.

Bernd Stiegler

2. Intermedialität

Die Formel von Norbert Elias, Medien stellten Versuche der »kognitiven Bemeisterung von Raum und Zeit« dar, betont einen seit der Antike bekannten Sachverhalt, der im deutschen Sprachraum pointiert bei Lessing aufgegriffen und zur Grundlage einer Bestimmung der Differenz der künstlerischen Medien von Literatur, Skulptur und Malerei gemacht wird. Zugleich eröffnet die Formel einen

wahrnehmungstheoretischen, einen ästhetischen und einen technischen Aspekt, die ihrerseits über eine historische Dimension verfügen. Lessing, wie schon vor ihm Leonardo da Vinci, weist darauf hin, dass Malerei und Skulptur an einen bestimmten Ort, an Licht- und Schattenverhältnisse gebunden sind, während diese in der Literatur beliebig imaginiert werden können. Gleichzeitig entwirft er mit der Bildbeschreibung (Ekphrasis) bereits eine intermediale Beziehung von Bild und Text. Bedeutung gewinnt für ihn darüber hinaus die Überlegung, dass visuelle Medien gleichzeitig auf eine besondere Wahrnehmung von Zeit und Raum bezogen sind. Dies bestätigt die seit der Renaissance in der westlichen Malerei etablierte Zentralperspektive, deren konstruierter Blickpunkt sowohl räumlich als auch zeitlich bestimmt ist, nämlich als Blick von jenem bestimmten Punkt aus, an dem sich der Betrachter gerade befindet.

Michel Foucault hat diese Einsicht anlässlich seiner Analyse von Velazquez' Bild *Las Meninas* mit einer historischen Überlegung verbunden. Die Zentralperspektive in der Malerei wird von ihm dem Zeitalter der Repräsentation zugeordnet, das nicht nur für die Malerei, sondern auch für Sprache eine besondere Form der Abbildung von Wirklichkeit durch Zeichen, nämlich die mimetische (nachahmende Abbildung) fixiert. Seine semiotische und historische Überlegung ist mit einer intermedialen und zugleich ästhetischen Überlegung verbunden. Überdies ergibt sich aus dieser intermedialen Bewertung eine diskurstheoretische Überlegung: Das Zeitalter der Repräsentation ist zugleich das Zeitalter einer Selbstermächtigung des Subjekts.

Ausgehend von diesen Überlegungen muss die Bestimmung von Intermedialität den historischen Vorgang des Medienwechsels ebenso wie die Interaktion und wechselseitige Transformation der Medien selbst ins Auge fassen. Die in literarischen Texten zur Geltung kommende Inter-

medialität spielt zunächst allgemein mit der Differenz der Zeichen von Sprache, Schrift und Bild. Sie kann aber auch die Interferenz (d. h. die Überlagerung) literarischer Gattungen oder unterschiedlicher Künste wie Literatur, Malerei und Musik betreffen. Eingebettet sind diese Beziehungen in einen historischen Medienwandel. Dieser ergibt sich aus der kulturell folgenreichen Wende von der Oralität zur Literalität, von der Literalität zur Visualität und schließlich aus der Ablösung des analogen durch das digitale Bild. Friedrich Kittler charakterisiert in Orientierung an Jan Assmanns kulturtheoretische Überlegungen den Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit als »Entkopplung von Interaktion und Kommunikation« und den Übergang von der Schrift zu den technischen Medien als »Entkopplung von Kommunikation und Information«. In diesem Kontext sind die Beziehung einzelner Darstellungstechniken und durch technische Innovation hervor gebrachter ästhetischer Medien wie Fotografie, Panoramatechnik, Film und digitale Varianten der Bildkünste zu bewerten.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts gewinnt die Beziehung von Bild und Text im Zusammenhang intermedialer Zusammenhänge besondere Bedeutung. Sie beginnt mit der Referenz der Literatur auf die Malerei und erhält gegenwärtig in der Verknüpfung von Literatur und elektronischen Medien eine neue Qualität. Vor allem an der intermedialen Beziehung von Text und Bild zeigt sich ein Grundsatz, der allgemein den historischen Medienwechsel charakterisiert: Die jeweils neuen Medien machen das vorangehende Medium nicht überflüssig, vielmehr erhalten die bisher dominanten Medien neue Systemplätze zugewiesen. Zugleich macht der Medienwandel auch die Weiterentwicklung der vermeintlich überholten Medien möglich. Die Malerei, von der Verpflichtung auf Realismus durch die Fotografie befreit, wendet sich zur Abstraktion, die Fotografie, durch den Film vom Anspruch der Doku-

mentation erlöst, wird experimentell, der Film selbst wiederum entdeckt die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten und setzt neben die Abbildung der Realität eine Präsentation des Imaginären, welche die Grenze zwischen bewusster und unbewusster Wahrnehmung überschreitet. Damit charakterisiert die intermediale Modellierung einer Kunstform immer zugleich ihren eigenen ästhetischen Status und den Grad ihrer Selbstreflexion. Für die Literatur ist zudem von Bedeutung, dass sie selbst ein Medium bleibt, dessen symbolische Ordnung lediglich eine »Ersatzsinnlichkeit« (Kittler) ausbildet. Allerdings ist die Medienkonkurrenz einem signifikanten Wandel unterworfen. Während zu Beginn der Moderne die Differenz der Medien eine Pointierung des Eigenen und eine immer entschiedener Selbstreflexion zur Folge hat, kommt es am Ausgang der Moderne und in der Postmoderne zu einer bewussten Interaktion der Medien: Intermedialität wird jetzt Element der ästhetischen Strategie selbst, vor allem die Literatur bildet diesen Prozess ab.

Parallel zu dieser Entwicklung verläuft die Veränderung und fortschreitende Negierung des Abbildungsparadigmas. Diese Entwicklung ergibt sich in erster Linie aus der für Moderne und Postmoderne zentralen Problematisierung der Beziehung von Text und Bild, die wiederum eine historische Reflexion über Eigenart und Bedeutung der visuellen Wahrnehmung weiterführt. So ist die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt des Sehakts bereits von Friedrich Schiller in einer Rezension zu Matthissons Gedichten erkenntnistheoretisch als Bestimmung der Relation zwischen Betrachter und ästhetischem Gegenstand im Kontext der regulativen Ideen entfaltet. Für Schiller zeichnet der Landschaftsmaler die Tätigkeit des Naturdichters vor, indem er die »innern Bewegungen des Gemüts« in »analogische äußere« übersetzt. Gleichzeitig entfaltet er eine intermediale Perspektive, wenn er darauf hinweist, dass jede Wahrnehmung eine Parallelektüre ist, in welcher

»der tote Buchstabe der Natur« zu einer »lebendigen Geistersprache« wird, und »das äußere und innere Auge [...] dieselbe Schrift der Erscheinungen auf ganz verschiedene Weise« lesen. In Übereinstimmung damit wird auch Jean Frédéric Amiels psychologisierende Formel, dass in der Malerei jede Landschaft Ausdruck der Seele sei, in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts für die Darstellung der Natur prägend. Die schon für das Zeitalter der Aufklärung typische Zuordnung von Sehen, Denken und Schreiben, die sich in der Formel vom »Auge des Geistes« ausdrückte, macht zugleich deutlich, warum in der Folge ausgerechnet die Erforschung der visuellen Wahrnehmung besondere Bedeutung für die Ausgestaltung intermedialer Bezüge in der Literatur hat.

Es ist von zentraler Bedeutung, dass die optische Forschung des 19. Jahrhunderts die Annahme von der Verlässlichkeit der visuellen Wahrnehmung und ihrer eindeutigen Repräsentation der Wirklichkeit grundsätzlich korrigiert. Neben den optischen Gesetzen des Sehens untersucht sie auch dessen physische und psychische Bedingungen. Vor allem Hermann von Helmholtz macht auf die subjektiven Faktoren des Sehaktes aufmerksam. Er zeigt, dass das Auge die Welt nur als ein »Aggregat farbiger Flächen« wahrnimmt und dass selbst die Wahrnehmung des Raums ein komplexer Vorgang ist, der nicht als einstellige Abbildung beschrieben werden kann. Denn die von Helmholtz als körperlos bezeichneten Anschauungsbilder erzeugen plane Bilder auf der Retina, die keineswegs einfach der natürlichen Wahrnehmung entsprechen, sondern erst im Cortex in dreidimensionale Bilder verwandelt werden. Die in der Malerei seit der Renaissance dominierende zentralperspektivische Darstellung erweist sich unter diesem Blickwinkel als bloße kulturelle Konvention, die durch eine kurvenperspektivische Abbildung ebenso wie durch andere kulturelle Codierungen des Sehens in Frage gestellt werden kann. Darüber hinaus untersucht die Naturwissenschaft das Zu-

sammenwirken von Retina (Netzhaut) und Cortex (Gehirn), aber auch die individuellen Bedingungen der Bild- und Farbwahrnehmung. Bereits Goethe hatte die physischen und psychischen Bedingungen des sogenannten »Nachbilds« auf der Retina beschrieben, die nunmehr zum Gegenstand der Forschung werden. Das von der Optik analysierte Zusammenwirken physischer, psychischer und intellektueller Bedingungen des Sehens wird jetzt zum Modell für die literarische Transformation der Wirklichkeit.

Dies gilt zugleich für die in diesem Zusammenhang beschriebene Rolle des wahrnehmenden Subjekts. Auch sie liefert ein intermedial folgenreiches Modell für das Medium der Literatur. Während der Betrachter der Camera obscura immobil und passiv im Zentrum eines abgedunkelten Raums verharret, wird in der Neuzeit die aktive Teilnahme des Subjekts am Sehakt zum Thema: Einen unschuldigen Blick gibt es nicht mehr. Schon die frühe Medientechnik der Panoramen (also der Rundbilder) setzt wie später der Film und die Literatur der Moderne auf Strategien der Simulation.

Die Erforschung der psychischen, physiologischen und physikalischen Bedingungen des Sehens lässt zugleich den Anteil kultureller Codierungen jeder Wahrnehmung erkennen. Die Zentralperspektive ist, folgt man Panofsky, nichts anderes als die Umwandlung des psychophysischen in einen mathematischen Raum. Zugleich ist sie eine Verwandlung von Semantik in Mathematik, denn ihre Hervorbringung optisch richtiger Sachverhalte ist keineswegs neutral, vielmehr setzt sie eine bestimmte Ästhetik, nämlich die Ästhetik der Abbildung voraus. Ein »inneres«, semantisches Konstrukt wird zu einem bestimmten »äußeren«, visuellen, optischen Konstrukt auf einer Fläche. Umgekehrt zeigt die Physik, dass Simulation nicht erst als mediale Technik entsteht, sondern im Zusammenspiel von Retina und Cortex schon immer die natürliche Wahrnehmung modelliert.

Diese Erkenntnisse beeinflussen auf doppelte Weise

auch das Medium des literarischen Textes. Zum einen werden sie in diesem thematisiert und reflektiert, zum anderen verändert dieser Text seinen Status, weil den Autoren zunehmend die Differenz der Medien bewusst wird. Für viele Vertreter der expressionistischen Literatur repräsentiert der Film eine dissoziierte Wahrnehmung, die unmittelbaren Einfluss auf die Literatur hat. Dagegen grenzen andere Autoren das Schreiben und die Schrift bewusst von diesem Medium ab. Kafka empfindet das Kino als Störung des Schauens. Im Film beherrscht für ihn nicht der Blick die Bilder, »sondern diese bemächtigen sich des Blickes«, d. h., »sie überschwemmen das Bewußtsein«.

Andere Autoren der Klassischen Moderne setzen dagegen auf die Möglichkeiten intermedialer Wechselbeziehungen. Für Marcel Proust wird die Verknüpfung von Bild und Gedächtnis zur Grundlage der ästhetischen Imagination und Produktion. In seiner *Recherche* wird Marcells erster Schreibversuch durch eine visuelle Wahrnehmung ausgelöst, sein Autor bezeichnet die Tiefe der wahren Kunst als räumlich, die Wahrheit des Verstandes aber als flächenhaft. In der Kirche von Combray öffnet sich für ihn der dreidimensionale Wahrnehmungsraum der Zeit und verwandelt sich durch diese vierte Dimension in einen Imaginationsraum. Robert Musil entwickelt suggestiv Raum- und Zeitwahrnehmungen, um den Status des Subjekts zu zeigen. In den Skizzen, die er als Darstellungen des »ausgebrochenen Augenblicks« bezeichnet, dominieren Schilderungen und Strategien visueller Wahrnehmungen.

Besonders die Darstellung von Räumen ist im Roman der klassischen Moderne häufig mit Referenzen auf die modernen visuellen Medien gekoppelt. Proust stellt die fotografische Notation der psychischen Wirkung impressionistischer Malerei an die Seite, das eigene Schreiben vergleicht er mit einem Sehen, mit dem Blick Noahs aus dem Bauch der Arche. Musil lässt die Bilder der Erinnerung aus einer Reflexion über die Fotografie hervorgehen

und ist darin Franz Kafka vergleichbar, bei dem die Bildfläche des Fotos zudem die einengende Macht der familialen Ordnungssysteme repräsentiert.

Immer wieder aber lenken intermediale Bezüge den Blick auf interkulturelle Prägungen, die Sehen und Schreiben beeinflussen und diese zugleich aufeinander beziehen. Jede Produktion und Wahrnehmung von Zeichen steht in einem kultursemiotischen Bezugsfeld. In der Kulturtheorie wird dieser Sachverhalt seit längerem mit Kategorien untersucht, die eine Korrektur des Abbildungsparadigmas auch in der Literatur nahe legen. Panofsky beschreibt die symbolischen Formen der Wahrnehmung, Gibson unterscheidet zwischen der *visual world*, der Welt der sichtbaren Dinge, und dem *visual field*, den psychischen Grundbedingungen der visuellen Wahrnehmung, Imdahl differenziert zwischen dem »wiedererkennenden« und dem »sehenden« Sehen. Die Warburgschule geht davon aus, dass jede ästhetische Wahrnehmung in eine »Konstellation sozialer Vorstellungen« eingefügt ist, aus der man ein »Kulturgedächtnis« rekonstruieren kann.

Auch der Konstruktivismus, der das Bild der Welt im Gehirn als Resultat einer psychophysischen Konstruktion bestimmt, folgt der Annahme, dass diese eine kulturell vermittelte vorbewusste Grundlage hat. Heinz von Foerster korrigiert den systemtheoretischen Relativismus, der aus der Existenz »autopoetischer Systeme« folgen könnte, und bestimmt Realität als eine »interaktive Konzeption«, in der das »Wie« der Realitätskonstruktion entscheidend ist.

Dadurch erhält der in Analogie zum Term der »Intertextualität« verwendete Begriff der »Intermedialität« seine besondere Bedeutung. Er kennzeichnet nicht nur das Überschreiten von Mediengrenzen, sondern auch grundsätzlich jede Berührung kulturell kodierter Kommunikationssysteme, die sich mit Julia Kristeva einem »Text« zuordnen lassen. Im Unterschied zum engen literarischen Intertextualitätsbegriff besteht dieser »Text« aus Bildern,

Zeichen und anderen Medien. Er lässt sich als ein Mosaik aus »Zitaten« ansehen, das in der Regel intermedial geprägt ist. Als Kulturraum ist er zugleich Bezirk eines »Gemeingedächtnisses«, allerdings stellt dieses »Kulturgeächtnis« keinen passiven Speicher dar, sondern ist »ein komplexer Textproduktionsmechanismus«, in dem ein Wechsel von Vergessen und Erinnern herrscht.

Die unterschiedlichen Medien nähern sich dieser Einsicht und machen sie zugleich zunehmend zum Gegenstand ihrer Selbstreflexion. Die divergierenden Ansätze der Medientheorie schließen an diesem Punkt an, bewerten aber den Anteil materieller und natürlicher Elemente des Medienwandels durchaus unterschiedlich. Folgenreich ist, dass sich neben der materialen eine ästhetische Medientheorie etabliert. Im Gegensatz zur Fixierung der materialen Medientheorie auf physikalische und technische Innovationen und deren Auswirkung auf die Wahrnehmung konzentriert sich diese ästhetische Medientheorie auf die kulturelle Codierung von Zeichen. Sie untersucht nicht allein die Eigenart, Funktion und Interaktion von Zeichensystemen, sondern in erster Linie die allen Medien gemeinsamen Strategie der Simulation. Dieser Sachverhalt erhält gegenwärtig besondere Bedeutung, da die medialen Strategien der Simulation in der spätkapitalistischen »Gesellschaft des Spektakels« (Debord) zunehmend auch die Formen politischen Handelns modellieren. In den von den elektronischen Medien geschaffenen »Mediascapes« (d. h. medialen Inszenierungen) und »Ideoscapes« (d. h. medial vermittelten Identifikationsmustern, so Appadurai) werden zugleich die kulturellen Differenzen einer globalen Gesellschaft neu bestimmt.

Rolf G. Renner