

Aus:

JOCHEN MECKE (HG.)

Medien der Literatur

Vom Almanach zur Hyperfiction.

Stationen einer Mediengeschichte der Literatur
vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Dezember 2010, 298 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1675-0

Wie steht es um das komplexe Zusammenspiel zwischen der Literatur und den Medien, von denen sie im Laufe ihrer neueren, vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart reichenden Geschichte übertragen wurde?

Jenseits utopischer und apokalyptischer Einstellungen widmet sich der Band dieser Frage. Die Beiträge beschäftigen sich mit Print-, akustischen, audiovisuellen und elektronischen Medien und untersuchen dabei sowohl die Materialität literarischer Kommunikation – und damit auch die Frage, ob und inwiefern Medien Einfluss auf literarische Darstellungsformen nehmen – als auch Medien als Bezugs- und Darstellungsobjekte literarischer Texte.

Jochen Mecke (Prof. Dr. phil.) lehrt Romanistik an der Universität Regensburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1675/ts1675.php

Inhalt

0. EINLEITUNG

Jochen Mecke

Medien der Literatur

9

1. PRINTMEDIEN: ALMANACH, PRESSE

Susanne Greilich

Medienwandel und Literarisierung. Funktions-
zusammenhänge zwischen Presse und Kalender-
literatur der Frühmoderne

29

Klaus Peter Walter

„La suite au prochain numéro“ oder „Hier tobt das Leben“.
Fortsetzungstechniken in der Frühzeit der Massenmedien
und im TV-*Serial*

49

2. (AUDIO-)VISUELLE MEDIEN: THEATER, PHOTOGRAPHIE, FILM

Volker Roloff

Medienumbrüche und Intermedialität. Zur Theatralität der
Filme von Jean Renoir

69

Marina Ortrud M. Hertrampf

Pour une écriture photographique. Formen und Funktionen
photographischer Schreibverfahren bei Alain Robbe-Grillet
und Patrick Deville

81

Claudia Gronemann

Mediensimulation und -reflexion. Oralität, Schrift und Film
in transmedialen Strategien der Maghrebliteratur

103

Mario Burg

„Il cinema è amico della letteratura“. Filmisches Schreiben
im italienischen Roman der 80er und 90er Jahre am Beispiel
der Romane Sandro Veronesis

119

Christian von Tschilschke

Mediale Ironie als Symptom des Medienwandels.
Zur Funktion filmischer Techniken bei Jean Echenoz
und Patrick Deville 133

Dagmar Schmelzer

Film als Paradigma des Neuen. Spanische Avantgardeprosa
vor dem Hintergrund des Diskurses über Film am Beispiel
Francisco Ayalas 155

3. AKUSTISCHE MEDIEN: RADIO, HÖRSPIEL, HÖRBUCH

Jörg Türschmann

Das Hörbuch: *El dueño del secreto*
(Antonio Muñoz Molina, 1997) 175

Jochen Mecke

Hörspieltechniken der Literatur: Jean Thibaudeaus
Reportage d'un match international de football 191

Ludger Scherer

Mediale Polyphonie. Überlegungen zu den Hörspielen
Michel Butors 219

Jürgen E. Müller

„L'oreille qui lit“ – Geschichte(n) im Hörspiel 237

**4. UNIVERSALMEDIEN: COMPUTER, HYPERFICTION,
COMPUTERSPIELE**

Elisabeth Bauer

Frankophone Hyperfiction 251

Franziska Sick

Spiel und Geschichte. Vorüberlegungen zu einer
Narrativik des Computerspiels 275

Autorinnen und Autoren 293

Medien der Literatur

JOCHEN MECKE

Medien und Literatur standen von Beginn an in einer manchmal fruchtbaren, manchmal sterilen, manchmal symbiotischen, manchmal agonalen, in jedem Falle aber immer spannungsreichen Beziehung. Der literarischen Avantgarde etwa galten neue Medien wie Photographie, Grammophon und Film als utopisches Versprechen kühner poetologischer Entwürfe, das einen Ausweg aus den Sackgassen von Individuum, Autorschaft, Sinn und Bedeutung verhiess. Vielleicht hat keine Strömung diese in Medien gesetzten Hoffnungen mehr verkörpert als der Surrealismus. Die *écriture automatique*, die surrealistischen Spiele, die Ästhetik des poetischen Bildes, ja die gesamte lebenspraktische Haltung der Surrealisten waren getragen von dem Versuch, den *circulus vitiosus* des Symbolischen zu durchbrechen, um – so wie es der von ihnen verehrte Arthur Rimbaud in einem berühmten Brief verheissen hatte – nicht mehr im Bekannten eines selbst in den Text gelegten Sinns anzukommen, sondern im Unbekannten des gänzlich Neuen.¹ Die Maschine sollte das Genie, die Technik den Geist, das Medium den Menschen ersetzen. Techniken wurden zum neuen Paradigma literarischer Produktivität erkoren. Dies wird auch noch dort sichtbar, wo scheinbar keinerlei technische Dispositive hinzugezogen werden, etwa bei der Beschreibung des surrealistischen Schreibprozesses:

1 „Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens.“ Arthur Rimbaud. Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871. In: Arthur Rimbaud: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 2009, S. 339-341, hier S. 340.

Faites vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire.²

Sah die Avantgarde in den Medien einen potentiellen Messias der Literatur, so galten sie später gemäß einer weit verbreiteten, populären Auffassung als hauptverantwortlich für deren Niedergang. Presse, Radio, Film, Fernsehen und Computer hätten dafür Sorge getragen, dass Literatur endgültig alles Zeitliche gesegnet habe. Stellvertretend für viele Theorien seien hier nur die Thesen Neil Postmans vom Absterben des Geistes einer Kultur und Hans-Magnus Enzensbergers vom sekundären Analphabetentum genannt, einer durch Medien wie zum Beispiel das Fernsehen erzeugten Unfähigkeit des Denkens und des qualifizierten Lesens.³ Und tatsächlich belegt auch die Statistik: Erwachsene, Jugendliche und Kinder lesen immer weniger und schauen dafür immer häufiger fern, gehen ins Kino oder vertreiben sich die Zeit mit Video- und Computerspielen.⁴ Kein Wunder, dass die menetekelhaften Verkündigungen des Endes der Literatur eine ganze Reihe von Rettungsversuchen auf den Plan riefen. Die Palette der Maßnahmen reicht von emphatischen Verteidigungsschriften über die Vorzüge der Lektüre,⁵ Einrichtungen zur Förderung des Lesens⁶ bis hin zu literaturtheoretischen Versuchen, das Interesse an Literatur dadurch zu vergrößern,

2 André Breton: *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard, collection folio 1988, S. 331f.

3 Hans Magnus Enzensberger: „Lob des Analphabetentums“. In: ders.: *Mittelmaß und Wahn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 72, 67. Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt a. M.: Fischer 1985.

4 Die von der Stiftung Lesen durchgeführte Studie *Lesen in Deutschland 2008* (vgl. Stiftung Lesen (Hrsg.): *Lesen in Deutschland 2008*. Kaiserslautern: Stiftung Lesen 2009), belegt, dass 25% der Deutschen nie ein Buch in die Hand nehmen (S. 20), dass nur 17% täglich oder mehrmals wöchentlich Fachbücher oder Literatur lesen (S. 16), während 98% täglich oder mehrmals wöchentlich fernsehen und 83% im gleichen Rhythmus Radio hören (S. 16), 49% der 14- bis 19-Jährigen erklären, dass sie als Kind nur selten ein Buch geschenkt bekamen (S. 8, 25).

5 Christiaan L. Hart Nibbrig: *Warum lesen? Ein Spielzeug zum Lesen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

6 Z.B. die Stiftung Lesen, die sich auf ihrer Homepage mit dem Zitat einer Journalistin als „Intensivstation für das Lesen“ präsentiert (<http://www.stiftunglesen.de/default.aspx>) [konsultiert am 13.04.2010].

dass man sie (auch) als Transportmedium für Wissensformen mit hohem Stellenwert darstellt.⁷ Auch wenn man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass man der Literatur scheinbar nicht mehr zutraut, auf eigenen Füßen zu stehen und zu gehen, sondern ihr zeitgemäße Krücken verpassen will, so korrigieren die genannten Werke eine hyperbolische Auffassung von Literatur, welche diese im Vakuum eines *livre sur rien* oder einer *littérature pure*, einer Literatur an und für sich – und fast möchte man hinzufügen für niemanden sonst –, schweben lassen wollte.

Allerdings lässt sich die Klage über den durch Medien bedingten Bedeutungsverlust nur dann bestätigen, wenn man die mediale Bedingtheit von Literatur selbst ausblendet. Und dies war über eine lange Zeit sehr gut möglich. Denn dass „[...] unser Schreibzeug [...] an unseren Gedanken“ mitarbeitet (Nietzsche),⁸ war seinerseits ein Gedanke, der sich in der Geschichte der Medien erst dann einstellen konnte, als andere mediale Werkzeuge als bloße Schreibutensilien zur Aufzeichnung des Symbolischen, Imaginären und Realen zur Verfügung standen.⁹ Gerade weil Printmedien wie z.B. Buch, Flugblatt oder Zeitschrift lange Zeit eine Monopolstellung innehatten, konnte in diesem Kontext kaum je ein ausgeprägtes reflexives Bewusstsein ihrer Bedeutung etwa für die „kulturrattonierende Öffentlichkeit“ entstehen.¹⁰ Spielten Medienreflexionen des ungeachtet dennoch eine Rolle, dann vor allem im Rahmen einer hierarchisch strukturierten diskursiven Konstellation: Diese sieht für Medien allenfalls die parasitäre Rolle des „Supplements“ einer Stimme vor, welche die Präsenz und Reinheit eines ungetrübten vernunftgemäßen Denkens garantieren soll. Logozentrismus erweist sich in den Analysen der Derrida'schen Grammatologie letztendlich immer als Phonozentrismus.¹¹

7 Vgl. unter anderem Otmar Ette: *Über Lebens Wissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos 2004 und Jochen Hörisch: *Das Wissen der Literatur*. München: Fink 2007.

8 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und Berlin: DTV/De Gruyter 1986, S. 172.

9 Vgl. dazu Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 2003.

10 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 1990.

11 „La notion de signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, fût-ce à la limite, selon Saussure, comme les deux faces d'une seule et même feuille. Elle reste donc dans la descendance de ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme: proximité absolue de la voix et de

Trotz der oben genannten Gründe muss es allerdings verwundern, dass Medien so lange Zeit ein blinder Fleck von Philologie und Literaturwissenschaft bleiben konnten. Denn bereits der erste große Roman der abendländischen Literatur überlässt an prominentester Stelle ausgerechnet jenem traditionellen Schreibwerkzeug das Wort, das laut Nietzsche an der Abfassung unserer Gedanken beteiligt ist. Cervantes geht allerdings noch weiter. Denn bei ihm ist die Schreibfeder nicht nur an der Abfassung der Gedanken beteiligt, sondern einzig und allein für diese verantwortlich:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio [...].¹²

Nicht von ungefähr beansprucht die Schreibfeder für sich, die wahre und authentische Geschichte des Don Quijote geschrieben zu haben, ganz im Gegensatz zum falschen Autor aus Tordesillas (Avellaneda). Auch wenn hinter der Feder natürlich der „wahre“ Verfasser Hamete Benengeli steht, bleibt festzuhalten, dass Schreibwerkzeuge schon damals ihre Ansprüche gegenüber falschen Autoren anmeldeten. Die Tatsache, dass eine Schreibfeder das letzte Wort im *Don Quijote* behält, ist bei Cervantes allerdings kein Einzelfall, sondern hat System. Enthält doch der gesamte Roman eine Reflexion über Medien. So besucht Don Quijote in Barcelona eine Druckerei und befindet sich damit an genau jenem Ort, der seinen Wahn überhaupt erst ermöglicht hat: Denn es war Gutenbergs Buchdruck mit beweglichen Lettern, der es dem *Hidalgo* gestattete, Bücher in großen Mengen zu kaufen und zu verschlingen. Und es war wahrscheinlich auch eine durch Gutenbergs Medienrevolution ermöglichte neue Form der stillen Lektüre, die den Helden des ersten neuzeitlichen Romans in den Wahn trieb.¹³ Medien

l'être, de la voix et de l'idéalité du sens" (Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Minuit 1967, S. 23; deutsche Übersetzung, *Grammatologie*. Frankfurt 1983, S. 25).

12 Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Tomo II, edición a cargo de John Jay Allen. Madrid: Cátedra 1977, S. 578.

13 Vgl. Roger Chartier: „Populärer Lesestoff und volkstümliche Leser in Renaissance und Barock“. In: Roger Chartier & Guglielmo Cavallo (Hrsg.): *Die Welt des Lesens: Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Frankfurt: Campus 1999, S. 397-418.

spielen aber nicht nur auf der Ebene der erzählten Geschichte, sondern auch für deren Erzählung eine entscheidende Rolle. Dies beginnt mit einem Illusionsbruch in dem wahrscheinlich berühmtesten Kapitel des *Quijote* (I,8), in dem der Held erst mit Windmühlen und dann mit einem Basken kämpft und der Erzähler mitten im Kampf die Erzählung mit dem Geständnis unterbricht, dass sein Manuskript an dieser Stelle ende und er keine weiteren Quellen mehr zur Verfügung habe. Es beginnt eine intensive Suche nach der Fortsetzung der heldenhaften Geschichte, die auf dem Markt in Toledo ihr glückliches Ende findet. Der Erzähler stößt zufällig auf ein arabisches Manuskript, das er übersetzen lässt. Von da ab ist der Leser mit einer komplexen multimedialen Situation konfrontiert: Er liest ein vom ersten Autor herausgegebenes und im Gutenbergverfahren gedrucktes Buch, das die von einem Spanier angefertigte Übersetzung des vom arabischen Autor Cide Hamete Benengeli handschriftlich verfassten Manuskripts enthält, in dem wiederum eine Reihe von mündlichen Erzählungen der Figuren wie zum Beispiel die Geschichte der Dorotea vorkommen. Von Anfang an spielen die medialen Bezüge zwischen Manuskriptkultur, lautem Vorlesen und Zuhören einerseits und der neuen Buchdruckkultur mit – für damalige Zeiten – auch für einen verarmten Hidalgo erschwinglichen Buchpreisen und leiser, im stillen Kämmerlein vollzogener Lektüre andererseits mithin eine große Rolle. Während sich der durch Lektüre von Ritterbüchern verrückt gewordene Alonso Quijano im ersten Teil aufmacht, um als Ritter ebenso anachronistische wie fiktive Abenteuer zu bestehen, begegnet er im zwar erst 10 Jahre später veröffentlichten, aber in der Diegesis kurze Zeit später spielenden zweiten Teil bereits den Lesern des Buches, dessen Held er ist. Es handelt sich vornehmlich um Rezipienten, die wie zum Beispiel die Herzöge darauf erpicht sind, wie Don Quijote, Leben und Lesen ineinander zu überführen und – wenn auch in ironischer Distanz – genau jene Geschichten zu erleben, von denen sie im ersten Teil nur gelesen haben. Das Medium hat nicht nur die Formen der Rezeption, sondern auch die Realität verändert.

Der Blick in den *Don Quijote* zeigt, dass eine verschärfte Wahrnehmung der medialen Bedingungen literarischer Produktion, Distribution und Rezeption bereits in der Neuzeit im Kontext eines Medienwechsels auftreten. Umso erstaunlicher ist es daher, dass Philologie und Literaturwissenschaft die Materialität und Medialität literarischer Kommunikation lange Zeit ausblenden konnten. Dieser Umstand

hängt mit einer Besonderheit von Medien zusammen, die mit Niklas Luhmanns basaler Mediendefinition erhellt werden kann.

Die Einsicht in die mediale Bedingtheit von Literatur wird grundsätzlich dadurch erschwert, dass Kommunikationsmedien als „lockere Koppelung von Elementen“ nie an und für sich oder direkt beobachtet werden können, sondern bei Wahrnehmungsprozessen immer in den, von Luhmann als „feste Koppelung“ von Elementen definierten „Formen“ in den Hintergrund der Aufmerksamkeit treten.¹⁴ Wenn etwa in die miteinander relativ fest nach phonetischen und grammatischen Gesetzmäßigkeiten verknüpften Elemente einer Rede wahrgenommen werden, treten die locker verknüpften Elemente der Geräusche in den Hintergrund. Formen können selbst als Medien für neue Formen dienen. Dies gilt insbesondere für Kommunikationsmedien im engeren Sinne. So dient Mündlichkeit als Medium für die Form der Sprache, von der sich wiederum durch weitere Regeln die Form der mündlichen Erzählung herausbildet. Diese kann dann wiederum als Form für eine spezifische Erzählung dienen, die sich selbst durch besondere Binnenregeln der Verkoppelung von den allgemeinen Regeln der Erzählung absetzt.¹⁵ Dass Formen wiederum als Medien neuer Formen dienen können, erklärt neben der Unsichtbarkeit der Medien auch die Vagheit des Medienbegriffs, da sich dieser sowohl auf Medien als auch auf solche Formen beziehen kann, die selbst wiederum als Medien für andere Formen wirken können. Diese eigentümliche Doppeldeutigkeit des Begriffs schlägt sich auch in der Ambiguität einiger spezieller Medienbegriffe wie zum Beispiel „Film“ oder „Photographie“ nieder, die sowohl den materiellen Träger als auch die mediale Form bezeichnen, die von diesem Träger transportiert wird. Dies gilt auch für den Begriff der „Literatur“: Abgeleitet aus dem Lateinischen *litterae* (‚Buchstaben‘, ‚alles Geschriebene‘, ‚Brief‘) bedeutet er zunächst das Alphabet als

14 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 1995, S. 168-172.

15 Es ist durchaus möglich, die Luhmann'sche Begrifflichkeit auf die von Roman Jakobson vorgeschlagene Dialektik von Primär-, Sekundär- und Tertiärnorm anzuwenden, vor deren Hintergrund jedes literarische Werk wahrgenommen wird. Die Primärnorm der gegenwärtigen „Alltagssprache“ wäre in dieser Perspektive das Medium für die Form der gegenwärtigen poetischen Tradition, die wiederum das Medium der poetischen Tendenz (=Form) darstellt, die einem poetischen Werk vorgezeichnet ist (vgl. Roman Jakobson: „Fragments de ‚La nouvelle poésie russe‘. Esquisse première: Vělimir Khlebnikov“. In: ders.: *Huit questions de poésie*, Paris: Seuil 1977, S. 11-29, hier S. 11).

Medium, dann im weiteren Sinne den materiellen Träger der Schrift und schließlich die Literatur im engeren Sinne.¹⁶

Diese Ambiguität des Medienbegriffs findet sich auch im Titel des vorliegenden Bandes wieder, denn „Medien der Literatur“ bezieht sich auf zwei Formen des Zusammenhangs zwischen den beiden Begriffen. Zum einen kann der Titelbezug als *genitivus subiectivus* verstanden werden. In diesem Fall meint er all‘ jene Medien, die Literatur transportieren und generieren. Dieser Aspekt schließt die Materialität literarischer Kommunikation als historisch wandelbares Apriori ein und damit auch die Frage, ob und inwiefern Medien Literatur modifizieren bzw. welchen Einfluss sie auf ihre Darstellungsformen nehmen. Im *genitivus obiectivus* hingegen meint der Titel Medien als Objekt der Literatur, also all‘ diejenigen Medien, auf die sich literarische Texte beziehen. Dieser Bezug kann unterschiedliche Formen und Grade annehmen. Ein literarisches Werk kann sich in einer Einzelreferenz auf ein bestimmtes Werk, etwa auf einen Film beziehen oder aber in einer Systemreferenz auf ein bestimmtes Medium wie etwa die Photographie oder den Film. Darüber hinaus kann der Bezug verschiedene Grade der Durchdringung oder Intensität annehmen. Literarische Texte können sich auf die Makrostruktur anderer Medien beziehen und deren typische Figurenkonstellationen, Handlungsstrukturen oder Themen aufgreifen, ein Verfahren, das zum Beispiel bei der Behandlung von Literaturverfilmungen eine Rolle spielt. Sie können aber auch die spezifischen Verfahren, Techniken, Wahrnehmungsdispositive anderer Medien mittels ihrer Diskursstruktur zu simulieren suchen, wie dies zum Beispiel bei so genannten *Camera-Eye*-Techniken der Fall ist. Oder aber sie können darauf abzielen, bestimmten Elementen des Films oder der Photographie durch mikrostrukturelle Verfahren zu entsprechen und so etwa eine bestimmte Form der Kadrierung oder der Großaufnahme durch Synekdochen wiedergeben. Diese Simulation eines Mediums in einem anderen ist natürlich im Prinzip ein paradoxes Unterfangen, denn aufgrund ihrer materiellen Differenzen ist es nicht möglich, die Techniken eines Mediums in ein anderes zu übertragen. Es handelt sich streng genommen also um die Nachahmung des Unnachahmlichen. Dennoch haben Leser bei der Lektüre bestimmter Texte den Eindruck, dass sie irgendwie „photographisch“ oder „fil-

16 Stowasser: *Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch*. München: Freytag 1971, S. 298.

misch“ arbeiten, ein Eindruck der sich phänomenologisch beschreiben und auf bestimmte literarische Techniken zurückführen lässt, mittels derer Literatur andere Medien simuliert.

Solche Übetragungen von einem Medium in ein anderes haben allerdings den Nebeneffekt, dass Medien selber wahrnehmbar werden, denn sie verändern sowohl das Ausgangs- als auch das Empfängermedium. Eine grundlegende und triviale Art solcher Transformationen ist sicherlich darin zu sehen, dass der Medienwechsel Medien als Formen sichtbar macht und damit auch den medialen Charakter des Empfängermediums in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt. Beide im Titel des Bandes angesprochenen Untersuchungslinien analysieren Medien mithin als Formen. Medienwechsel verändern jedoch nicht nur das Ausgangsmedium, sondern auch das Empfängermedium, das andere Medien in sich aufnimmt. Dieser Komplex wird im vorliegenden Band anhand einzelner historischer Einschnitte untersucht wie zum Beispiel in den Studien zum Einfluss der im 18. Jahrhundert neu auftretender Periodika auf die Formen traditioneller Almanache (Susanne Greilich) oder des Feuilletons auf den Roman des 19. Jahrhunderts (Klaus Peter Walter), zu Transformationen des Romans durch Kintotechniken (Dagmar Schmelzer) oder zu Veränderungen, die Literatur durch die Präsentation als Hörspiel erfährt (Jochen Mecke).

Von diesen Transformationen sind allerdings nicht nur literarische Praktiken, sondern auch die Kategorien und Theorien ihrer Deskription und Analyse in entscheidendem Maß betroffen. So ist etwa der Wandel in der Auffassung von Erzählperspektiven durch die Verwendung von Kintotechniken belegt. Mit welchen Kategorien ist jedoch eine Literatur zu erfassen, die sich offenkundig anschickt, Ereignisse in Realzeit und ohne den Filter des Sinns aufzuzeichnen oder die, wie z.B. die *écriture automatique*, den Anspruch erhebt, das Unbewusste ungefiltert durch die Kontrollmechanismen des Bewusstseins wiederzugeben? Die Frage des Verhältnisses von theoretischer Beschreibung und ästhetischer Praxis stellt sich in noch schärferer Form bei den neuesten medialen Umbrüchen literarischen Selbstverständnisses, die gleichfalls im vorliegenden Band erörtert werden: Sind narrativ angelegte Computerspiele (Franziska Sick), Hypertexte und Hyperfictions (Elisabeth Bauer) noch als Fortsetzung der literarischen Ästhetik der Moderne zu beschreiben? Oder sind sie nicht vielmehr die materielle und technische Verwirklichung dessen, was in der Literaturtheorie bisher lediglich luftige Theoriemetapher war und in der ästhetischen

Praxis z.B. des *nouveau roman* nur im eng gefassten Rahmen des Buches betrieben werden konnte?¹⁷ Wenn Gadamer von der Unendlichkeit des Textes spricht, Sartre von der Ko-Autorschaft des Lesers, Roland Barthes vom Tod des Autors, Julia Kristeva im Anschluss an Michail Bachtin von einer unkontrollierbaren Intertextualität, können diese Theoreme dann einfach als angemessene Beschreibung der materiellen Realität und ästhetischen Form des neuen Mediums Computer und seiner neuen, literarischen Gattungen verwendet werden? Diese Fragen, die sich für die Hyperfiction in besonders pointierter Form stellen, ergeben sich auch für andere Medien der Literatur. Wenn Alain Robbe-Grillet kinematographische Techniken verwendet, wenn Claude Simon seine Romane hypertextartig verschaltet, wenn Michel Butor oder Julio Cortázar die lineare Abfolge der Kapitel auflösen und komplexe mehrdimensionale Strukturen schaffen, nehmen sie dadurch vorweg, was spätere Medien dank ihrer Technik problemlos verwirklichen können? Oder greifen die Kategorien ästhetischer Praxis und ihrer theoretischen Beschreibung im einen wie im anderen Fall nicht zu kurz und müssen – gerade weil sie nunmehr nicht mehr als (bloße) Form, sondern als technisches Medium fungieren – jeweils einer grundlegenden Revision unterzogen werden?

Es dürfte in diesem Zusammenhang nicht uninteressant sein, dass die technischen Neuerungen, die als vehemente Herausforderung an die Theorie gelten dürfen, ausgerechnet in eine Zeit weit verbreiteter Theoriemüdigkeit fallen, in der gleichzeitig eine partielle Rückkehr einstmals kritisierten Kategorien und Elemente des Romans zu verzeichnen ist. Wenn literarische Diskurse ihre eigene Medialität ausblenden, so bringen Medienwechsel und Medienwandel gerade das Ausgeblendete durch Kontrastmittel wieder zum Vorschein. Diese Transformationsprozesse betreffen nicht nur die literarische Praxis, sondern auch die literaturwissenschaftlichen Kategorien und Theorien ihrer Beschreibung und Analyse. Erörtert werden diese Fragen in den Beiträgen des vorliegenden Bandes anhand von Untersuchungen zu verschiedenen Epochen, Kulturen und Medien.

Die erste Gruppe von Beiträgen setzt sich mit Printmedien auseinander. Susanne Greilich untersucht in ihrem Beitrag *Medienwandel*

17 George P. Landow: *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997, S. 65.

und Literarisierung die Funktionszusammenhänge zwischen Presse und Kalenderliteratur in der Frühmoderne in einer Phase der Mediengeschichte, in der die traditionellen Volksalmanache, denen bis dato die Funktion der – wenn auch zeitlich verzögerten – Informationsvermittlung zukam, durch den Aufschwung der Tagespresse im 18. Jahrhundert zu einer Neubestimmung der eigenen Position als Unterhaltungsmedium gezwungen wurden und darauf mit einer Strategie der „Literarisierung“ reagierten. Die Fallstudien zum Transfer von Texten aus moralischen Wochenzeitschriften und literarischen Kulturzeitschriften zeigen allerdings auch, dass diese Literarisierung nicht konsequent betrieben wurde, sondern das Medium immer noch zwischen dem früheren Informations- und dem neuen Unterhaltungsparadigma schwankte und daher nicht die Wahrscheinlichkeit der berichteten Geschichten, sondern deren Wahrheitsgehalt betonte.

Der Beitrag von Klaus Peter Walter liefert unter dem sprechenden Titel „*La suite au prochain numéro*“ oder „*Hier tobt das Leben*“ eine Jahrhunderte und Medien übergreifende Studie zu Fortsetzungstechniken im Feuilleton des 19. und in Fernsehserien des 20. Jahrhunderts. Er weist die zunehmende Abhängigkeit der Textgestaltung von den fortschreitenden Mediatisierungszwängen literarischer Produkte in der Frühzeit der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildenden massenmedialen Kommunikation nach. Die Untersuchungen demonstrieren, dass im „klassischen“ Feuilletonroman der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel *Les mystères de Paris*, *Le comte de Monte-Cristo* oder *Les trois mousquetaires* die Erzeugung von gezielt die Zeitungsausgaben übergreifenden Spannungsbögen nur bedingt zum Tragen kommt und *suspense*-Effekte förmlich „verschenkt“ werden. Dies geschieht, weil die medialen Rahmenbedingungen der Abonnentenpresse ihren Einsatz nicht von Tag zu Tag, sondern nur zum Zeitpunkt der halbjährlich vorzunehmenden Abonnementsverlängerung erforderlich machten und der Feuilletonroman im Großen und Ganzen dadurch noch unter der Ägide des Buchmediums stehen konnte. Der Beitrag macht auch deutlich, dass erst die Entstehung der Massenpresse in der Mitte der sechziger Jahre für aggressivere Vermarktungszwänge und somit für die Herausbildung ausdifferenzierter Fortsetzungsstrategien sorgten, die die Handlungsverkettung und damit die Textgestalt der betreffenden Romane nachhaltig prägten. Der Beitrag schlägt abschließend einen Bogen zu den *daily soaps* des Fernsehens und geht der Frage nach, ob die Anwendung narrativ bzw. kommerziell be-

dingter Fortsetzungs- und Unterbrechungstechniken im Zuge des Medienwechsels auch im Fernsehen noch auf denselben Grundmustern basieren oder ob qualitative Veränderungen festzustellen sind.

Die nächste Gruppe von Aufsätzen beschäftigt sich mit dominant visuellen Medien. Dass Film- oder Literaturgeschichte nicht als rein monomediale und auch nicht als rein technische Geschichte geschrieben werden können, macht Volker Roloff in einem programmatischen Beitrag mit dem Titel *Medienumbrüche und Intermedialität* deutlich, in dem er sich mit der Theatralität der Filme von Jean Renoir beschäftigt. Die paradigmatische Untersuchung des Wechsels vom Stumm- zum Tonfilm in den dreißiger Jahren zeigt, dass Veränderungen in einem Medium sich im engen Zusammenwirken mit anderen Medien vollziehen und dass Medientechniken, hier verstanden als Materialität der verschiedenen Kommunikationsformen, eng mit wahrnehmungsästhetischen Veränderungen verbunden sind und auch Modifikationen der Formen nach sich ziehen, mit denen Medien selbst wahrgenommen werden. Dabei kann ein solcher Wechsel zusätzliche ästhetische Wirkungen hervorrufen, etwa wenn Renoir die medientechnische Differenz zwischen Film und Theater dazu nutzt, die grundlegende Theatralität der Gesellschaft der 30er Jahre in Frankreich sichtbar zu machen.

Marina Hertrampf untersucht in ihrem *Pour une écriture photographique* betitelten Beitrag photographische Techniken literarischer Texte. Im theoretischen Teil ihrer Studie hält sie fest, dass Bilder zwar in vielerlei Form und in zahlreichen Medien vorkommen, dass sich deren unterschiedliche Ausprägungen in Malerei, Photographie, Film und Literatur jedoch in medientechnischer und semiotischer Hinsicht grundsätzlich voneinander unterscheiden. Sie legt dar, dass aufgrund der materiellen Differenzen zwischen Medien mit „photographischer Schreibweise“ nur ein *effet photographique* gemeint sein kann. Es handelt sich somit um eine Simulation des photographischen Mediums im literarischen, die sich aus dem Zusammenwirken rezeptorischer, semiotischer und fiktionaler Elemente des Textes ergibt. Im Unterschied zu anderen Ansätzen unterstreicht der Beitrag, dass diese Verfahren gerade nicht den erreichten Transponierungsgrad des Photographischen im Literarischen hervorheben, sondern deren mediale Nicht-Übereinstimmung. Aus dieser Differenz resultiert auch die Notwendigkeit, textanalytische Verfahren zu entwickeln, die eine intersubjektive Nachprüfbarkeit der häufig intuitiv geäußerten These zum photographischen Schreiben ermöglichen. Im zweiten Teil ihrer Über-

legungen untersucht die Verfasserin dann die spezifischen photographischen Techniken im *nouveau roman* eines Alain Robbe-Grillet und im *roman nouveau* von Patrick Deville. Ihre Analysen belegen, dass beide Autoren trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten eine grundsätzliche Differenz voneinander trennt: Während die Photographie bei Robbe-Grillet als Zeichen der Authentizität einer Ästhetik fungiert, die jeweils Reales und Imaginäres auf den kleinsten gemeinsamen Nenner des photographischen Bildes zurückführt, stellt Deville gerade diese Authentizität des Photographischen als undurchschaute Täuschung und Illusion des *nouveau roman* dar und nutzt die photographische Schreibweise zur (selbst-) ironischen Ausstellung der Inauthentizität des vermeintlich Realen und der eigenen Ästhetik.

Der Beitrag von Claudia Gronemann zu *Mediensimulation und -reflexion: Oralität, Schrift und Film in transmedialen Strategien der Maghrebliteratur* stellt die Untersuchung literarischer Medien in einen postkolonialen Kontext. Die Verfasserin zeigt, dass der für die maghrebinische Literatur zu erwartende Gegensatz zwischen traditioneller Oralität des Arabischen und jener der Kolonialmacht zuzurechnenden Literalität des Französischen in den von ihr untersuchten Texten aufgehoben und zusammen mit filmischen Techniken in das Medium der Schrift integriert werden. Die Besonderheit der von ihr analysierten Romane liegt dabei darin, dass die drei Medien nicht in Konkurrenz zueinander treten, sondern vielmehr zur Konstruktion eines transmedial verfassten, kultur- und textübergreifenden kulturellen Gedächtnisses beitragen. Besonders sinnfällig wird dieses Zusammenspiel der Medientechniken in der zweiten Schaffensperiode von Assia Djebar, denn hier wird ein über den Film wieder erschlossener Zugang zur Oralität zur neuen Möglichkeitsbedingung für neue Schreibkonzepte.

Des klassischen Themas des filmischen Schreibens nimmt sich Mario Burg in seinem Beitrag „*Il cinema è amico della letteratura*“ an. Seine Studie zu den Romanen des italienischen Autors Sandro Veronesi geht mit Pfister von unterschiedlichen Extensionen des Referenzbezugs zwischen Einzel- und Systemreferenz und von verschiedenen Graden der Durchdringung des literarischen Textes durch filmische Verfahren aus, je nachdem, ob diese in der Makrostruktur vorkommen als Bezug auf Themen, Figuren oder Handlungen des Films oder aber die Diskursstruktur des Romans durch bestimmte vom Film übernommene Gestaltungstechniken prägen wie dies etwa bei *Camera-Eye*-Techniken, Parallelmontagen oder Simulationen subjektiver Ka-

meraeinstellungen der Fall ist. Der Beitrag zeigt auch, dass der Versuch, den plurimedialen Film in monomedialer Literatur zu simulieren, bisweilen ironische Wirkungen hervorrufen kann und verweist damit auf ein Thema, das in dem Beitrag von Christian von Tschilschke entfaltet wird.

Unter dem Titel *Mediale Ironie als Symptom des Medienwandels* rekapituliert Christian von Tschilschke zunächst die verschiedenen Formen der Bezugnahme von Literatur auf den Film wie zum Beispiel explizite Nennungen filmischer Themen oder Übernahmen filmischer Techniken wie Schnitt und Montage. Diese Verfahren haben für Autoren, die nach den radikalen Kritiken des *nouveau roman* zu schreiben begonnen haben, eine zentrale Funktion. Sie erlauben nämlich auf dem Umweg über das filmische Medium eine Rückkehr traditioneller Formkategorien im Zeichen einer intermedial konfigurierten Inauthentizität. Neben dieser Ästhetik der Uneigentlichkeit übernehmen sie jedoch paradoxerweise auch die dazu diametral entgegengesetzte Funktion, eine Wirklichkeit darzustellen, die sich selbst in ein Simulakrum verwandelt hat. Davon unterscheidet Tschilschke als dritte Funktion die (inter-) mediale Ironie, bei der Referenzen auf andere Medien in Selbstreferenz umschlagen, so dass dadurch – analog zur Fiktionsironie – die eigene Medialität des literarischen Werkes thematisiert wird. Der Beitrag diskutiert im Anschluss die literatur- und kulturhistorischen Dimensionen dieser Technik.

Was Medien sind, kann nicht ein- für allemal festgelegt werden, sondern ist einer Entwicklung unterworfen. Der Grund dafür ist, dass sich sowohl die materiellen Techniken des Films oder des Hörspiels, als auch die Wahrnehmung der für ein Medium charakteristischen Elemente verändern. Da sich somit das Referenzobjekt literarischer Bezüge auf den Film verändert, schickt Dagmar Schmelzer in ihrem Beitrag zum *Film als Paradigma des Neuen*, einer Untersuchung der filmischen Techniken der spanischen Avantgardeprosa der 20er Jahre, eine Rekonstruktion des zeitgenössischen Diskurses über den Film voraus. Die Diskursanalyse der einschlägigen Zeitschriften der 20er und 30er Jahre zeigt, dass sich die damalige Vorstellung vom Film von der heutigen Auffassung unterscheidet. Dies ist sowohl durch den technischen Stand des Schwarz-Weiß- und Stummfilms bedingt als auch durch eine bestimmte zeitgenössische Form der Wahrnehmung. So wurden in den 30er Jahren, wie Schmelzers Diskursanalyse zeigt, als typisch filmische Elemente Körperlichkeit, Dynamik, Erotik, das Schattenspiel

von Schwarz und Weiß, Kamerabewegung, Montage und eingeschränkte Kadrierungen des Bildausschnitts, aber auch die Erschließung des Irrealen wahrgenommen. In der darauf folgenden Analyse der filmischen Elemente der Erzählung *Cazador en el alba* bezieht sich Francisco Ayala auf diese Elemente, um den Film zu evozieren. Die im Text verwendeten Montagetechniken, Hell-Dunkel-Kontraste und Kadrierung der Figurenperspektive ergeben einen subjektiven Realismus, der die Begrenzung der Wahrnehmung ebenso einschließt wie die in den Fiebertraumsequenzen der Erzählung deutlich werdende Überschreitung der Wirklichkeit.

Im Vergleich zu den zahlreichen Untersuchungen zu literarischen Filmtechniken stellt eine Hörspielgeschichte der Literatur nach wie vor ein Desiderat der Forschung dar. Während der Film in zunehmendem Maß auch in Einführungen in die Literaturwissenschaft Berücksichtigung findet, bleibt das Hörspiel zumeist ausgeschlossen. Dies liegt einerseits daran, dass Hörspiele im Unterschied zu anderen Medientechniken traditionell zu den Stiefkindern der Forschung gehören und eine gesicherte, umfassende methodische Grundlage der Hörspielanalyse noch aussteht. Hinzu kommt, dass es für einige romanische Länder nach wie vor keine verbindliche Darstellung der Hörspielgeschichte gibt, obwohl das Hörspiel gerade in der Zeit der literarischen Avantgarden eine große Faszination ausübte und noch in den sechziger Jahren etwa von den Autoren des *nouveau roman* als Experimentierfeld und medientechnische Innovationsquelle genutzt wurde. Hängt also diese notorische Abwesenheit akustischer Medien einerseits mit ihrer untergeordneten Rolle in einer von Visualität geprägten Gegenwartskultur zusammen, so ist sie jedoch andererseits auch durch die geringere mediale Differenz des akustischen zum gedruckten Medium der Sprache bedingt. Noch mehr gilt dies für die noch relativ junge Gattung der Hörbücher, die in der Regel als bloße Sekundärverwendung von Literatur betrachtet werden.

Anhand einer Fallstudie zum Hörbuch *El dueño del secreto* (1977) von Antonio Muñoz Molina untersucht Jörg Türschmann das Verhältnis eines solchen Sekundärmediums zum Primärmedium des in Buchform veröffentlichten Romans. Dabei rekonstruiert er in sorgfältigen phänomenologischen Beschreibungen die materiellen und mentalen Aspekte der Produktion und Rezeption des Hörbuches, wobei ein weiterer, diesmal allerdings spezifischer Grund für die Ausblendung des Hörbuches deutlich wird. Denn im Unterschied zu anderen Medien,

die selbstbewusst ihre mediale Differenz zum Buch unterstreichen, tut das Hörbuch alles, um seine besonderen materiellen und medialen Bedingungen auszublenden. *Per se* liefert das Hörbuch damit einen besonderen Fall von konzeptioneller Schriftlichkeit, der allerdings gerade nicht – im Unterschied zu Célines im Medium der Schrift umgesetzter konzeptioneller Mündlichkeit – ästhetische Effekte aus der Mediendifferenz erzielt, sondern diese Differenz auf ein Minimum zu reduzieren sucht. Die medialen Strategien, so zeigt der Beitrag, laufen darauf hinaus, die Legitimität des Hörbuchs zu sichern, indem es als möglichst getreue Vorlagenreproduktion ohne eigene Besonderheiten präsentiert wird. Eine ästhetische Wirkung entsteht dabei dennoch durch das „akustische“, das heißt auf dem Entzug der visuellen Dimension beruhende, monomediale Hören, denn es erzeugt den Eindruck der Omnipräsenz der Stimmen und Geräusche im Raum.

Einen besonderen Fall von Intermedialität, bei dem gleich drei Medien eine wichtige Rolle spielen, untersucht Jochen Mecke anhand einer Fallstudie des Hörspiels *Reportage d'un match international de football* von Jean Thibaudeau und Alain Trutat. Das Hörspiel markiert einen Wendepunkt in der französischen Hörspielgeschichte, denn es revolutioniert die radiophone Sprache und bereitet die Innovationen des deutschen *Neuen Hörspiels* vor. Die detaillierte Analyse zeigt, dass Autor und Regisseur das Hörspiel von der Vorherrschaft des Theaterdiskurses (1. Medium) mittels radiophoner Medientechniken (2. Medium) befreien, dass diese Befreiung allerdings nicht allein direkt durch das Ausspielen der technischen Möglichkeiten des Mediums zur Aufzeichnung des Realen geschieht, sondern unter Rückgriff auf diejenigen Verfahren erfolgt, mit denen der *nouveau roman* (3. Medium) das narrative Darstellungssystem revolutionierte. Wenn Thibaudeau und Trutat mithin hinter der Übertragung der Realität die mediale Realität der Übertragung zum Vorschein bringen, so geschieht dies dank einer dreistelligen Intermedialität zwischen Theater, Roman und Hörspiel.

Eine ästhetische Innovation bieten auch die von Ludger Scherer untersuchten Hörspiele *Réseau aérien* (1962) und *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965) von Michel Butor. Die genaue Untersuchung der Darstellungstechniken der beiden Hörspiele kommt dabei zu einem überraschenden Schluss: Gerade die neuen Medientechniken wie zum Beispiel Montage, Stereophonie und akustische Simultanität aktivieren den Rezipienten zwar, überfordern ihn jedoch gleichzeitig, so dass der eigentliche Sinn des Werkes nicht allein aus dem Hören

des Hörspiels, sondern erst aus dessen Kombination mit der Lektüre der Buchfassung erschlossen werden kann. Auf diese Weise entsteht ein medialer Hybrid bzw. ein multimediales Gesamtkunstwerk, das in entscheidender Weise zur Herausbildung der Poetik des neuen Hörspiels beigetragen hat.

Der paradoxe Titel „*L'oreille qui lit*“ des Aufsatzes von Jürgen E. Müller enthält bereits *in nuce* die wichtigste These seines Aufsatzes, dass nämlich das Hörspiel trotz seiner Konzentration auf den akustischen Kanal in Wirklichkeit *per se* intermedial verfasst ist. Dies belegt seine Fallstudie zur von Pierre Dupriez und Serge Martel adaptierten Hörspielfassung (1983) des Romans *Fantômas* (1911) von Pierre Souvestre und Marcel Allain (1911). Anhand einer im Theater spielenden Sequenz werden die verschiedenen narrativen und medialen Brechungen des Stoffes untersucht, wobei die Analyse deutlich macht, dass gerade die Simulation des Theaters im Hörspiel eine mediale Binnen-differenz erzeugt, die letztlich auf das mediale Dispositiv des Radios zurückverweist.

Die letzte Abteilung des Bandes setzt sich mit den neueren Gattungen und Formen auseinander, die durch den Computer ermöglicht wurden. Elisabeth Bauer wagt in ihrem Beitrag zur *Frankophonen Hyperfiction* eine Analyse der Poetik der noch jungen Mediengattung. Dabei geht sie von dem formalistischen Grundgedanken aus, dass poetische Verfahren auf der Deautomatisation vorgängiger Normen basieren. So wie die poetischen Verfahren in der Literatur im gezielten Bruch mit den Regeln der sprachlichen Grammatik bestehen können, so können auch poetische Techniken der Hyperfiction in der Verletzung derjenigen Regeln bestehen, die für sie spezifisch sind. Neben zahlreichen Einzelbeispielen wird diese These auch durch eine detaillierte informations- und literaturwissenschaftliche Untersuchung einer der ersten französischen Hyperfictions, Fred Romanos *Edward Amiga*, belegt. Die Analyse zeigt, dass das Werk im strengen Sinne eigentlich nicht durch den Autor allein verfasst, sondern erst in der Interaktion zwischen Autor und Leser hergestellt wird.

Um die Frage der Linearität in einem weiteren Sinne geht es auch in dem Beitrag von Franziska Sick *Zur Narrativität der Computerspiele*. Anhand von Fallstudien zeigt sie, dass Computerspiele vom Medium der Schrift einen gewissen Grad an Linearität geerbt haben, da sie virtuell eine Geschichte enthalten und auch der Spielverlauf selbst, etwa durch das Erschließen des Spiels auf verschiedenen Ebe-

nen, sequenziell aufgebaut ist. Ausgehend von einer Unterscheidung zwischen Spielen mit offener Handlung aber geschlossenen Regelsystemen und Geschichten mit geschlossenen Handlungen aber offenen Interpretationsregeln gelangt der Beitrag dann zu einer typologischen Differenzierung von Strategie- und Abenteuerspielen, um schließlich die Merkmale der Mediengattung pragmatisch auf ihre Anwendungstechniken zurückzuführen. Ähnlich verfährt die Verfasserin bei der Behandlung der oft diskutierten Thesen der Offenheit, Geschlossenheit oder Simultanität von Computerspielen.

„The Medium is the message“ lautet die berühmte Devise Marshall McLuhans, die als Gründungs- und wohl auch Ermächtigungsurkunde der neueren Medienwissenschaft gelten kann. Auch in der Literaturwissenschaft hat sie ein äußerst fruchtbares Forschungsparadigma eröffnet.¹⁸ Inzwischen sind die Euphorie der Avantgarde und auch die Höhenflüge des medialen Materialismus einer nüchterneren und differenzierteren Betrachtungsweise gewichen. Die Beiträge des vorliegenden Bandes stehen im Zeichen nicht eines erneuten Paradigmenwechsels, sondern eher eines Wandels der Einstellung zu ihrem Untersuchungsgegenstand.

18 Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge 1994, S. 7.