

Grundwissen Kultur- und Medienwissenschaft III.

Klára Molnár (Hg.)

Medien und Medialität

Lehr- und Übungsmaterial mit Texten

Bölcsész Konzorcium

2006

Kiadta a Bölcsész Konzorcium

A Konzorcium tagjai:
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Pécsi Tudományegyetem
Szegedi Tudományegyetem
Debreceni Egyetem
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Berzsenyi Dániel Főiskola
Eszterházy Károly Főiskola
Károli Gáspár Református Egyetem
Miskolci Egyetem
Nyiregyházi Főiskola
Veszprémi Egyetem
Kodolányi János Főiskola
Szent István Egyetem

Medien und Medialität: Lehr- und Übungsmaterial mit Texten

Zusammengestellt, mit Aufgaben, Glossar und Bibliographie
versehen von
Klára Molnár

(Grundwissen Kultur- und Medienwissenschaft ; Bd. 3)
Herausgeberin der Reihe: Magdolna Balkányi

Sprachliche Lektorierung: Sophie Meyer
Technische Redakteurin: Marianna Fekete-Balogh
Projektmanagement: Zsófia Lelkes
Lektorin: Márta Nagy

ISBN 963 9704 87 3

A projekt az Európai Unió támogatásával, a Nemzeti Fejlesztési Terv keretében valósult meg.
A felsőoktatás szerkezeti és tartalmi fejlesztése HEFOP-3.3.1-P.-2004-09-0134/1.0

© Bölcsész Konzorcium. Minden jog fenntartva!
Bölcsész Konzorcium HEFOP IrodaH-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A.
tel.: (+36 1) 485-5200/5772 – dekanbtk@ludens.elte.hu

Inhalt

Vorwort zur Reihe	5
Vorwort zum Band	7
1. Grundlegende Begriffe, Fragen, Problemfelder	11
1.1. Aufgaben zur Einführung	12
1.2. Texte:	
Hans-Dieter Kübler: <i>Kurzer Abriss der Mediengeschichte</i>	12
Knut Hickethier: <i>Medium und Medien</i>	15
1.3. Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten	20
Hans-Dieter Kübler: <i>Kurzer Abriss der Mediengeschichte</i>	20
Knut Hickethier: <i>Medium und Medien</i>	20
1.4. Weiterführende Aufgaben	22
1.5. Auswahlbibliographie	22
2. Mündlichkeit und Schriftlichkeit.....	25
2.1. Aufgaben zur Einführung	26
2.2. Text:	
Günther Pflug: <i>Schriftlichkeit und Mündlichkeit</i>	26
2.3. Aufgaben und Wiederholungsfragen zum Text	36
Günther Pflug: <i>Schriftlichkeit und Mündlichkeit</i>	36
2.4. Weiterführende Aufgaben	38
2.5. Auswahlbibliographie	39
3. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in digitalen Medien.....	41
3.1. Aufgaben zur Einführung	42
3.2. Texte:	
Matthias Karmasin: <i>Telefon / Handy</i>	42
Niklas Lang: <i>E-Mail</i>	45
Jörn Glasenapp: <i>Chat</i>	48
Dieter E. Zimmer: <i>Vom Ruß auf Holz zum Pixel im Kristall</i>	50
3.3. Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten	56
Matthias Karmasin: <i>Telefon / Handy</i>	56
Niklas Lang: <i>E-Mail</i>	56
Jörn Glasenapp: <i>Chat</i>	56
Dieter E. Zimmer: <i>Vom Ruß auf Holz zum Pixel im Kristall</i>	57
3.4. Weiterführende Aufgaben	58
3.5. Auswahlbibliographie	59

4.	Foto – Bild	61
4.1.	Aufgaben zur Einführung	62
4.2.	Texte:	
	Willfried Baatz: <i>Geschichte der Fotografie</i>	62
	Knut Hickethier: <i>Bild und Bildlichkeit</i>	70
4.3.	Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten	75
	Willfried Baatz: <i>Geschichte der Fotografie</i>	75
	Knut Hickethier: <i>Bild und Bildlichkeit</i>	75
4.4.	Weiterführende Aufgaben	77
4.5.	Auswahlbibliographie	78
5.	Film	80
5.1.	Aufgaben zur Einführung	81
5.2.	Texte:	
	Joachim Paech: <i>Die Anfänge des Films in der populären Kultur</i>	81
	Werner Faulstich: <i>Die Figurenanalyse</i>	88
	Ray Gillon: <i>Dubbing into a foreign language</i>	99
5.3.	Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten	103
	Joachim Paech: <i>Die Anfänge des Films in der populären Kultur</i>	103
	Werner Faulstich: <i>Die Figurenanalyse</i>	104
	Ray Gillon: <i>Dubbing into a foreign language</i>	105
5.4.	Weiterführende Aufgaben	106
5.5.	Auswahlbibliographie	106
6.	Intermedialität.....	109
6.1.	Aufgaben zur Einführung	110
6.2.	Texte:	
	Irina O. Rajewsky: <i>Was heißt ‚Intermedialität‘?</i>	110
	Balz Engler: <i>Buch, Bühne, Bildschirm</i>	115
	Wolfgang Gast – Knut Hickethier – Burkhard Volmers: <i>Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen</i>	125
	Helmut Kreuzer: <i>Arten der Literaturadaption</i>	132
6.3.	Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten	135
	Irina O. Rajewsky: <i>Was heißt ‚Intermedialität‘?</i>	135
	Balz Engler: <i>Buch, Bühne, Bildschirm</i>	137
	Wolfgang Gast – Knut Hickethier – Burkhard Volmers: <i>Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen</i>	138
	Helmut Kreuzer: <i>Arten der Literaturadaption</i>	139
6.4.	Weiterführende Aufgaben	140
6.5.	Auswahlbibliographie	140
	Sach- und Worterklärungen	143
	Quellen- und Rechtsnachweis	150

Vorwort zur Reihe

Unser Fach, die ungarische Germanistik hat sich lange als germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft verstanden und in dem Sinne dieses Selbstverständnisses vorwiegend Deutschlehrer ausgebildet. Der Wandel hat vor guten 15 Jahren mit einem quantitativen Zuwachs begonnen. Die strukturellen Veränderungen des Studiums wurden vor zwei Jahren durch den EU-Beitritt Ungarns in Gang gesetzt. Im Sinne des Bologna-Abkommens wird nun mit der Ausbildung auch an ungarischen Universitäten im Herbstsemester 2006 im BA+MA System begonnen.

Die inhaltliche Erneuerung befindet sich eher erst in einer Anfangsphase: In der letzten Zeit gab es schon zwar innovative Ansätze, aber eher sporadisch an einzelne Lehrende und Forschende gebunden. Jetzt ist die Zeit für eine systematische Veränderung der Lehrinhalte reif geworden. Die Geisteswissenschaften versuchten in den letzten Jahrzehnten durch neue Fragestellungen, Methoden, Theoriemodelle die radikalen politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen in unserer Welt zu reflektieren und wandelten sich dabei selber durch Interdisziplinierung, Internationalisierung und Pluralisierung in eine kulturwissenschaftliche Richtung. Diese neuesten Ergebnisse der Forschung und dieser Wandel der Betrachtungsweisen sind nun in die Lehre umzusetzen.

Im Rahmen des durch die EU unterstützten Projekts HEFOP können jetzt an den geisteswissenschaftlichen Fakultäten neue Lehrmaterialien für das zukünftige BA- Studium entwickelt werden. Unser Team am Germanistischen Institut der Universität Debrecen möchte für den neuen Gegenstandsbereich „Kultur- und Medienwissenschaft“ einführende Basisstoffe anbieten, in denen auf neue Problemfelder, Fragestellungen und Sichtweisen fokussiert wird, die Reihe: **Grundwissen Kultur- und Medienwissenschaft** mit den drei Bänden: 1. *Natur – Kunst – Mensch*, 2. *Gedächtnis – Identität – Interkulturalität* und 3. *Medien und Medialität*.

Band 1 möchte die Studenten dazu anregen, schon bekannte Erscheinungen aus einer kulturgeschichtlich-anthropologischen Sicht neu zu denken. Durch die Texte des 2. Bandes sollen den Studenten sie selbst betreffende Probleme und Themen bewusst gemacht werden, wie z.B. die Fragen des Fremden und des Eigenen. Als Germanistikstudenten eignen sie sich ja eine fremde Sprache und Kultur an und auch später im Berufsleben sind sie als Deutschlehrer, Dolmetscher, Übersetzer oder als Mitarbeiter einer internationalen Firma in einer interkulturellen Grundsituation, sollen als Kulturvermittler wirken. Das Thema des 3. Bandes spricht fast für sich selbst. Die Studenten benutzen in ihrem Alltag die neuen Medien, aber sie sind sich dessen kaum bewusst, wie diese Medien ihr Verhältnis zur Welt, ihre Kommunikation mit anderen, sogar ihr Sprachverhalten beeinflussen und dass auch die alten Medien, wie z.B. die Schrift, das Buch, das Foto usw. einen medialen Aspekt haben und unsere Wahrnehmung der Welt bestimmen. Die Reflexion dieser Phänomene in Gang zu setzen ist Aufgabe nicht nur des dritten Bandes, sondern gemeinsames Ziel aller drei.

Was die Gattung der Bände betrifft: Sie sind weder als traditionelle Lehrbücher noch als Reader gedacht. Sie sollen also weder fertige Fakten vermitteln, noch die Studenten

mit neuartigen Texten allein lassen. Sie sind Lese- und Arbeitsbücher, die durch zahlreiche, meistens von deutschen Kulturwissenschaftlern verfasste Texte das Denken über das jeweilige Thema inspirieren, zugleich aber durch begleitende Fragen, Aufgaben und Glossare den Verstehensprozess erleichtern möchten. Die Bände bringen absichtlich heterogene Texte mit sehr unterschiedlichen Positionen, die von uns nicht durch eine Perspektive homogenisiert werden, da wir überzeugt davon sind, dass ein Studienbuch solcher Art die Möglichkeit und Notwendigkeit eines multiperspektivischen Denkens besser vermitteln kann. Die Bände der Reihe sind auch in dem Sinne offen, dass sie nicht von Anfang bis zum Ende linear durchzuarbeiten sind, sondern unter den Texten, Themen und Bildern selektiert werden kann. Die weiterführenden Literaturhinweise laden zum weiteren Suchen und Lesen ein. Die Fragen, Aufgaben und das Glossar können im Selbststudium bei der Aufarbeitung der Lesetexte helfen bzw. bei Verwendung im Seminar die Kollegen zu neuen Frage- und Aufgabenstellungen inspirieren.

Eine Reihe – konzipiert für ungarische Germanistikstudenten – hat selbstverständlich einen starken sprachdidaktischen Aspekt. Auch hier sollen nicht nur interessante Gedanken gelesen, sondern im Prozess der Textaufarbeitung sprachliche Fähigkeiten entwickelt werden, die die Leser befähigen, über die jeweiligen Themen differenziert sprechen und selbstständig denken zu können. Da die Sprach- und Denkfähigkeit nach unserer Überzeugung nicht voneinander zu trennen sind. Wir wollen daher die Studenten auch sprachlich mit unterschiedlichen Texten konfrontieren je nach Thema, Autor und Abstraktionshöhe des Denkens.

Auch die mediale Form der einzelnen Bände der Reihe ist nicht einheitlich. Sie richtet sich nach dem Charakter des jeweiligen Bandes: Der erste Band kombiniert Text in Buchform mit digitalen Bildern auf einer CD. Den längeren Texten des zweiten Bandes entspricht ganz das traditionelle Medium Buch. Für die kürzeren Texte des dritten Bandes (ebenfalls auf CD gespeichert), ist der Hypertext die adäquateste Form. Sowie so können die beteiligten Institute – dem Projektvertrag entsprechend – das ganze Material für ihre Studenten im Intranet zugänglich machen, aber wegen der Urheberrechte der Autoren und Verlage an den Texten nur im geschlossenen System.

Zum Schluss möchte ich mich als Herausgeberin der Reihe vor allem bei meinen enthusiastischen jungen Kolleginnen und Kollegen, den Verfassern der einzelnen Bände bedanken, die mit ihrer neuen Sichtweise und mit ihrem Wissen auf diesen neuen Gebieten die eigentliche Arbeit an der Reihe geleistet haben. Dank gilt auch allen, die bei der Verwirklichung der Reihe entweder technisch oder auf andere Weise behilflich waren. Der Lektorin der Bände danken wir für die hilfreichen Ratschläge. Aber nicht zuletzt möchte ich im Namen aller Mitwirkenden den deutschen Kolleginnen und Kollegen unseren Dank aussprechen, deren Texte die Grundlage der Reihe bilden und ohne deren geistige Leistung, aber auch ohne deren großzügige Hilfe unser Konzept hätte nicht verwirklicht werden können.

Die Herausgeberin der Reihe

Debrecen, im Juli 2006

Vorwort zum Band

Immer wieder stoßen wir auf das Problem, dass Modeworte Verwirrung stiften, indem sie in den verschiedensten Bedeutungen und Kontexten in aller Munde sind. Mit den Begriffen *Medium*, *Medien*, *Medialität* verhält es sich nicht anders. Sie werden oft und gerne benutzt: Nicht nur in der Alltagssprache werden sie verschiedenartig verwendet, sondern sie sorgen sogar in der Wissenschaft für ein reichliches Durcheinander. Deshalb sollte es uns nicht verwundern, dass die grundlegenden Begriffe der Medienwissenschaft nicht einheitlich definiert sind. Eine differenzierte, praxisorientierte und gleichzeitig durch theoretische Ansätze geleitete Beschäftigung mit den Fragen der Medialität scheint heute aus mehreren Gründen unausweichlich zu sein.

Die Medien spielen nicht nur in der Kommunikation, sondern auch im Alltag, bei der Arbeit oder in Unterhaltungssituationen eine entscheidende Rolle. Unser Leben ist heute so eng mit den Medien verwoben, dass sie unsere tagtäglichen Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen und somit unsere Weltauffassung grundlegend beeinflussen. Das trifft auf die Generation der Studenten noch stärker zu, da sie die neuen technischen Medien immer mehr nutzen. Sie gebrauchen sie, aber erfahrungsgemäß sind sie sich dessen nicht bewusst, was dabei eigentlich passiert. Das Lehrmaterial hat sich als Ziel gesetzt, die Studenten zur Reflexion ihrer kulturellen Situation, ihrer kulturellen Umgebung anzuregen. Es will die Funktion der heutigen medialen Erscheinungen, medialen Determiniertheiten problematisieren – um so eine alltägliche Praxis auf die Ebene der Reflexion zu heben.

Es gibt zwei Medienauffassungen, die zwei Annäherungsweisen an die grundlegenden Begriffe in der Medientheorie darstellen. Die eine versteht Medien als *Apparate*, die der Erweiterung der menschlichen Sinnesorgane dienen. Aus dieser Sicht werden die Medien vor allem in ihrer Gegenständlichkeit als Objekte verstanden, welche zur Anhäufung, zur Erkundung bzw. zur Vermittlung von Wissen und Informationen dienen. Somit fängt diese Mediengeschichte meist mit der Erfindung des Buchdrucks an, der als eine erste weit verbreitete technische Apparatur von Informationsvermittlung thematisiert wird. Der Buchdruck wird in diesem Kontext als ein Meilenstein der Menschheitsgeschichte verstanden, indem er eine grundlegende Umstrukturierung von Wissensvermittlung und -aufarbeitung verursacht hat.

Eine ganz andere Mediengeschichte zeichnet sich ab, wenn Medien als *Konzepte* von Wissens- und Informationsvermittlung und somit weniger als Objekte bzw. Apparate der Vermittlung, sondern viel mehr als *Vermittlungsweisen* verstanden werden. Nach dieser Auffassung werden die Begriffe *Medium* und *Medialität* als grundlegende Voraussetzungen der (menschlichen) Kommunikation verstanden, die nicht nur die Form der Vermittlung, sondern auch unsere Wahrnehmungsweisen und unsere Welterfahrung beeinflussen.

Die Textsammlung ist als Hilfsmaterial zu Seminaren gedacht, indem sie eine durch Fragen und Aufgaben geleitete Textlektüre anstrebt. In den ausgewählten Texten sind bestimmte Aspekte der Medialität vertreten und in sechs Kapitel gegliedert.

Das erste Kapitel soll uns mit den grundlegenden Begriffen und Fragestellungen der Medienwissenschaft bzw. Medientheorie bekannt machen. Die zwei hier angeführten Texte sind zwei verschiedene Deutungsversuche bzw. Annäherungsweisen an unseren Gegenstand. Wo in dem einen Text der Begriff Medium eine technische Apparatur voraussetzt und Medien somit als technische Errungenschaften der Menschheitsgeschichte auffasst, zeigt sich in dem anderen Text eine sogenannte universalistische Medienauffassung. Diese beiden Extreme sollen die beiden äußeren Extreme der Definitionsversuche zeigen und somit einen Horizont für unsere Diskussionen über Medien und Medienwissenschaft schaffen. Diese Interpretationsfreiheit sollte uns darüber hinaus zu den Übungen und Aufgaben eine Grundlage und den Mut geben, eigene Forschungen, Meinungen, Sichtweisen zu finden und zu vertreten.

Das zweite Kapitel macht uns mit den Begriffen *Mündlichkeit und Schriftlichkeit* bekannt. Der Text von Günther Pflug soll uns kulturelle Bewegungen sichtbar machen, die einerseits historisch betrachtet werden, indem sie als kulturgeschichtliche Erscheinungen thematisiert werden, die andererseits aber auch eine mögliche Sichtweise auf gegenwärtige Vorgänge unserer eigenen kulturellen Umgebung bieten. Denn der Text thematisiert kulturelle Übermittlungsformen unserer Tage und zeigt besonders deutlich, dass alte und neue Kommunikationsformen in ihrem Nebeneinander immer bestimmte dominante Formen entwickeln. Somit vertritt der Verfasser die These, dass alte Überlieferungsformen meistens nicht gänzlich verschwinden, sondern alte und neue Formen nebeneinander existieren bzw. sich in ihrer Dominanz abwechseln.

Im dritten Kapitel wird das Konzept von *Mündlichkeit und Schriftlichkeit in digitalen Medien* untersucht, indem die bereits im zweiten Kapitel eingeführten Begriffe in den neuesten digitalen Kommunikationsformen untersucht werden. Die Erscheinung der digitalen Datenverarbeitungstechniken und -träger haben das Selbstverständnis von Wort und Materie genauso tiefgreifend verändert wie unsere Kommunikationsstrukturen, -gewohnheiten und zwischenmenschlichen Beziehungen. Es scheint also angebracht zu sein, unsere täglichen Kommunikationssituationen näher zu untersuchen und durch die theoretische Annäherung Selbstverständlichkeiten aus einer bestimmten Distanz zu betrachten.

Das vierte Kapitel behandelt das Thema der Bilder. Bilder haben seit langem eine wichtige Funktion in unserer Kultur, in diesem Kapitel wird aber vor allem die Problematik der technischen Bildherstellung behandelt. Die technischen Apparate, die zur Herstellung *und* Reproduzierung von Bildern dienen, machten das Bild im 20. Jahrhundert allmählich zu einem Alltagsphänomen, das uns fast unmerklich zu umgeben begann. Bilder sind heutzutage zur Selbstverständlichkeit geworden, da sie in unserem Leben ständig präsent sind. Die digitale Technik hat den Fotoabzug, das greifbare Bild, abgelöst. Die beiden Texte des vierten Kapitels stellen zwei verschiedene Annäherungsversuche an die Fragen der technischen Bilder dar. Der erste Text thematisiert die ersten Versuche der Bildherstellung, und gibt dadurch eine historische Einleitung zu den Fragen, die im zweiten Text als theoretische Fragen der Bildlichkeit auftauchen. Die historische Perspektive wird also um eine theoretisch-praktische Thematik ergänzt, um die Fragestellungen aus heutiger Sicht mit den Problemen der Digitalisierung zu erweitern.

Filme werden meistens als sich bewegende Bilder behandelt. Aus einer entwicklungsorientierten Sicht gelten sie als Weiterführung von statischen Bildern – Fotos – in Form aneinander gereihter Bildstreifen. Im fünften Kapitel wird der Film aber weniger in seiner Bildlichkeit bzw. in seinem Darstellungscharakter als Weiterentwicklung von Fotos untersucht, sondern viel mehr als ein kulturelles Phänomen betrachtet. Im ersten Text wird der Film in der Kulturgeschichte verortet. Diese Einführung soll uns dazu verhelfen, den Film aus einer gewissen Distanz in unsere Untersuchungen zu integrieren. Diese zeitliche Entfernung zeigt nämlich eine kulturelle Umgebung des Films, die uns heute bereits eher unbekannt und schwer nachvollziehbar ist – durch diese Distanz wird eine andere Perspektive auf unsere heutigen Gewohnheiten geschaffen. Zwei weitere Texte können uns bei der Reflexion auf Filme behilflich sein: Der Text von Faulstich ermöglicht uns durch sein Beispiel für Figurenanalyse in Filmen eine analytische Perspektive. Der Text von Gillon ist eher wegen seiner praxisorientierten Fragestellungen gewählt worden: Ray Gillon ist kein Theoretiker - er zeigt die Probleme der Synchronisation von Ton und Bild aus einem praktischen Blickwinkel.

Das sechste Kapitel greift das Thema der *Intermedialität* auf. Nach einer theoretischen Einführung, in der die verschiedenen Erscheinungsformen der Intermedialität thematisiert und erklärt werden, zeigen die weiteren Texte analytische Versuche an einzelnen Phänomenen der Intermedialität. Dieses Thema wird innerhalb der Textsammlung durch die meisten Texten vertreten, da dieses unter den Studenten das interessanteste Thema zu sein scheint. Der intermediale Wechsel von Literatur und Film wird gerade aus diesem Grund in zwei Texten behandelt, da er – wahrscheinlich durch eine gewisse Nähe zu der traditionellen Literaturwissenschaft – von den Studenten besonders gerne als Untersuchungsgegenstand gewählt wird.

Die einzelnen Kapitel sind reich mit Aufgaben zu den einzelnen Texten versehen, die neben anderen Hilfsmitteln die Beschäftigung mit den Texten erleichtern sollten. Die einzelnen Kapitel sind dementsprechend folgendermaßen gegliedert: Fragen zur Einführung, kürzere Texte zum Thema, Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten, Weiterführende Aufgaben, Auswahlbibliographie.

Als Einleitung und Anregung zur Diskussion dienen die *Aufgaben zur Einführung*; diese Fragen können als erste Annäherungen an das jeweilige Thema benutzt werden. Sie befragen die Studenten über ihre Erfahrungen zum Thema oder spornen zum Nachforschen von einschlägigen Begriffen an. Die *Texte* sind als Hauslektüre gedacht. Als Verständnisstützen wurden die wichtigsten Informationen in den Texten fett hervorgehoben, um den Studenten eine bessere Orientierung innerhalb der Texte zu bieten. Die *Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten* sind als Hilfsmittel zu den Texten gedacht. Sie sind so formuliert, aneinandergereiht und konzipiert, dass sie den Leser durch die Texte führen. Die Aufgaben können sowohl als Hausaufgaben als auch als Diskussionsthemen in den jeweiligen Seminarsitzungen verwendet werden. Die *weiterführenden Aufgaben* geben einige Anhaltspunkte zur weiteren Beschäftigung mit dem jeweiligen Themenkreis. Die einzelnen Kapitel enthalten immer eine *Auswahlbibliographie*, die sowohl für die Studenten als auch für die Seminarleiter als Quelle der Forschung dienen sollte. Zum besseren Verständnis der Texte verhelfen dem Leser die *Sach- und Worterklärungen*, wobei

die Erklärungen eher als eine erste Annäherung gedacht sind. Die Bedeutungen der erklärten Wörter entfalten sich erst im Kontext ganz: Die unklaren Begriffe sollten also immer im Zusammenhang gedeutet werden, indem sie als Fragen innerhalb des Textes gestellt werden. Am besten sollten die unverständlichen Textstellen, Erklärungen, Begriffe in der Gruppe problematisiert und besprochen werden, da Fragen öfters erst bei Diskussionen auftauchen.

Das Lehrmaterial wurde während eines Semesters in Zusammenarbeit mit einer Seminargruppe ausprobiert. Insofern ist also nicht nur die Auswahl der Texte, sondern sind auch die Aufgaben aus einer intensiven Beschäftigung und durch die Fragen der Studenten entstanden. Diese Tatsache sollte jeden dazu ermuntern, die Texte und die Aufgaben als Grundlagen der Arbeit und des Weiterdenkens zu benutzen, und somit eher als Quellen der Inspiration aufzufassen. Die Sammlung ist also als Hilfsmittel gedacht, die sich weniger als Ziel des Unterrichts, sondern viel mehr als Ausgangspunkt einer Zusammenarbeit versteht. Die digitale Form der Textsammlung soll zeigen, dass sie nicht als ein Kanon von medienwissenschaftlichen Texten betrachtet und behandelt werden sollte. Sie ermöglicht den Benutzern technisch eine einfache und schnelle Orientierung. Die einzelnen Kapitel, darunter die Texte, die dazugehörigen Aufgaben und die Bibliographie sind durch Hyperlinks abrufbar. Der Ausgangspunkt ist immer das Inhaltsverzeichnis, durch das die gewünschten Teile der einzelnen Kapitel auch voneinander unabhängig erreichbar sind. Innerhalb der Texte sind die Wörter mit Hyperlinks versehen, die im Sach- und Worterklärungssteil durch weitere Informationen ergänzt werden.

Danken möchte ich in diesem Rahmen all meinen Kollegen, die bei der Zusammenstellung der Texte und der Übungen mit ihrer Arbeit und ihren Verweisen geholfen haben, und vor allem allen Studenten, die das Zustandekommen dieses Bandes während dieses Semesters mit Fragen und mit Problemen bzw. mit Kritiken ermöglicht haben. Viel Spaß und viel Erfolg bei der Arbeit wünscht allen

die Herausgeberin

Debrecen, Mai 2006

**1. GRUNDLEGENDE BEGRIFFE, FRAGEN,
PROBLEMFELDER**

Aufgaben zur Einführung

1. Was bedeuten die Wörter Medium und Medien? Welche Bedeutungen kennen bzw. verwenden Sie? Diskutieren Sie die verschiedenen Bedeutungsvarianten und -möglichkeiten in der Gruppe!
2. Welche Medien spielen in Ihrem Leben eine besonders große Rolle? Haben sich durch die Nutzung dieser Medien auch Ihre Lebensgewohnheiten verändert?
3. Was erwarten Sie sich vom Studium der Medienwissenschaft? Mit welchen Vorstellungen und Erwartungen gehen Sie die Texte an? Bitte behalten Sie diese Frage während des Lesens der einzelnen Texte im Hinterkopf.

Hans-Dieter Kübler:

Kurzer Abriss der Mediengeschichte

Bei soviel Zukunftsgewandtheit und auch -unsicherheit ist es ratsam, sich knapp einiger mediengeschichtlicher Marksteine zu versichern. Rückblickend werden mindestens drei große Phasen der Mediengeschichte angesetzt, die insgesamt die immense Beschleunigung, Verdichtung und Vervielfältigung der Medienentwicklung erkennen lassen:

Mit der Erfindung des Buchdrucks in der Mitte des 15. Jahrhunderts beginnt die erste Phase der Mediengeschichte (sofern der Medienbegriff eine technische Komponente berücksichtigt). Gutenbergs Innovation bewirkt die **Mechanisierung der Schriftproduktion** (Herstellung von wiederverwendbaren Lettern, Druckerschwärze, Setzerei), setzt die Produktion neuen Trägermaterials, des Papiers, voraus, beschleunigt die mechanische Vervielfältigung und läßt erste professionelle Medienproduzenten (Drucker, Setzer, Binder, Verleger) entstehen, wie sie auch die Herausbildung spezieller, allmählich geschätzter Wortproduzenten (Autor, Journalist) begünstigt. Außerdem etablieren sich **vielfältige Distributionswege** (Messen, Buchverkauf, Kolporteure) und textliche Diversifizierungsformen der zunächst aufwendig herzustellenden Druckmedien (Buch und seine Gattungen, Flugblatt, Zeitung, Zeitschrift etc.). Deren Verbreitung und Rezeption befördern Qualifizierungen und Identitätsbildungen des Publikums (Aufklärung, Bildung, Lesen), wie sie spezielle Gesellungsformen (Leseesellschaften, Salons) anregen.

Mitte des 19. Jahrhunderts läßt sich die zweite Phase der Medienentwicklung markieren; es beginnt die **Phase der Massenmedien**: zunächst mit der **Rationalisierung der Produktion von Druckmedien** durch Schnell- (seit 1811) und Rotationspresse (seit 1848) und der automatischen Zeilensetzmaschine Ottmar Mergenthalers (der Linotype, seit 1883). Es folgen ‚neue Medien‘, die weitere Kommunikationsformen ermöglichen

und die vorhandenen diversifizieren: Die **Fotografie** erlaubt seit Ende der 1830er Jahre die Reproduktion von Wirklichkeit in Bildern, bald nach Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sie sich auch massenhaft drucken, es entsteht der Fotojournalismus („Illustrierte“). Die **Telegrafie** beschleunigt und verdichtet seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Nachrichtenübermittlung und erzeugt die Vorstellung wie den Anspruch von Aktualität. Ein Markt für Nachrichten (Agenturen) entsteht. Insgesamt werden **in den ersten beiden Phasen der Mediengeschichte Informationen analog codiert**, d.h. sie werden für den Transport und/oder für die Präsentation von einem materiellen Zustand in einen anderen verwandelt.

Ende des 19. Jahrhunderts werden die fotografischen Bilder beweglich, der **Film** entsteht und bewirkt als bald attraktives, unterhaltsames Massenmedium eine spezielle Industrie. Für sie wie für die Massenpresse formieren sich die ersten Medienkonzerne (z.B. Ullstein, Hugenberg), die Märkte und Köpfe zu beherrschen trachten. Die **Telegrafie wird drahtlos** und bringt **Mitte der 20er Jahre** das erste elektromagnetische Programmmedium, den **Hörfunk**, hervor. Seit den **1870er Jahren** lassen sich Laute und Geräusche elektrisch über Leitungen transportieren, das **Telefon** wird das erste, sich schnell verbreitende technische Transportmittel für direkte, personale Kommunikation – wobei sich seine spezielle Nutzung erst allmählich herauschälte.

Neben den **technischen Innovationen** wird der **private Konsum** immer wichtiger. **Endgeräte kommen in die Haushalte**, sie dienen der **Verbreitung** (Emission), **Speicherung** wie der **individuellen Gestaltung** medialer Botschaften. Die Medien bzw. ihre privaten Endpunkte veralltäglichen sich, während sich die Produktion der Geräte mehr und mehr industrialisiert und entsprechend Investitionskapital benötigt: Nach Edisons Walzenphonographen (1877) und der Schellackplatte (1897) entwickelt sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Tonaufzeichnung auf Schallplatte zum ersten populären Musikmarkt, der allerdings erst mit der Langspielplatte (1947) zur ansprechenden Qualität und erforderlichen Kapazität gelangt. Ebenfalls in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts werden die ersten Fotokameras zur Marktreife entwickelt: 1888 die Kodak-Boxkamera, 1895 die Pocket Kodak Camera, sie geht als erste in Massenserie. Es folgen die 8-mm-Filmkamera (ca. 1926), das Tonbandgerät (ca. 1935), der Tonkassettenrecorder (ca. 1963). Sie haben mit CD-Recorder (seit 1981) und DAT (seit 1986) ihre digitale Weiterentwicklung erfahren.

Davor noch verbreitet sich seit den frühen **50er Jahren** das **Fernsehen**. Seit 1967 wird es farbig, und seit Mitte der 80er Jahre läßt es sich nicht mehr nur über terrestrische Frequenzen, sondern auch über Kabel und Satellit verbreiten. Dadurch erhöht und internationalisiert sich sein Kanalangebot erheblich. In Deutschland wird es zudem privatisiert, so daß die nach 1945 von den alliierten Siegermächten eingeführte Struktur des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zum „dualen System“ transformiert. In dieser neuen Struktur konkurriert der **öffentlich-rechtliche Rundfunk**, der nach Verfassungsurteilen für die „Grundversorgung“ verantwortlich ist und sich vornehmlich aus Gebühren aller Rundfunkteilnehmer finanziert, mit **privatkommerziellen Anbietern**, die einen weniger anspruchsvollen und umfassenden Programmauftrag zu erfüllen haben und sich ausschließlich aus Werbeeinnahmen finanzieren. Bald dürfte auch für das Fernsehen die digitale Übertragung (die seit 1996 technisch möglich ist) eingeführt sein. Seine private Repro-

duktion bewerkstelligen Videotape bzw. Videokassette, Videorecorder (seit ca. 1967) und Videokamera (seit ca. 1978), die ebenfalls vor ihrer digitalen Transformation (als Digital Versatile Disc [DVD]) stehen.

Die dritte Phase der Mediengeschichte läßt sich etwa ab 1940 ansetzen: Aus dem jahrhundertalten Drang der Menschen, mechanisch rechnen, Daten und Zahlen speichern zu können, entwickeln Pioniergeister wie Alan M. Turing (ab 1936) und Konrad Zuse (ab 1937) die ersten Universalrechner bzw. Relaiscomputer. 1945 wird mit ENIAC der erste Röhrencomputer gebaut, Mitte der 50er Jahre entstehen integrierte Schaltkreise in Halbleitertechnik, ab Ende der 60er Jahre Mikroprozessoren. Mit den 70er Jahren beginnt die Revolution des Personal Computers durch Microsoft (ab 1975) und Apple (1976), in den 80er Jahren werden die Kapazitäten bis hin zum 486er PC enorm gesteigert. Mit ISDN (ab 1985) wird erstmals ein leistungsfähiges Leitungsnetz installiert. In den 90er Jahren lösen Pentium-Prozessoren die hergebrachten Chip-Rechner ab, und mit dem Internet steht nun einem ständig wachsenden Publikum ein weltweiter Daten-Highway zur Verfügung. Netzcomputer künden vom Ende des solitären PC mit Festplatte und Disketten.

Charakterisiert man **Gutenbergs Erfindung** und die daraus folgenden Veränderungen für Schrift, Kommunikation und Kultur als **erste Kommunikationsrevolution**, so scheint nun **die zweite** – die **digitale** – voll im Gang: Vom gigantischen Zentralcomputer führt die Entwicklung durch ständig steigenden Kapazitätswachst, gleichzeitige Verkleinerung der Hardware, enorme Komplexitätssteigerung der Software, durch Preis- und Kostenreduzierung zunächst zum isolierten PC, dann zu den digitalen Netzen und endlich zur möglichst vollständigen, automatisierten („intelligenten“) Integration aller Informations- und Kommunikationsaufgaben durch Multimedia. **Nach wie vor existieren freilich die Medien aller drei Phasen nebeneinander und werden genutzt.** Mit jedem neuen technischen Schub haben sich funktionale Differenzierungen, veränderte Formen und Inhalte sowie gewandelte Nutzungsweisen ergeben, aber keines der substantiellen Medien ist gänzlich verschwunden. Deshalb scheint für den Medienwandel nach wie vor die von Wolfgang Riepl (1913) früh formulierte Erkenntnis zu gelten, wonach ein neues Medium ein altes nicht gänzlich verdrängt, sondern sich jeweils neue komplementäre Funktionen und Nutzungsweisen ergeben. Allerdings wurden manche ihrer technischen Träger, die zeitbedingt waren, von leistungsfähigeren und billigeren abgelöst: Tonwalze, Schellack- und Vinylplatte, Tonband, Videoband, Lochkarte und Lochstreifen gibt es nicht mehr, auch Mikrofilm, Mikrofiche oder 5,25-Zoll-Disketten sind fast verschwunden. Der Film als Kunststoff- und Zelluloidstreifen in Kamera und Projektor ist von der digitalen Aufzeichnung bedroht, ebenso dürfte es bald der Videokassette ergehen.

Knut Hickethier:**Medium und Medien¹**

Der Medienbegriff wird im Alltag, in der Medienpraxis und in den Wissenschaften unterschiedlich verwendet. Seine Unschärfe macht seine Attraktivität aus, weil sich mit ihm vieles verbinden lässt. Um ihn gleichwohl nicht beliebig werden zu lassen, sind seine verschiedenen Dimensionen zu erörtern.

3.1. Zur Entwicklung des Medienbegriffs

Der vieldeutige Gebrauch des Begriffs ‚Medium*‘ resultiert zum einen aus der Mehrdimensionalität und Komplexität des Gegenstandsbereichs und zum anderen daraus, dass die Wissenschaften unterschiedliche Interessen und Fragestellungen verfolgen und deshalb den Begriff verschieden ‚konzeptionalisieren‘. Mit der Definition des Medienbegriffs wird in der **Medienwissenschaft*** nicht nur eine **Sprechweise** präzisiert, sondern auch das **Gegenstandsfeld der Wissenschaft** definiert. Definitionen sind deshalb nicht nur auf ihre innere Konsistenz zu überprüfen, sondern auch auf ihre Brauchbarkeit für wissenschaftliche Prozesse.

3.1.1 Historische Verengungen und gegenwärtige Überdehnungen

Der Medienbegriff hat historisch starke Wandlungen erfahren, bevor er seine heutige Bedeutung erhalten hat. Einige Stationen in der Begriffsgeschichte sollen kurz zeigen, wie unterschiedlich der Terminus ‚Medium‘ benutzt wurde, bevor er zur Kennzeichnung von Kommunikationsmitteln verwendet wurde.

Die lateinische Bezeichnung *medius* meint ‚in der Mitte befindlich‘, ‚dazwischen liegend‘, auch ‚gewöhnlich‘, ‚unparteiisch‘, ‚zweideutig‘, ‚störend‘ und ‚vermittelnd‘. Die substantivische Form *medium* meint ‚Mitte‘, ‚Mittelpunkt‘, ‚Mittelstraße‘, ‚Öffentlichkeit‘, ‚tägliches Leben‘, ‚Publikum‘, ‚menschliche Gesellschaft‘, ‚Gemeinwohl‘ usw.

Im Spiritismus des 18. und 19. Jahrhunderts war das ‚Medium‘ eine Mittlerperson, welche dank besonderer Begabungen angeblich den Kontakt zu den Geistern Verstorbener herstellen konnte und die deren Äußerungen durch Tischerücken, Klopfen etc. den in einer Séance Anwesenden vermittelte. Das spiritistische Medium diente als eine Art von **Wahrnehmungserweiterung**.

Eine andere Verwendung klingt im Begriff der **Mediatisierung*** an, mit dem im 19. Jahrhundert die ursprünglich reichsunmittelbaren Adligen einem anderen Fürsten untergeordnet (‚mediatisiert‘) wurden. Eine solche machtpolitische Unterordnung, wenn auch ganz anderer Art, schwingt als Bedeutung heute noch mit, wenn mit der ‚Medialisierung‘ bzw. ‚Mediatisierung‘ die Beeinflussung von immer mehr Lebensbereichen durch die

¹ Ausdrücke, die mit einem Sternchen markiert sind, werden im Sach- und Worterklärungs teil ausführlich erläutert.

„Medien“ gemeint ist, wobei meist nur technisch-apparative Medien wie Film, Fernsehen, Radio, Internet in den Blick kommen.

Eine **erste allgemeine medienwissenschaftliche Begriffsdefinition** legte Friedrich Knilli vor, wobei er von einem naturwissenschaftlichen Verständnis ausging. Er übertrug den physikalischen Begriff des Mediums (Ausbreitung von Gasen in einem Raum) auf Kommunikationsvorgänge, weil, so Knilli, jede Kommunikation ein „physikalisches Übertragungsmedium“ braucht. Schall z.B. wird im luftleeren Raum nicht übertragen, sondern bedarf der Luft. Die physikalische Übertragungssituation gilt nicht nur bei der Herstellung, sondern auch für den Empfang von akustischen Signalen. Knilli bezieht sich dabei eng auf den Übermittlungsprozess beim Hören und Sehen. Für ihn wird alles, was diese Übermittlung vollzieht, zum Medium. Daraus ergibt sich eine „**Medienkette**“: die Schallwellen, Membrane im Ohr, Gehör-Knöchelchen und Körperflüssigkeiten.

Knilli weitet den Medienbegriff aus. Letztlich kann dabei alles zum Medium werden, wie die Diskussion des Medienbegriffs in den letzten Jahren gezeigt hat. Andreas Reckwitz hat hier von einer „totalitätsorientierten Auffassung“ gesprochen. Eine Verallgemeinerung des Medienbegriffs hat auch der kanadische Medientheoretiker Marshall McLuhan (1984) propagiert. Im Anschluss an ihn konstatiert z.B. Rudolf Maresch 1996: „Überhaupt gibt es nur ‚mediatisierte Beziehungen‘, zu den Dingen ebenso wie zu den Menschen. ‚Lebendige Erfahrung‘ ist ohne Übermittlung von Medien, auch so vergessener altmodischer Medien wie Licht, Wasser, Sand, Wärme, Steine, Luft usw. oder so bedeutender wie Sprache, Raum und Zeit, gar nicht denkbar. Nur was von den Medien zugetragen wird, ist überhaupt erfahrbar.“

Durch eine solche **Überdehnung** droht der Medienbegriff seine Prägnanz und seine Trennschärfe zu verlieren. Soll sich die Medienwissenschaft mit dem Medium ‚Wärme‘ oder ‚Sand‘ beschäftigen? Ein solcher Medienbegriff wird für Unterscheidungen und für die Bestimmung eines wissenschaftlichen Arbeitsfeldes weitgehend unbrauchbar.

3.1.2 Der kommunikationsorientierte Medienbegriff

Die Mehrdeutigkeit des Medienbegriffs resultiert u.a. auch daraus, dass vielfältige Dinge als Vermittelndes auftreten können. Sinnvoll ist deshalb eine **Differenzierung zwischen Medien und Werkzeugen**. Von dieser Differenz ausgehend verwendet Matthias Vogel in seiner allgemeinen Medientheorie den Medienbegriff für die Mittel, die der „Individuierung von Gedanken“ dienen, während dies bei einem Werkzeug nicht der Fall sein muss. Entscheidend ist also, dass es sich **bei den Medien um Mittel handelt zur Formulierung von Gedanken, Gefühlen, Inhalten sowie von Erfahrungen über die Welt**. Mit dem Satz „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die **Massenmedien***“ beginnt der Soziologe Niklas Luhmann sein Buch *Die Realität der Massenmedien*.

Im Folgenden wird von einem Medienbegriff ausgegangen, der die Medien der individuellen und gesellschaftlichen Kommunikation in den Vordergrund stellt. Medien und Kommunikation werden in einem engen Zusammenhang gesehen. Kommunikation bedient sich immer eines Mediums. Die Menschen, die miteinander kommunizieren, verwenden dabei Zeichen, die mit Bedeutungen in Verbindungen stehen. Kommunikation ist wiederum Voraussetzung dafür, dass die Menschen Vorstellungen erzeugen und dass Wissen entsteht.

Der Begriff ‚Medium‘ oder ‚Medien‘, als Sammelbegriff vor allem für die technisch-apparativen Medien (Film, Fernsehen, Radio, Computer), hat sich im allgemeinen und im wissenschaftlichen Sprachgebrauch Ende der 1960er Jahre durchgesetzt, als das Fernsehen zum dominanten Leitmedium der gesellschaftlichen Kommunikation geworden war. Der Begriff wird zumeist im Plural verwendet und sollte schon damals die neue gesellschaftliche Qualität bezeichnen, die mit der Durchsetzung des Fernsehens, aber auch im Verbund mit Presse, Radio und Film, eingetreten war.

Medien sind **gesellschaftlich institutionalisierte Kommunikationseinrichtungen**, wobei zwischen den informellen und den formellen Medien unterschieden werden kann. Als **informelle Medien** gelten z.B. natürliche Verständigungssysteme (z.B. das ‚Medium Sprache‘) und künstlerische Gestaltungsbereiche (z.B. ‚Medium Literatur‘ oder ‚Medium Musik‘), weil sie nicht primär durch gesellschaftliche Organisationen (z.B. von Unternehmen), sondern durch Konventionen bestimmt werden, die auf vielfältige Weise innerhalb einer Kultur tradiert werden. Die **formellen Medien** sind auf eine manifeste Weise in gesellschaftlichen Institutionen organisiert (z.B. Briefpost, Telefon, Fernsehen, Radio, Presse, Kino). Informelle Medien kommen ohne manifeste Institutionalisierung aus (z.B. existiert die Sprache auch ohne die Gesellschaft für deutsche Sprache und Dichtung), während die formellen Medien (z.B. das Fernsehen) einer gesellschaftlichen Institutionalisierung in Rundfunkanstalten und Fernsehunternehmen bedürfen, die die technische Distribution und die Programmproduktion organisieren und finanzieren. [...]

3.2. Dimensionen des Medienbegriffs

Der Medienbegriff wird zum einen durch eine Differenzierung der Medienfunktionen und des Einsatzes apparativer Technik, durch eine Charakterisierung des Verhältnisses von Medien und der durch sie vermittelten Bedeutungen sowie durch eine Differenzierung des Gebrauchs der Medien genauer bestimmt.

3.2.1 Medienfunktionen

Zu unterscheiden sind vier grundsätzliche Funktionsarten in den Medien, wobei es sich bei den ersten drei Arten um Grundformen (Medien der Beobachtung, Medien der Speicherung und Bearbeitung sowie Medien der Übertragung) und bei der vierten (Medien der Kommunikation) um eine Kombination der drei vorangegangenen handelt.

1. **Medien der Beobachtung** (und allgemeiner der Wahrnehmung) sind Medien, die **der Erweiterung und Steigerung der menschlichen Sinnesorgane dienen**, also für das

Auge (visuelle Wahrnehmung) die Brille, das Fernglas, das Teleskop, das Mikroskop u.a.; für das Ohr (auditive Wahrnehmung) das Hörrohr und das Megafon u.a. Medien der akustischen Verstärkung. Diese Medien werden in der Regel instrumentell und individuell eingesetzt, zumeist um die Wahrnehmung der einzelnen Individuen zu erweitern. Sie besitzen nur eine geringe gesellschaftliche Institutionalisierung, weil sie in der Regel keine spezifischen Inhalte erzeugen, speichern und vermitteln. Es ist auffällig, dass sich diese Medien vor allem in der visuellen und auditiven Wahrnehmung (Fernsinne), kaum aber in der taktilen, olfaktorischen und gustatorischen Wahrnehmung (Fühlen, Riechen und Schmecken), also der Nahsinne, befinden.

2. **Medien der Speicherung und der Bearbeitung** sind Medien, die dazu dienen, **Informationen aufzuzeichnen, aufzuschreiben und diese damit zu einem späteren Zeitpunkt zur Verfügung zu haben**. Friedrich A. Kittler hat den Terminus der „Aufschreibesysteme“ geprägt und damit die Medien Grammophon, Film und Schreibmaschine erfasst. Speichermedien entlasten das individuelle Gedächtnis der Menschen, sie ermöglichen ein ‚externes‘ Gedächtnis gegenüber dem ‚internen‘ Gedächtnis des einzelnen Menschen. Die Schrift ermöglicht die Fixierung der gesprochenen Sprache, die Schreibmaschine stellt eine weitere Stufe der Verschriftlichung gegenüber dem Stift und der Feder dar. Die Filmkamera fixiert das Bild auf dem Filmband usw. Die Speicherung macht die Bearbeitung und Veränderung der fixierten Information erst möglich. Die Fixierung des durch die Kamera Wahrgenommenen auf das Filmband ist z.B. die Voraussetzung für **Schnitt*** und **Montage***.

3. **Medien der Übertragung** sind Medien, die **dem Transport von Informationen, Botschaften, Inhalten etc. dienen**. Die Notwendigkeit der Überbringung von Informationen von einem Ort zu einem anderen ist ein zentraler Impuls zur Erfindung von Übertragungsmedien. Medien der Übertragung dienen in der Regel dazu, über weite Entfernungen Informationen weiterzuleiten und zielen auf eine Beschleunigung dieses Transports. Vor der Entdeckung der Elektrizität als Energiequelle dienten zahlreiche mechanische Erfindungen dazu, Signale möglichst rasch und störungsfrei über weite Entfernungen zu übertragen. Zu den Übertragungsmedien gehören Kurierdienste, Brieftauben und Rauchfeuerstationen, Telegrafensysteme, Kabelnetze, Satellitenübertragungssysteme usw.

Medien haben die Tendenz, **Funktionen zu akkumulieren**. Das Telefon z.B. beginnt als Übertragungsmedium und gewinnt mit dem Anrufbeantworter zusätzlich eine Speicherfunktion; das Fernsehen beginnt ebenfalls als ein Übertragungsmedium (Live-Fernsehen), bedient sich anfangs der Speichertechnik des Films und des Speichermediums Grammophon, um sich dann in den 1950er Jahren mit der Magnetaufzeichnung (die zunächst als Speichertechnik für das Radio entwickelt wurde) auch eine eigenständige Speicher- und Bearbeitungsdimension zuzulegen. Der Film beginnt dagegen als ein Speichermedium und entdeckt die Bearbeitungsfunktion (**Virage***, Colorierung, Schnitt, Montage) erst später. Zur Übertragung seiner Produkte bedient er sich der konventionellen Wege des Warenverkehrs und bildet keine eigene Übertragungsform aus. Die Medien der Kommunikation drängen – historisch gesehen – auf eine derartige Akkumulation als ‚Vervollständigung‘, weil sich kulturell der Anspruch auf ‚Funktionsvielfalt‘ als Erwartung an die Medien herausgebildet hat.

4. Von diesen drei Medienformen abgesetzt werden deshalb als **Medien der Kommunikation** hier die Medien bezeichnet, die auf eine funktional komplex strukturierte Weise Kommunikation zwischen mehreren Menschen herstellen. Auch Medien der Speicherung und Übertragung werden zu kommunikativen Zwecken genutzt. Die Differenzierung zwischen ‚Übertragung‘ und ‚Kommunikation‘ soll auf einen Unterschied in den Medien aufmerksam machen: Medien der Kommunikation verbinden mehrere der medialen Grundformen und ermöglichen damit eine komplexe Kommunikation zwischen den Menschen. Medien der Kommunikation sind in diesem Verständnis akkumulierte Medien, weil sie die in den anderen Medien entwickelten Möglichkeiten der Wahrnehmungserweiterung, Speicherung, Bearbeitung und Vermittlung als Funktionen adaptieren bzw. für sich selbst neu entwickeln. Sie zielen damit nicht nur auf eine Veränderung der Raum- und Zeitstruktur natürlicher Kommunikation, sondern schaffen auch neue Kommunikationsräume.

3.2.2 Primäre, sekundäre und tertiäre Medien

Der Publizistikwissenschaftler Harry Pross hat vorgeschlagen, die Medien in primäre, sekundäre und tertiäre Medien zu unterscheiden:

Primäre Medien sind die Sprache in allen Dimensionen, non-verbale Ausdrucksweisen: Mimik, Gestik, Körperhaltung und Körperbewegung (Proxemik). Dazu gehören auch Tanz und Theater. Entscheidend ist, dass „**kein Gerät zwischen den Sender und den Empfänger geschaltet ist und die Sinne der Menschen zur Produktion, zum Transport und zum Konsum der Botschaft ausreichen**“.

Sekundäre Medien sind diejenigen Medien, **die für die Produktion ihrer Aussagen und Inhalte den Einsatz von Geräten notwendig machen, nicht jedoch für die Rezeption bzw. den Empfang**. Rauchsignale, Grenzsteine, Flaggensignale, geschriebene oder gedruckte Texte. Die Empfänger müssen die Rauchsignale entziffern, die Bedeutung der Grenzsteine erkennen, die Flaggensignale deuten und vor allem die geschriebenen und gedruckten Texte ‚lesen‘ können.

Tertiäre Medien erfordern sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf der Seite der Rezeption den Einsatz von Geräten. Dazu gehören Film, Schallplatte, Radio, Fernsehen, Computer. Ohne Geräte können diese Medien nicht funktionieren.

Diese Stufung zeigt nicht nur die zunehmende Technisierung der medialen Kommunikation, mit diesen technisch-apparativen Zusammenhängen wird auch deutlich, dass es sich nicht nur um bloße Additionen von Geräten handelt, sondern dass mit den jeweiligen Konstellationen auch ‚soziale Mitteilungsordnungen‘ entstanden. Manfred Faßler und Wulf Halbach folgern daraus, dass je häufiger die „Vermittlung durch diese gerätetechnische Medialität genutzt wird und je selbstverständlicher ihr Gebrauch als Realitätsdarstellung, -erklärung und -erzeugung ‚kultiviert‘“ werde, „umso schwächer“ werde die „Bedeutung der angesichtigen Kommunikation“. Der „Reichtum an Daten, Informationen und Inhalten“ werde „immer mehr an die technischen Speicher, Sender und Empfänger gebunden“.

Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten

Hans-Dieter Kübler: Kurzer Abriss der Mediengeschichte

1. Welche große Phasen der Mediengeschichte unterscheidet Kübler?
 - a. Ordnen Sie die Ihnen bekannten Medien in diese drei Phasen ein! Stellen Sie nun mit Hilfe des Textes die Funktionen der von Ihnen aufgelisteten Medien fest. Welche Auswirkungen könnten sie auf die Gesellschaft haben?
 - b. Welche Arten von Medien sind in dieser Einteilung vertreten?

	erste Phase	zweite Phase	dritte Phase
Wann?			
Beispiele für Medien			
Funktion			
gesellschaftliche Wirkung			

Knut Hickethier: Medium und Medien

2. Fassen Sie nun – anhand des Textes von **Hickethier** – die Einteilung von Pross nach primären, sekundären und tertiären Medien ins Auge und füllen Sie die folgende Tabelle entsprechend aus!

	primäre Medien	sekundäre Medien	tertiäre Medien
Beispiele für Medien			
Form			
Charakteristika nach Sender und Empfänger			

- a. Welches Kriterium ist bei dieser Einteilung von großer Bedeutung?
- b. Welche Gruppe der hier aufgezählten Medien benutzen wir heute immer noch? Gibt es Medien auf dieser Liste, die heutzutage von anderen Medien verdrängt wurden (z.B. Rauchsignale)? Welche Funktion wird hier von einem anderen Medium übernommen?
- c. Welche Arten von Medien sind in dieser Einteilung vertreten?
3. Welche Unterschiede und welche Ähnlichkeiten in der Einteilung der Medien lassen sich in den zwei Texten von Kübler und von Hickethier feststellen? Wie ergänzen die beiden einander?
4. Welche Bedeutungsvarianten des Begriffs *Medium* lassen sich anhand des Textes von **Hickethier** feststellen?
 - a. Welche Veränderungen zeigen sich in der Bedeutung des Begriffs *Medium* im Laufe der Zeit?
 - b. Der Begriff *Medium* wird in verschiedenen Kontexten anders verstanden bzw. verwendet. Welche Bedeutungen kannten Sie vor der Lektüre der Texte? Welche Bedeutungen kamen für Sie durch die Lektüre des Textes hinzu?
 - c. Wie werden also Medien in verschiedenen Kontexten (Alltag, Medienpraxis, Wissenschaft) verstanden? Gehen Sie auf die Unterschiede ein!
 - d. Welchen Einfluss haben die verschiedenen Bedeutungsvarianten auf die heutige, alltägliche Verwendung des Begriffs?
5. Was bedeutet der Begriff *Mediatisierung*? Welche Bedeutungsveränderung hat dieser Begriff im Laufe der Zeit durchgemacht? Nennen Sie seine ursprüngliche und seine heutige Bedeutung. Wie lässt sich die zweite von der ersten ableiten?
6. Wie kam Knilli auf seine „erste allgemeine medienwissenschaftliche Begriffsdefinition“? Wie hat er den Begriff des Mediums ausgeweitet?
 - a. Wie wird diese ausgeweitete Sichtweise von anderen übernommen? Wie entwickelt sich sie weiter?
 - b. Wie sind die folgenden Sätze aus dem Text zu verstehen?
„Überhaupt gibt es nur ‚mediatisierte Beziehungen‘, zu den Dingen ebenso wie zu den Menschen. ‚Lebendige Erfahrung‘ ist ohne Vermittlung von Medien [...] gar nicht denkbar.“
7. Was ist der Unterschied zwischen Medien und Werkzeugen?
8. Was unterscheidet *informelle* und *formelle Medien* voneinander? Nennen Sie Beispiele für beide Gruppen!
9. Welche Medienfunktionen lassen sich anhand des Textes unterscheiden? Veranschaulichen Sie die Einteilung mit Beispielen (gern auch aus Ihrem eigenen Erfahrungsbereich) und Erklärungen!
10. Was ist Ihre Meinung zu der Feststellung von Faßler und Halbach, dass „je häufiger die ‚Vermittlung durch gerätetechnische Medialität‘ genutzt wird und je selbstverständlicher ihr Gebrauch als Realitätsdarstellung, -erklärung und -erzeugung ‚kultiviert‘“ wird, die ‚Bedeutung der angesichtigen Kommunikation‘ ‚umso schwächer‘ wird. Der ‚Reichtum an Daten, Informationen und Inhalten‘ werde ‚immer mehr an die technischen Speicher, Sender und Empfänger gebunden‘ bleiben.“

Weiterführende Aufgaben:

1. Prüfen Sie die Informationen, die Sie aus den Texten entnommen haben, indem Sie Ihre eigenen Erfahrungen zugrunde legen.
 - a. Welche Medien benutzen Sie?
 - b. Welche Funktionen haben die von Ihnen verwendeten Medien in Ihrem Leben?
2. Charakterisieren Sie den Unterschied zwischen Medium als Alltagswort und Medium als Fachbegriff!
3. Klären Sie in der Gruppe die folgenden Begriffe und Ausdrücke der Texte! Nehmen Sie dafür auch verschiedene Lexika bzw. Handbücher zu Hilfe. Diskutieren Sie über die Bedeutungsunterschiede Folgender Begriffe:
 - a. analoge Codierung
 - b. Massenmedien
 - c. öffentlich-rechtlicher Rundfunk bzw. privatkommerzieller Anbieter
 - d. Programmmedium
 - e. Wahrnehmungserweiterung mit Hilfe von Medien
 - f. Universalrechner/Relaiscomputer/Röhrencomputer
 - g. Mikroprozessor
 - h. Netzcomputer vs. PC
 - i. Mechanisierung der Schriftproduktion
 - j. Endgeräte, die der Verbreitung, Speicherung wie der individuellen Gestaltung medialer Botschaften dienen
 - k. Medien haben die Tendenz, Funktionen zu akkumulieren
4. Es wurde festgestellt, dass „ein neues Medium ein altes nicht gänzlich verdrängt, sondern sich jeweils neue, komplementäre Funktionen und Nutzungsweisen ergeben“. Beweisen Sie die Wahrheit dieser Aussage durch verschiedene Beispiele und erklären Sie dieses Phänomen! Suchen Sie Beispiele für Medienverbindungen! Welche Verbindungen entstehen zwischen den verschiedenen Medien nach ihrer Funktion?
5. Wie lassen sich Veränderungen der Öffentlichkeit bzw. des öffentlichen Lebens als Wirkung der Medien erfassen?

Auswahlbibliographie

- Barbier, Frédéric: *A média története: Diderot-tól az internetig*. Ford.: Balázs Péter. Budapest: Osiris, 2004.
- Beke, László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*. Budapest: Balassi/BAE Tartóshullám/Intermédia, 1997.

- Bolz, Norbert: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis: Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink, 1993.
- Csákvári, József: *Média-galaxis: A tömegkommunikáció nyelve és társadalmi kérdései*. Budapest: Szimbiózis, 1998.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink, 1994.
- Faulstich, Werner: *Einführung in die Medienwissenschaft*. München: Fink, 2002.
- Faulstich, Werner: *Medienwissenschaft*. Paderborn: Fink, 2004.
- Faulstich, Werner: *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Faulstich, Werner: *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Faßler, Manfred & Halbach, Wulf (Hg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink, 1997.
- Flusser, Vilém: *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Hermes, Günter & Köster, Werner (Hg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Hörisch, Jochen: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003.
- Maresch, Rudolf (Hg.): *Medien und Öffentlichkeit: Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche*. München: Boer, 1996.
- McLuhan, Marshall: *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*. Hg. von Baltes, Martin, Böhler, Fritz, Höltzschl, Rainer & Reuß, Jürgen. Mannheim: Bollmann, 1997.
- Naß, Martin: *Massenmedien und Meinungsmarkt: Konstruktion und Dekonstruktion von Öffentlichkeit in der modernen Gesellschaft. Systemtheoretische Reflexionen zu einer Ethik der Beobachtung*. Würzburg: Univ. Diss.
<http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus/volltexte/2004/910/>
- Peternák, Miklós (szerk.): *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*. Budapest: Barabás Ilona Kkt., 1994.
- Pross, H. (Hg.): *Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag*. Berlin & Marburg: Guttandin und Hoppe, 1983.
- Roessler, Alexander & Stiegler, Bernd: *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Fink, 2005.
- Róka, Jolán: *Kommunikációtan: Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlatából*. Budapest: Századvég, 2002.

Schanze, Helmut (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart & Weimar: Metzler, 2002.

Ivacs, Ágnes & Sugár, János (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Budapest: Média Research Alapítvány, 1997. URL: <http://mek.oszk.hu/00100/00140>

Hilfreiche Internetadressen, wo weitergesucht bzw. weitergelesen werden kann:

<http://mm.elte.hu/>

<http://www.artpool.hu>

<http://www.c3.hu/events/97/flusser/magyarinfolap.html>

<http://people.mokk.bme.hu/~gpeter/>

<http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/medium.html>

<http://www.vigilia.hu/2003/1/esterbauer.htm>

http://www.balkon.hu/balkon_2000_07_08/intermedia1_text.htm

http://21st.century.phil-inst.hu/2002_konf/hn3_kot/kar.pdf

http://www.konyvtar.elte.hu/hirek/rendezvenyek/2004/digit_konf/kek.htm

2. MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT

Aufgaben zur Einführung

1. Wo und wann hat sich die Schrift herausgebildet? Unter welchen Umständen hat sich die Schrift entwickelt und welchem Zweck diente sie zunächst? Welche Formen hat sie später in ihrer Entwicklung angenommen?
2. Welche Schriftarten sind Ihnen bekannt? Nehmen Sie Nachschlagewerke zu Hilfe.
3. Forschen Sie nach der Geschichte des Drucks bzw. des gedruckten Textes! Berücksichtigen Sie auch die Entwicklungen außerhalb Europas!

Günther Pflug: Schriftlichkeit und Mündlichkeit

Platon erzählt in seinem Dialog *Phaidros* einen Mythos über die Erfindung der Schrift in Ägypten, der in seiner Kritik an dieser Erfindung ein gutes Beispiel für den Gegensatz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit darstellt. Ich möchte diesen Text in einer etwas zusammengefaßten Form zitieren:

„Zu Naukratis in Ägypten hat der Daimon Theuth unter anderem auch die Buchstaben erfunden. Da damals in der Stadt Theben König Thamos über Ägypten herrschte, kam Theuth zu ihm und zeigte ihm seine Erfindungen mit der Bitte, man möge alle Ägypter darin unterrichten. Der König aber fragte ihn, welchen Nutzen sie denn haben. Dies versuchte nun Theuth, ihm klar zu machen. Er sagte: ‚Diese Kenntnis, o König, wird die Ägypter weiser und erinnerungsfähiger machen.‘ Der König aber erwiderte: ‚Du sehr kunstreicher Theuth, es gibt einen Unterschied zwischen dem, der eine Erfindung macht, und dem, der sie beurteilt. Du hast über die Buchstaben das Gegenteil von dem gesagt, was wahr ist. Denn Vergessen werden sie in der Seele derer erzeugen, die sie erlernen, und das wegen der Vernachlässigung des Sich-Erinnerns, da dies nun nicht mehr aus dem Innern der Seele kommt, sondern von außen mittels fremder Zeichen. Von der Weisheit aber bietest du deinen Schülern nur den Schein; Vielhörer werden sie und glauben, Vielwisser zu sein. Doch sind sie nur Scheinwisser geworden, nicht weise.‘“

Hier haben wir an der Grenze vom 5. zum 4. Jahrhundert vor Christus eine scharfe Kritik an der Erfindung der Schrift und damit auch am Prinzip der Schriftlichkeit. Was veranlaßt Platon, dessen schriftlich überlieferte Dialoge immerhin zu den grundlegenden Werken der antiken Literatur gehören, sich so deutlich von der Schriftradition abzusetzen? Es sind im wesentlichen drei Argumente, die Platon an verschiedenen Stellen seines Werks

anführt und die noch heute in der **Diskussion um Schriftlichkeit und Mündlichkeit** nachklingen:

Erstens die Feststellung, daß **ein schriftlicher Text stumm ist**, daß er den Leser, der über eine ihm nicht verständliche Stelle Auskunft haben möchte, im Stich läßt.

Damit hängt **zweitens** zusammen, daß die Wahrheit sich nach Platons Vorstellung nicht auf eine einfache Aussage reduzieren läßt, die in eine einzige Satzfolge gefaßt werden kann. Er hält die **Wahrheit für dialektisch, das heißt nur im Gespräch – in Rede und Gegenrede – erreichbar. Die Schrift schließt jedoch die Gegenrede aus.** Daher ist ihre Wahrheit Scheinwahrheit. Wir finden dieses Argument auch in der Mitte des 20. Jahrhunderts wieder, wenn auch in leicht abgewandelter Form.

Und **drittens** die These, daß **die schriftliche Tradition zu einer Vielwisserei führe, während sich die mündliche Tradition auf das Wesentliche beschränke.** Auch dieses Argument ist in die abendländische Literatur eingegangen.

Wie Platon sich diese mündliche Tradition vorstellt, hat er in seinem Werk *Die Gesetze* ausgeführt, in dem er die Kreter lobt, daß sie keine Schrift besitzen. Sie hätten sie nicht nötig, da sie ihre Riten, Mythen und Gesetze in Versmaßen abgefaßt hätten, die leicht zu behalten seien.

Mit dieser Aussage sind wir bereits in der **aktuellen Diskussion um das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit**, oder wie dies im modernen Fachjargon heißt, von **Literalität* und Oralität***.

Der Gegensatz **Schriftlichkeit und Mündlichkeit** wurde lange Zeit als ein entscheidendes **Unterscheidungskriterium für den Kulturzustand eines Volkes** angesehen. Es zog die Grenze zwischen den **Kulturvölkern**, die eine Schrifttradition besitzen, und den sogenannten **Primitivvölkern ohne Schrift**. Sowohl die Soziologie als auch die **Ethnologie*** haben die Existenz der Schrift zum Grundkriterium für die Kultur gemacht, wobei unterstellt wurde, daß die schriftlosen Völker auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe stünden und durch Übernahme einer Schrift zu einer höheren kulturellen Stufe aufsteigen müßten.

Ein **erster Anstoß zu einer Neubewertung schriftloser Kulturen** ging von einer linguistischen **Untersuchung der Dichtungen Homers** aus, die der englische Altphilologe Hilman Parry 1928 veröffentlicht hat. Er glaubte aufgrund der **speziellen Struktur dieser Epen** annehmen zu können, daß diese Werke in den ersten Jahrhunderten ihres Bestehens nicht aufgezeichnet, sondern nur **mündlich überliefert wurden**. Dabei handelt es sich bei den beiden Homerischen Epen jeweils um Texte mit mehreren tausend Versen. Parry stützt seine These auf die **Beobachtung**, daß in den Epen einige **festе Formulierungen immer wiederkehren**, die er als **typische Gedankenstützen in einer mündlichen Überlieferung** interpretiert. Inwieweit diese Annahme richtig ist, bleibt auch heute noch unter den Fachleuten umstritten. Daß derartige stereotype Wendungen auf mündliche Traditionen hinweisen, haben **Ethnologen*** in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts an mündlich überlieferter Literatur in Serbien belegen können. Doch gibt es auch Gegenbeispiele, zum Beispiel in der spätabylonischen Literatur. Der Verfasser des *Erra*-Epos,

ein Zeitgenosse Homers, der sich selbst als der Schreiber dieses Werks bezeichnet, verwendet dennoch eine Fülle stereotyper Wendungen. Daß im ersten Jahrtausend die literarische Tradition in Mesopotamien nicht mehr oral war, unterliegt jedoch keinem Zweifel. Hier wirken offensichtlich ältere Erzählvorbilder aus der mündlichen Tradition stilbildend nach.

Unabhängig von der Frage, ob die These von Parry aufrechterhalten werden kann, hat sie die Diskussion um das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst.

Vor allem amerikanische Ethnologen haben an einer Fülle von Indianerdokumenten zeigen können, daß es auch bei schriftlosen Völkern hochentwickelte Kulturen der Informationsübermittlung gibt. Diese Erkenntnisse werden durch Untersuchungen im afrikanischen Raum bestätigt. Allerdings ist es **schwierig, heute noch rein orale Gesellschaften auf der Erde zu finden**. Daher muß sich die Forschung meist mit historischen Phänomenen beschäftigen, die einen gewissen Rückschluß auf den vorliteralen Zustand der Gesellschaft erlauben.

Es war nämlich eine erste ethnologische Erkenntnis, daß **die meisten oralen Kulturen in den letzten Jahrhunderten durch literale Kulturen beeinflusst worden sind**. In der Jahrhunderte alten Wirtschafts- und Kulturübertragung – vor allem durch die großen Weltreligionen des Buddhismus, des Christentums und des Islam – sind zahlreiche Völker mit Schriftkulturen in Verbindung gekommen, ohne damit jedoch bereits selbst eine eigene Schriftkultur zu entwickeln. Diese **Übernahme von Schrift** vollzog sich in der Regel **in einer Reihe von Schritten**, wobei zahlreiche Völker auf einer bestimmten Stufe stehen blieben, ohne zu einer umfassenden Schriftlichkeit zu gelangen. Das führt gelegentlich dazu, daß Schrifttraditionen auch wieder aufgegeben werden, wofür ich noch einige Beispiele nennen werde.

Angesichts solch unterschiedlicher Entwicklungen fragen sich Ethnologen, Soziologen und Anthropologen heute, welche Gründe wohl dazu geführt haben, daß ein Volk seine orale Tradition aufgibt, und welche Konsequenzen sich daraus für diese Gesellschaft ergeben.

Bei der Beantwortung dieser Frage muß zuerst einmal festgestellt werden, daß sich die Schrift bei den einzelnen Völkern auf sehr unterschiedlichen Gebieten entwickelt hat, z.B. in der Verwaltung ökonomischer Güter in der frühen sumerischen Kultur in Mesopotamien, in der Religion einschließlich ihrer numinosen Begleiterscheinungen wie der Magie und dem Aberglauben im gesamten vorderen Orient einschließlich des ägyptischen Raumes, im Recht nicht nur in Ägypten und in Babylonien, sondern auch im jüdischen Palästina und der Geschichtsschreibung vor allem in der Form annalistischer Herrscherlisten, die sich etwa für Ägypten wie für China als frühe Dokumente nachweisen lassen. Schon diese Beispiele zeigen, daß **ein einheitlicher Ursprung der Schrifterfindung nicht wahrscheinlich ist**.

Auch die Übernahme einer Schrift durch andere Völker erfolgt nicht in einer einmal festgelegten Form, etwa in dem Sinn, in dem die Soziologen früherer Generationen von der kulturellen Höherentwicklung von der Primitivgesellschaft zur Kulturgesellschaft

sprachen. Es gibt Beispiele dafür, daß eine Schrift nur für bestimmte Lebensbereiche übernommen und nach einer gewissen Zeit wieder abgestoßen wurde. So hat z.B. die mykenische Kultur auf dem griechischen Festland im 13. Jahrhundert vor Christus aus Kreta zur Aufzeichnung wirtschaftlicher Daten eine Schrift, die sogenannte Linear B übernommen, die in der dorischen Wanderung um 1000 vor Christus wieder unterging. Wie Stellen bei Herodot und Platon zeigen, gab es im klassischen Griechenland auch keine Erinnerung mehr an diese Schrift. Ähnliches läßt sich für einige Inseln der Philippinen nachweisen. Dort wurde im Zusammenhang mit der buddhistischen Religion eine Schrift aus Indien übernommen, die sich später wieder bis auf wenige Reste bei dem Volksstamm der Manguyan verloren hat. Diese Beispiele zeigen schon, daß es **keine geradlinige Kulturentwicklung von den sogenannten Naturvölkern zu den Kulturvölkern gibt. Die Schriftentwicklung und Schriftausbreitung stellt sich vielmehr als ein sehr komplexer Vorgang dar.**

Was bedeutet es jedoch, wenn **ein Volk von einer mündlichen zu einer schriftlichen Kommunikation übergeht**? Wie Beispiele zeigen, löst dieser Übergang bei vielen Menschen **Ängste** aus. So wenden sich Menschen in **illiteralen*** Gesellschaften gegen die Verschriftlichung ihrer Sprache einschließlich ihres mündlich überlieferten Erzählguts. Das vielleicht deutlichste Beispiel eines Volkes, das seit vielen Jahrhunderten in einem engen Kontakt mit literalen Gesellschaften lebt, ohne selbst eine Schrift entwickelt oder eine fremde Schrift übernommen zu haben, sind die Zigeuner. Sie wehren sich noch immer dagegen, daß ihre Traditionen aufgezeichnet werden. Und auch von afrikanischen Völkern berichten Ethnologen ähnliche **Ängste, daß man mit der Verschriftlichung ihnen ihre Sprache und damit ihre Identität raube.**

Ohne jeden Grund bestehen derartige Ängste nicht. Denn **mit der Übernahme der Schrift sterben nicht nur literarische Überlieferungsformen ab, z.B. die der berufsmäßigen Erzähler**, der Rhapsoden im alten Griechenland oder der Riots in einigen afrikanischen Kulturen – und dies wird wohl zu Recht als eine kulturelle Verarmung empfunden. Es **ändert sich auch die Sprachstruktur, da die Verschriftlichung von Reden, von Gesagtem, tief in die Sprache eingreift. Die mündliche Sprache ist in aller Regel konkreter im Ausdruck. Sie enthält weniger Abstrakta – oft gar keine – und bevorzugt eine stärker personen- und situationsbezogene Ausdrucksweise.**

Die Sprache wird bei ihrer Verschriftlichung stärker wortbestimmt. Die mündliche Tradition der sprachlichen Mitteilung beruht darauf, daß Wortbilder, sogenannte Ideophone, vermittelt werden. Es handelt sich dabei um Sinnzusammenhänge, die Anschauliches wiedergeben, z.B. Sprichwörter; Parabeln oder charakteristische Wendungen. Einen gewissen Eindruck von der Wirkung derartiger Ideophone vermitteln uns noch stereotype Wendungen, wie sie uns etwa aus Märchen bekannt sind, Textfolgen wie „Du mußt es dreimal sagen“. Sie verleihen der **mündlichen Darstellung eine feste Struktur**, die nicht nur bei der Textüberlieferung als **Gedächtnisstütze** dienen kann, sondern auch eine **Hilfe für das Verständnis des Textes** durch den Rezipienten ist.

Doch über den linguistischen Aspekt hinaus **greift die Verschriftlichung auch in die soziale Struktur einer Gesellschaft ein. Orale Gesellschaften haben eine feste Sozial-**

struktur. Sie binden den einzelnen eng in ein allgemeines rituelles Gefüge ein. Bei **Übergang zur Literalität** jedoch **entsteht ein** ausgesprochenes **Individualbewußtsein**, das in seiner Konsequenz zur Entwicklung von schriftlich fixierten ethischen Normen führt. Was hier Ursache, und was Wirkung ist, läßt sich nicht allgemein feststellen. Im antiken Griechenland liegen die Begründungsverhältnisse sicherlich anders als bei afrikanischen Völkern, die kolonisiert wurden. Hier hat sich der alte Sozialverband sicherlich unter äußerem Einfluß aufgelöst, und die Einführung der Schrift hat dazu nicht unwesentlich beigetragen.

Als **typisches Beispiel** für diesen Prozeß sei auf **die Entwicklung im klassischen Griechenland** verwiesen. Die mündliche Tradition der epischen Dichtung, etwa die Überlieferung der Homerischen Epen durch die Rhapsoden – selbst in einer Zeit, als es schon so etwas wie Schrift gab, die jedoch noch nicht zur Aufzeichnung von Literatur genutzt wurde – fand im 7. Jahrhundert ihr Ende bei den Dichtern, die die epische Tradition des Heldengesangs zugunsten einer individuell bezogenen Dichtung aufgaben. Hier sei nur die Lyrikerin Sappho genannt, die an die Stelle des Ruhmes der mythischen Helden ihre eigene Unsterblichkeit als Dichterin setzt.

Dieser Individualisierungsprozeß führte in Griechenland seit dem 7. Jahrhundert zu einer schriftlichen **Fixierung von Normen und Gesetzen**, für uns noch faßbar in den Namen der athenischen Politiker Drakon und Solon. Doch blieb dieser Literarisierungsprozeß nicht ohne Probleme, wie z.B. die *Antigone* zeigt, in der Sophokles das Aufeinanderprallen der schriftlichen Gesetze mit den mündlich überlieferten Gesetzen darstellt, wobei er sich eindeutig auf die Seite der mündlichen Tradition stellt. Und auch die Platonische Aversion der Schrift gegenüber hat in dieser Aporie eine ihrer Quellen.

Der Prozeß der Individualisierung scheint nun auch für Platon nicht mehr aufhaltbar zu sein. Doch will er daraus nicht die Konsequenz einer allgemeinen Verschriftlichung ziehen, sondern an die Stelle eines allgemein verbindlichen Moralverhaltens eine Ethik setzen, die im Gespräch innerhalb einer Gruppe entsteht. Wir werden mit diesem Beispiel an die Entwicklung der Ethiktheorie in unserer Zeit erinnert, die ebenfalls von der literalen Rechtsnorm abgeht und eine Ethik auf der Basis des Diskurses begründen will.

Damit sind wir bei der Frage angelangt, **wie sich in unserer Gesellschaft Schriftlichkeit und Mündlichkeit zueinander verhalten.** Die einfache These, daß unsere Gesellschaft eine literale sei, in der nur das schriftlich Formulierte die Kultur begründet, greift sicherlich zu kurz. **Neben der Schriftlichkeit, die wohl weite Felder unseres Lebens beherrscht, gibt es auch heute noch breite Bereiche, die nach wie vor von der Mündlichkeit bestimmt werden.**

Lassen Sie mich **vier Bereiche** anführen, **in denen die Mündlichkeit ihren Platz bewahrt hat: das Recht, die Wissenschaft, die Literatur und die Kommunikation.** Daneben gibt es natürlich noch zahlreiche weitere Felder, in denen die Mündlichkeit vorherrscht, zum Beispiel die **Pädagogik** einschließlich der Universitätsvorlesung oder im religiösen Raum die **Predigt**. Hier seien jedoch Gebiete ausgewählt, in denen die Spannung – aus unterschiedlichen Gründen – besonders zutage tritt.

Beginnen wir mit dem hochentwickeltesten und in seiner Grundstruktur seit mehreren hundert Jahren **literal bestimmten Kulturbereich des Rechts.** Betrachtet man den Über-

gang vom oralen zum literalen Recht, so fällt sofort ins Auge, daß **nur ein kleiner Teil des ursprünglich rein oralen Rechts literale Formen angenommen hat**. Die ältesten Rechtstexte – etwa die Rechtssammlung Hamurabis oder das sogenannte Bundesbuch aus dem *Alten Testament* sind Sammlungen von Gesetzen oder Verhaltensnormen. **Der eigentliche Prozeß der Rechtsprechung jedoch ist fast durchgängig mündlich geblieben** – bei allen Völkern bis auf unsere Tage. Zwar sind auch in diesen Prozeßverlauf literale Elemente eingegangen. Doch haben sie lediglich ergänzende Funktion in einem grundsätzlich oralen Verfahren. So müssen Zeugenaussagen oder Eidesleistungen vor Gericht in aller Regel mündlich erfolgen, da der unmittelbaren Aussage ein größeres Gewicht beigegeben wird als der schriftlich formulierten. Hier zeigt sich noch heute eine gewisse Abwertung der Schriftform.

Daß schließlich das mündlich verkündete Urteil schriftlich festgehalten wird – so bereits in der frühgriechischen Rechtstradition des 7. vorchristlichen Jahrhunderts –, dient nicht nur der archivalischen Sicherung, sondern auch der Weiterbildung des Rechts, am deutlichsten in Rechtssystemen mit Präjudizcharakter.

Doch nicht nur in der Rechtsprechung, auch im täglichen Rechtsgeschäft hat sich die orale Form als die Normalform erhalten. Noch heute bedienen sich die weitaus meisten Rechtsgeschäfte nicht der Schriftform. Alle Kaufgeschäfte des täglichen Lebens werden mündlich abgewickelt. Das deutsche Recht schreibt nur für wenige zivilrechtliche Handlungen eine Schriftform zwingend vor, z.B. bei Grundstückskäufen, Schenkungsversprechen oder Testamenten, und das wohl aus unterschiedlichen Gründen, nicht nur etwa zur Beweissicherung, sondern auch um die Ernsthaftigkeit einer Willensäußerung festzustellen. Denn nach allgemeiner Erfahrung wird mündlich leichter etwas versprochen als schriftlich.

Hier zeigt sich, daß bei dem Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit im wesentlichen zwei soziale Komponenten zusammenwirken, die auch bei hoch entwickelter Literalität orale Traditionen weiterbewahren. Dies sind die bereits von Platon angeführte Dialektik der Wahrheitsfindung, die eine diskursive Auseinandersetzung der Parteien verlangt, und die größere Aussagebreite einer mündlichen Darstellung, in der die nicht-verbale Kommunikation ergänzend zur sprachlichen Ausführung tritt. Einige Kommunikationstheoretiker schätzen den Anteil nichtverbaler Information in der mündlichen Kommunikation auf über 50 %. Unter diesem Aspekt stellt ein Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit einen Informationsverlust dar.

Ein anderes Gebiet, auf dem uns auf den ersten Blick die Schriftlichkeit wie eine selbstverständliche Voraussetzung erscheint, ist die **Wissenschaft**. Als z.B. eine Fakultät an einer deutschen Hochschule, aus welchen Gründen auch immer, unter Berufung auf den Schutz persönlicher Daten die Veröffentlichung der an ihr abgeschlossenen Dissertationen abschaffen oder auch nur einschränken wollte, wurde dies allgemein als ein Angriff auf die universelle Zugänglichkeit wissenschaftlicher Ergebnisse verstanden, die als Kernbestand wissenschaftlicher Struktur angesehen wird. Der Fakultätsbeschluß mußte daher auf Weisung des Ministeriums zurückgenommen werden. Dennoch hat in zunehmendem Maße auch die Wissenschaft seit dem letzten Jahrhundert **eine orale Kommuni-**

kationsform entwickelt: **der Kongreß**. Der Kongreß ist aus dem Bedürfnis des persönlichen, oralen Kontakts entsprungen, wie etwa auch die Akademie. Doch haben beide Institutionen die wissenschaftliche Grundbedingung der Literalität beibehalten. Ursprünglich wurden nämlich die mündlich vorgetragenen Forschungsergebnisse einschließlich der durch sie ausgelösten Diskussionen in den Kongreß- oder Akademieakten veröffentlicht. Heute jedoch wird bei den meisten Kongressen nur noch ein Teil der gehaltenen Vorträge publiziert. Der nicht veröffentlichte Teil ist günstigstenfalls in Form von sogenannten Preprints zugänglich, die jedoch für Außenstehende oft nicht mehr erreichbar sind.

Hier wirken **drei Komponenten auf die Rückentwicklung von der Literalität zur Oralität** ein. **Erstens** lebt in ihr das alte Platonische Argument fort, daß **wahre Erkenntnis nicht in der Lektüre, sondern nur im Gespräch gewonnen werden kann**. **Zweitens** hat sich die **Wissenschaft** auf mehreren Gebieten derart **schnell entwickelt**, daß die traditionellen Formen der Publikation diesem Tempo nicht mehr entsprechen können. An die Stelle der schriftlichen Version tritt wieder die mündliche. Und **drittens** ist der **Spezialisierungsgrad in vielen Wissenschaften so weit fortgeschritten**, daß der Kreis möglicher Interessenten wieder so weit überschaubar wird, daß **eine individuelle Informationsverbreitung einen besseren Zugang zu den wirklich Interessierten darstellt**. Das führt zu einer **Zwischenform** zwischen einer oralen und einer literalen Mitteilung in Form der **Mailbox-Nachricht**. Diese Form knüpft wieder an die alte Form des Gelehrtenbriefes an, wie er etwa bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts bestanden hat.

Auch in der **Literatur**, die nach herkömmlicher Ansicht der typische Bereich für die Schriftlichkeit ist, gibt es ein **latentes Spannungsverhältnis zwischen den beiden Polen der Literalität und der Oralität**, das sich bis heute erhalten hat, wenn dies auch meist nicht bemerkt wird.

Daß die Literatur in ihrer historischen Entwicklung erst verhältnismäßig spät zur literalen Überlieferungsform übergegangen ist, daß der erste Schrifteinsatz auf anderen Gebieten als der Literatur erfolgte, ist ein gesichertes historisches Faktum. Es ist zum Beispiel sehr unwahrscheinlich, daß Homer seine Epen schriftlich aufgezeichnet hat. Dennoch kennt er – wie die Geschichte des Bellerophon im 6. Buch der *Ilias* zeigt – die Schrift, da in ihr ein Brief eine entscheidende Rolle spielt. Und selbst nach einem allgemeinen Übergang zur Literalität haben sich auch in der Literatur weiterhin Formen mit oraler Überlieferung erhalten, so in der Sage, dem Märchen, in der Fabel und der Parabel sowie im Volkslied, um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen. Und selbst heute gibt es Bereiche, in denen die literarischen Produkte – selbst wenn sie aufgezeichnet werden – nicht eigentlich in dieser Form, sondern durch mündliche Vermittlung ihre Verbreitung finden, z. B. der Schlager oder das Karnevalslied.

Nun läßt sich sicherlich nicht bestreiten, daß es sich bei diesen literarischen Formen um **Randerscheinungen der Literatur** handelt, daß **das, was man unter der eigentlichen, kulturtragenden Literatur versteht, durchweg in schriftlicher Form verbreitet wird**. Dennoch möchte ich hier zwei Phänomene anführen, die zeigen, daß auch heute noch auf dem Gebiet der schönen Literatur ein **Spannungsverhältnis zwischen Oralität und Literalität** besteht.

Zum einen sei auf das **Märchen** verwiesen. In den letzten Jahrhunderten wurde diese ursprünglich mündlich überlieferte Literaturform von Märchenforschern und Volkskundlern schriftlich fixiert und auf diese Weise tradiert. Vor allem seit der Romantik wurden in Deutschland die Märchen aufgezeichnet. Was jedoch wurde bei diesem Prozeß gewonnen, was ging verloren? Wenn wir die große Märchensammlung der Brüder Grimm betrachten, so stellen wir zunächst fest, daß sie unter einem speziellen Gesichtspunkt aufgezeichnet wurde, der sich deutlich in ihrem Titel ausdrückt: „Kinder- und Hausmärchen“. Diese Titelfassung setzt eine bestimmte Erzählsituation voraus, die sich uns als das traditionelle Bild für die Märchenüberlieferung eingepägt hat: die Großmutter, die ihren Enkeln Märchen erzählt, vorliest. In dieser Vorstellung stehen zwei funktionelle Gesichtspunkte im Vordergrund, ein pädagogischer und ein unterhaltender. Die Kinder sollten ruhig gehalten werden; sie wurden in der Familie durch die Großmutter betreut.

Eine derartige Festlegung schränkt jedoch die Funktion, die das Märchen ursprünglich hatte, erheblich ein. Um sich davon ein Bild zu machen, braucht man nur andere Märchensammlungen des 19. Jahrhunderts mit der Grimmschen Sammlung zu vergleichen, etwa die wenig bekannte von Wilhelm Busch, die in ihrer drastischen, hocherotischen Ausdrucksweise sicherlich nicht das geeignete Unterhaltungsmittel für Kinder darstellt.

Was also wurde mit der Aufzeichnung der Märchen gewonnen, was ging verloren? Man mag unterstellen, daß in dem gesellschaftlichen Wandel im 19. Jahrhundert mit seiner Auflösung des traditionellen Familienverbandes, der **Verbreitung der allgemeinen Lesefähigkeit**, der Entwicklung des für Kinder bestimmten Bilderbuches **mündlich überliefertes Erzählgut verlorengegangen wäre**, wenn Volkskundler es nicht aufgezeichnet hätten, da es seine soziale Funktion weitgehend verloren hatte. Doch zeigen die Beispiele auch, daß **das mündlich tradierte Märchen eine größere Flexibilität gegenüber seiner schriftlich fixierten Form besitzt**. Der Erzähler kann den Märchenstoff jeweils der gegebenen Erzählsituation anpassen und es auf das Niveau und den Charakter seiner Zuhörergruppe ausrichten. Das mündlich überlieferte Märchen besitzt also eine größere Vitalität als das schriftlich fixierte. So überlieferten die Brüder Grimm eben nur eine einzige Version aus der Fülle der Möglichkeiten, die nicht alle schriftlich fixiert werden können, da sie prinzipiell für eine nicht überschaubare Fülle von Erzählsituationen offen sind.

Doch möchte ich bei dem Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Literaturvermittlung noch auf **ein weiteres Phänomen** verweisen. **Unsere aktuelle Literatur ist grundsätzlich literal, und dennoch gibt es auch in ihr eine ausgedehnte orale Komponente**, die sich zudem einer wachsenden Beliebtheit erfreut: **die Dichterlesung**. Was veranlaßt Leute, die lesen können, zu einer Dichterlesung zu gehen? Sie möchten, so hört man als Antwort auf diese Frage, einen unmittelbaren Eindruck von dem Autor gewinnen. Das scheint auf den ersten Blick wie ein Wiederaufgreifen des alten Platonischen Arguments, das das wechselseitige Gespräch über den monodischen Text stellt. Doch handelt es sich hier um etwas anderes. Es geht nämlich gar nicht um ein Gespräch mit dem Autor zum Austausch von Argumenten, sondern wie bei der Lektüre um eine rezeptive Aufnahme eines hier nur vorgelesenen Textes, den man natürlich ebensogut selbst hätte lesen können. Ebensogut? Das ist die Frage. **Offensichtlich vermittelt der gesprochene Text**

mehr als der gelesene, seine Wirkung scheint eindringlicher, obwohl eine zusätzliche verbale Information nicht gegeben wird.

Für diese Unmittelbarkeit des gesprochenen gegenüber dem geschriebenen Wort habe ich ein schönes Beispiel in der Überlieferungsgeschichte der Literatur gefunden. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Wien die Aufführung von Schillers *Don Carlos* von der staatlichen Zensurbehörde nur mit der Auflage erheblicher Textkürzungen genehmigt, obwohl der gedruckte – selbstverständlich ungekürzte – Text in jeder Wiener Buchhandlung zu kaufen war. Dem mündlichen Wort wurde also von der Wiener Obrigkeit eine weitaus größere Wirkung unterstellt als dem gedruckten. Dieses Beispiel weist darauf hin, daß es **gerade das Theater ist, das die Mündlichkeit der Literatur auch über alle Literalität hinaus wahr**. Für ein Schauspiel ist, von den Urheberrechtsfragen abgesehen, seine Uraufführung das zentrale Datum, nicht das der Textveröffentlichung.

Auch in der Literatur, jenem zentralen Bereich schriftlicher Informations- und Traditionsvermittlung, haben sich also gewisse Formen der Mündlichkeit erhalten, die dem literarischen Leben eine charakteristische Eindringlichkeit, Lebendigkeit verleihen, die die literale Form nicht zu vermitteln vermag.

Bleibt als letzter Bereich noch die **Information**. In ihm können wir nicht lediglich – wie etwa bei der Literatur – ein Überleben oraler Formen neben der vorherrschend literalen Vermittlung feststellen, sondern **ein deutliches Zunehmen der mündlichen Überlieferung und ein Zurückdrängen der Schriftform**.

Dieses Phänomen ist mit Händen zu greifen. Es braucht nicht eigentlich erläutert zu werden. **Das 19. Jahrhundert** war das klassische **Jahrhundert der Zeitung**. In ihm wurde die aktuelle Information fast ausschließlich über dieses Medium verbreitet. Daß seitdem **die Zeitung einen erheblichen Teil ihrer Informationsaufgabe an die elektronischen Medien verloren hat** – ursprünglich an den Hörfunk, heute in zunehmendem Maße an das Fernsehen – ist unbestritten.

Dabei hat sich eine merkwürdige Unterscheidung ergeben: **Die überregionale Information**, die ursprünglich das genuine Feld der Zeitung war, während die lokale Nachricht noch zu erheblichem Maße der mündlichen Mitteilung zuneigte, **ist heute Gegenstand der elektronischen Medien geworden**, während **die lokale Information den Zeitungen weitgehend geblieben ist**. Dennoch, so einfach lassen sich die Kompetenzbereiche nicht trennen. Auch heute noch beziehen sich die Schlagzeilen und natürlich auch die meisten Beiträge der Zeitungen auf überregionale Ereignisse, die bereits vorher von den elektronischen Medien verbreitet wurden.

Es sind **drei Faktoren, in denen sich die beiden Medien unterscheiden: der Zeitbezug, der Bildbezug und das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit**. Natürlich sind **die elektronischen Nachrichten schneller als die gedruckten**. Diesen Vorzug der Mündlichkeit haben wir bereits in der Wissenschaft gesehen, in der der Kongreßvortrag die schnellere Verbreitungsform darstellt. Die **Rolle der Bilder** bei der Informationsvermittlung ist ein eigener Komplex, auf den hier nur hingewiesen werden kann. Er verdient eine gesonderte Behandlung, die zeigen wird, daß die bildliche Information der verbalisierten keineswegs immer überlegen ist. Es sei nur auf das Faktum hingewiesen,

daß im Hörfunk in der gleichen Zeit fast doppelt so viele Nachrichten übermittelt werden wie im Fernsehen, wobei in der Regel die orale Information im Fernsehen um so konziser ist, je ausdrucksärmer das sie begleitende Bild bleibt. Das ist allerdings ein weiteres Thema.

Doch wie verhält sich in der Informationsvermittlung Oralität und Literalität zueinander? Vergleicht man die Informationen, die etwa über ein politisches Ereignis in den elektronischen Medien und in den Zeitungen gegeben werden, miteinander, so fällt leicht auf, daß **die Zeitung wesentlich umfassender informiert. Die elektronischen Medien reduzieren ihre Meldungen auf eine Kernaussage**, während die Zeitungen in der Regel Begleitinformationen zufügen. Doch auch das Verhältnis von Primärinformation und Kommentar stellt sich in den Medien unterschiedlich. Warum ist dies so?

Beide Medien stellen sich auf unterschiedliche Erwartungshaltungen ihrer Rezipienten ein, wobei sich diese Rezipientengruppen keineswegs gegeneinander abgrenzen. Das Hören oder Sehen von Nachrichten in den elektronischen Medien schließt die Lektüre von Zeitungen keineswegs aus. Lesesozilogische Untersuchungen haben vielmehr ergeben, daß häufiges Fernsehen intensives Lesen keineswegs ausschließt. Offensichtlich gibt es also selbst in der gleichen Bevölkerungsgruppe ein unterschiedliches Bedürfnis an oraler und literaler Information. Die eine ersetzt nicht einfach die andere. **Oralität und Literalität sind also keineswegs sich ausschließende Gegensätze, sondern sich ergänzende Formen der menschlichen Kommunikation.** Ihr Unterschied ist auch nicht einfach nur dadurch bestimmt, daß die Schriftform gegenüber der Mündlichkeit eine bessere Tradierung ermöglicht. Diese Vermutung wird schon durch die Formen der Texttradierung in illiteralen Gesellschaften widerlegt. **Beide Formen, die Mündlichkeit wie die Schriftlichkeit, haben jeweils spezielle soziale Funktionen.** Zu ihrer Abgrenzung können wir wieder auf die eingangs zitierte Passage aus Platons *Phaidros* zurückgreifen. **In der Oralität liegt eine stärker gemeinschaftsbildende Komponente, in der Literalität eine individuelle. Man hört gemeinsam, man liest allein.**

Die Spannung zwischen Oralität und Literalität hat also nicht – wie sie von den Ethnologen und Kulturanthropologen lange Zeit interpretiert wurde – **eine kulturelle, sondern eine soziale Grundlage. Die Literalität charakterisiert nicht den kulturellen Status einer Gesellschaft, sondern das in ihr bestehende Verhältnis von Individualität und Sozialität bei ihren Mitgliedern. Im unmittelbaren Sozialkontakt herrscht die Mündlichkeit vor; sie schafft eine Gemeinschaft:** die Vertragsgemeinschaft im Recht, die Glaubensgemeinschaft in der kirchlichen Handlung, in der Predigt, die wissenschaftliche Gemeinschaft auf dem Kongreß, weiterhin Gemeinschaften, die einen persönlichen Kontakt ihrer Mitglieder herstellen – bis hin zur in einem Raum vereinigten Gemeinschaft der Theater- oder Vorlesungsbesucher und schließlich der sich nur noch zum gleichen Zeitpunkt vereinigenden Gemeinschaft der Rundfunkhörer oder Fernseher.

Der schriftliche Text ist dagegen so weit von jeder Sozialbindung abgelöst, daß der Schreiber wie der Leser auf sich selbst und die rationale oder imaginative Welt des Textes geworfen ist. Literalität hat damit, unabhängig von aller sozialen Funktion der Schrift, eine Aufgabe bei der Gewinnung und Wahrung des individuellen Bewußtseins,

Die Spannung, die in jeder Gesellschaft zwischen Sozialbindung und individueller Lebensgestaltung besteht, findet eine ihrer kulturträchtigsten Ausdrucksformen im Übergang von der Oralität zur Literalität.

Aufgaben und Wiederholungsfragen zum Text

Günther Pflug: *Schriftlichkeit und Mündlichkeit*

1. Was denken Sie über das eingangs zitierte Urteil Platons über die Schrift? Diskutieren Sie diese Textstelle in der Gruppe !
 - a. Besprechen Sie in der Gruppe die Wechselbeziehung zwischen Schrift und Erinnerung bzw. Schrift und Vergessen! Wie hängen diese Begriffe zusammen?
2. Wie deuten Sie die drei Charakteristika, die Platon als Grundeigenschaften eines geschriebenen Textes bezeichnet?

Ein Text

 - a. sei stumm
 - b. sei nicht dialektisch
 - c. führe zur Vielwisserei
3. Warum sind Ihrer Meinung nach z.B. Gesetze, Mythen, Riten, die in Versmaßen abgefasst sind, leicht in Erinnerung zu behalten?
4. Was bedeuten die Begriffe *Literalität* und *Oralität*? Sind sie mit den zwei Begriffen *Schriftlichkeit* und *Mündlichkeit* identisch? Klären Sie die zwei Begriffe auch in Wortverbindungen wie z.B.:
 - a. „rein orale Gesellschaften“
 - b. „vorliteraler Zustand der Gesellschaft“
 - c. „die meisten oralen Kulturen sind in den letzten Jahrhunderten durch literale Kulturen beeinflusst worden“
 - d. „illiterale Gesellschaft“!
5. Wie beurteilen Sie die lange umstrittene Frage, dass der Kulturzustand eines Volkes daran zu messen sei, ob es eine Schrift verwendet oder nicht?
6. Was bedeuten die unten angeführten Begriffe? Versuchen Sie sie durch Beispiele aus Ihrem alltäglichen Leben bzw. aus der Kulturgeschichte zu verdeutlichen!
 - a. „mündliche Kommunikation“
 - b. „schriftliche Kommunikation“
7. Was ist der Unterschied zwischen schriftlichen und mündlichen Überlieferungsformen bzw. Kulturen?
 - a. Versuchen Sie diese Beobachtungen an den Homerischen Epen zu erklären!
 - b. Welche Sprachstrukturen sind für mündliche Formen bzw. Kulturen charakteristisch?

- c. Welche sprachstrukturellen und kulturellen Veränderungen kann man bei der Verschriftlichung einer Sprache beobachten? Sammeln Sie die Beispiele, die im Text erwähnt werden!
 - d. Welche Belege unserer Zeit unterstützen die Beobachtungen, die Pflug an den Homerischen Epen gemacht hat? Kennen Sie weitere Beispiele?
 - e. Was sind Ideophone?
 - f. Was bedeutet die Behauptung: „Die Sprache wird bei ihrer Verschriftlichung stärker wortbestimmt.“ Lesen Sie im Text nach, welche Beispiele hier zur Erklärung verwendet wurden.
 - g. Welche Funktion haben Wiederholungen und feste sprachliche Formulierungen, die in der mündlichen Kommunikationsform oft verwendet werden?
8. Wie wirkt sich Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit als kulturelle Überlieferungsform auf die soziale Struktur einer Gesellschaft aus?
- a. Deuten Sie Begriffe wie
 - i. „feste Sozialstruktur“
 - ii. „Individualisierungsprozess“
 - iii. „Individualbewusstsein“
 - iv. „schriftlich fixierte ethische Normen“!
 - b. Sind Ihnen aus der Geschichte Beispiele von Übergangsprozessen von mündlicher zur schriftlichen Kultur bekannt?
9. Was bedeutet Ihrer Meinung nach die Feststellung: „Die Schriftentwicklung und Schriftausbreitung stellt sich [...] als ein sehr komplexer Vorgang dar.“
10. Sind Sie damit einverstanden, dass unsere Kultur nur zum Teil literal sei, indem sie nur zum Teil von der Schrift begründet wird und in vielen Bereichen weiterhin von mündlichen Formen bestimmt ist?
- a. Sammeln Sie die Beispiele aus dem Text für diese Feststellung! Sammeln Sie weitere Argumente dafür und dagegen!
 - b. Suchen Sie nach weiteren Beispielen für mündliche Formen bzw. für schriftlich dominierende Formen unserer Kultur!
11. Zählen Sie Bereiche auf, wo die Mündlichkeit nach wie vor ihren Platz in unserer Kultur bewahrt hat! Versuchen Sie Ihre Aufzählung mit anschaulichen Beispielen zu unterstützen!
- a. Suchen Sie nach weiteren Beispielen aus Ihrem Umfeld!
 - b. Welche Handlungen bleiben im Bereich des Rechts weiterhin mündlich? Welche Übergangsformen erwähnt der Text? Welche Erklärungen gibt der Text für die Übergangsformen bzw. für die mündlichen und die schriftlichen Formen in den einzelnen Bereichen?
 - c. Was sagt der Satz über mündliche Kommunikationsformen durch den folgenden Satz aus: „Einige Kommunikationstheoretiker schätzen den Anteil nichtverbaler Information in der mündlichen Kommunikation auf über 50%“? Deuten Sie diese Feststellung!

- i. Inwiefern kann der Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit einen Informationsverlust bedeuten? Versuchen Sie den oben zitierten Satz in Ihre Argumentation einzubauen!
 - d. Welche mündliche Formen lassen sich im Bereich der Wissenschaften aufzählen? Welche Berechtigung haben in diesem Bereich jeweils die schriftlichen und mündlichen Vermittlungsformen?
 - e. Welche Formen der Schriftlichkeit und welche der Mündlichkeit lassen sich in der Literatur beobachten? Zählen Sie Beispiele für beide Formen auf! Versuchen Sie, das Spannungsverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Literatur anhand der Beispiele und der Erklärung im Text zu deuten!
 - f. Welche Charakteristika lassen sich bei den Märchen in einer mündlichen Erzählsituation feststellen? Wie unterscheidet sich die mündliche Form von der schriftlich fixierten?
 - g. Was sind Ihre Erfahrungen mit Dichterlesungen? In welcher Hinsicht unterscheidet sich eine Lesung von der Lesesituation? Besprechen Sie Ihre diesbezüglichen Erlebnisse in der Gruppe!
 - h. Wie deuten Sie das angeführte Beispiel von Schillers *Don Carlos*-Aufführung? Was wird mit diesem Beispiel bewiesen?
 - i. Wie läßt sich Ihrer Meinung nach das deutliche Zunehmen der mündlichen Überlieferung und ein Zurückdrängen der Schriftform beobachten?
12. Was ist Ihre Meinung über die Feststellung: „In der Oralität liegt eine stärker gemeinschaftsbildende Komponente, in der Literalität eine individuelle. Man hört gemeinsam, man liest allein.“?
- a. Versuchen Sie diese Behauptung an Ihren eigenen Erfahrungen zu prüfen!

Weiterführende Aufgaben

1. Was denken Sie über die Ängste, die schriftliche Aufzeichnungen bei Naturvölkern auslösen? Können Sie ihre Identitätsverlustängste nachvollziehen?
2. Was denken Sie über die Meinung, dass „die Existenz der Schrift zum Grundkriterium für die Kultur“ geworden sei?
3. Wozu wurde die Schrift in den verschiedenen Kulturbereichen entwickelt? Versuchen Sie herauszufinden, zu welchem Zweck Schrift in den verschiedenen Kulturkreisen benutzt worden ist! Forschen Sie nach!
4. Gibt es heute noch berufsmäßige Erzähler?
5. Analysieren Sie Sophokles' *Antigone* unter dem Aspekt, der den Zusammenstoß von mündlicher und schriftlicher Tradition im Werk ins Auge faßt! Wie zeigt sich der Konflikt zwischen den zwei kulturellen Ausprägungen in diesem Werk?
6. Sehen Sie sich die Nachrichten im Fernsehen an und vergleichen Sie die dort präsentierten Informationen mit denen

- a. in einer Lokalzeitung
- b. in einer überregionalen Zeitung
- c. im Radio
- d. im Internet!

Welche Unterschiede erkennen Sie im Inhalt, in der sprachlichen Gestaltung, im Informationsgehalt, in der Glaubwürdigkeit, im Geltungsbereich, in der Länge/Kürze/Dichte usw.?

Auswahlbibliographie

- Assmann, Aleida: Utopie der Medien, Medien der Utopie: Druckpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur. In: *Archiv und Wirtschaft*. Heft 1/2003. www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_assamn.htm (Abdruck eines Vortrags auf der VdW-Jahrestagung am 6. Mai 2002.)
- Assman, Aleida, Assmann, Jan & Hardmeier, Christof (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink, 1983.
- Benczik, Vilmos: *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Budapest: Trezor, 2001.
- Benczik, Vilmos: A Gutenberg-galaxis margójára. In: McLuhan, Marshall: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Budapest: Trezor, 2001. 319-331. old.
- Demeter, Tamás: *Az eszmék tipográfája*. Budapest: Osiris, 2002.
- Eco, Umberto: *A tökéletes nyelv keresése*. Budapest: Atlantisz, 1998.
- Flusser, Vilém: *Die Schrift. Hat Schreiben eine Zukunft?* Göttingen: European Photography, 1992. (Magyarul: *Az írás. Van-e jövője az írásnak?* Ford.: Tilmann J. A., Jósvai Lídia. Budapest: Balassi/BAE Tartóshullám/Intermédia. 1997.)
- Havelock, Erick A.: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990.
- Hörisch, Jochen: Im Zeichen der Schrift. In: ders.: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Kerckhove, Derrick de: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München: Fink, 1995.
- Maróti, Lajos: *A múlt jövő nyomában*. Budapest: Magvető, 1971.
- McLuhan, Marshall: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Ford.: Kristó Nagy István. Budapest: Trezor, 2001.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Ontario/London: Mentor Books, 1964 (In deutscher Übersetzung: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf/Wien/New York/Moskau: ECON, 1992.)

- Neumer Katalin: *Gondolkodás, beszéd, írás*. Budapest: Kávé, 1998.
- Nyíri, Kristóf: *Keresztúton*. Budapest: Kelenföld, 1989.
- Nyíri, Kristóf & Szécsi, Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Budapest: Áron, 1998.
- Platon: *Phaidrosz*. Ford.: Kövendi Dénes, Simon Attila. Budapest: Atlantisz, 2005.
- Raible, Wolfgang (Hg.): *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen: Narr, 1995.
- Röcke, Werner (Hg.): *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildmodell: literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Narr, 1996.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität: die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.

Hilfreiche Internetadressen, wo weitergesucht bzw. weitergelesen werden kann:

<http://www.phil-inst.hu/intezet/e-publ.htm>

www.c3.hu/~nyelvor/period/1271/127112.pdf

<http://www.uniworld.hu/nyiri/gps97/gps.htm>

<http://astro.ocis.temple.edu/~callahan/hjs/theall.htm>

<http://www.videomcluhan.com/lecture.htm>

3. MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT IN DIGITALEN MEDIEN

Aufgaben zur Einführung

1. Was stellen Sie sich unter einem E-Book vor?
2. Haben Sie Erfahrung mit E-Books bzw. E-Texten? Wenn ja, berichten Sie in der Gruppe über Ihre Erlebnisse! Wenn nein, suchen Sie nach E-Books! Wo würden Sie zu suchen anfangen?
3. Wie benutzen Sie das Internet? Zu welchen Zwecken und in welchen Lebenssituationen greifen Sie zur Maus?
4. Benutzen Sie häufiger das Telefon oder das Handy? Diskutieren Sie in der Gruppe über die verschiedenen Nutzungsweisen der zwei Arten von Telefonen!

Matthias Karmasin:

Telefon / Handy

Das Telefon als Medium, das Distanz überwindet, das in der Ferne Nähe ermöglicht und dies immer und überall, ist das alltäglichste, aber vielleicht auch selbstverständlichste und damit wohl auch unauffälligste Kommunikationsmittel unserer Tage. Per Telefon werden Verabredungen getroffen, Geschäfte abgeschlossen, das Liebesleben geordnet, Anweisungen erteilt, Probleme diskutiert, Handys und PDAs werden als mobile Organizer für den Alltag eingesetzt, per SMS (Short Message Service) werden Einkaufslisten ausgetauscht, Babysitter organisiert, Witze verschickt und Flirts initiiert, per Telefon wird das Familienleben ebenso strukturiert wie das Geschäftsleben.

Technische Innovation und Verbreitung

Das Telefon ist im Wesentlichen **ein technisches Medium für oral-auditive Kommunikation**. Als Medium der Individualkommunikation schließt es an die Urform individueller Kommunikation (das Gespräch) als Medium der Aufrechterhaltung bzw. Verlängerung bestehender Sozialkontakte ebenso an wie an „neue“ Medien (z.B. E-Mail). Das Telefon ist aber nicht nur in seiner Eigenschaft als **Medium der Individualkommunikation** von Bedeutung, sondern ermöglicht über die Nutzung von Infrastrukturen der Telefonie (Backbones bzw. Sendeanlagen) auch Massenkommunikation im Sinne der Verteilung von Inhalten an ein disperses Publikum.

Als **Vorläufer des Telefons** zur Überbrückung räumlicher Distanz gelten unter anderem Signalfeuer, Rauchzeichen, Boten, Brieftauben, optische Telegraphenlinien etc. Frühformen des Telefons waren die elektrische Telegraphie (1840 mit der Patentierung der Morsetaste durch Samuel F. Morse) und die pneumatische Rohrpost. Das Medium Telefon wurde 1876 in seiner ursprünglichen Form durch Alexander Graham Bell und Elisha Gray erfunden. Das erste Ferngespräch der Welt zwischen Boston und Cambridge wurde

am 9. Oktober 1876 geführt, und schon 1877 begann die kommerzielle Verwertung von telefonischen Dienstleistungen in der Bell Telephon Company, aus der später (1895) die AT&T American Telephon und Telegraph hervorging. Werner v. Siemens meldete im Dezember 1877 ein deutsches Patent für den Fernsprecher an, und bereits 1881 enthielt das Berliner Fernsprehbuch 171 Teilnehmer. 1910 waren weltweit ca. 10 Mio. Fernsprecher an die Vermittlungsstellen angeschlossen. Dabei **diente das Telefon in der Anfangszeit vor allem der Erfüllung öffentlicher Aufgaben** (Feuermeldung, Warnung vor Gefahren, Organisation ärztlicher Hilfe, Koordination und Steuerung polizeilicher Einsätze etc.). Die Endgeräte waren zumeist auch öffentlich zugänglich (in Gasthäusern, bei der Post, in Bahnhöfen etc.). Der **erste Weltkrieg bedeutete den Durchbruch für die Telefonie**. Aus der militärischen Notwendigkeit heraus, weit auseinander liegende Truppenteile zu koordinieren, ergab sich ein enormer und erfolgreicher Innovationsdruck auf die elektrotechnische Industrie, das Telefon in ein Medium des Fernsprechens zu verwandeln. Neben diese militärische Nutzung trat in der Zeit des Nationalsozialismus noch die Verwendung als Mittel der Propaganda und als Instrument des politischen Terrors. Der private Anschluss blieb im deutschen Sprachraum bis nach 1945 ein Prestigegegenstand und wurde, den Gebrauchsgegenständen der jeweiligen Zeitströmung entsprechend, der aristokratischen, großbürgerlichen oder bürgerlichen Kultur angepasst.

Nach dem 2. Weltkrieg begann der Siegeszug des Telefons als privates Medium. Nachdem zuerst die Zerstörungen der Telefoninfrastruktur zu kompensieren waren, begannen in Europa um das Jahr 1950 erste Mehrwertdienste in Betrieb zu geben (Fußballtoto, Theaterspielpläne, Kochrezepte etc.). Bis Mitte der 70er Jahre war eine flächendeckende Versorgung mit privaten Festnetzanschlüssen gesichert und Mitte der 80er Jahre erreichte die Dichte an öffentlichen Fernsprechern einen Höhepunkt, um dann vor dem Hintergrund des Erfolges mobiler Telefonie wieder stetig abzunehmen.

Das **Konzept mobiler Telefonie** geht im deutschsprachigen Raum auf das Jahr 1926 zurück, in dem erstmals bei allen D-Zügen auf der Strecke Hamburg-Berlin die Zugtelefonie per Funk möglich war. Das „Handy“ blieb aber, ähnlich wie das Festnetztelefon, zu Beginn seiner kulturellen Aneignung noch Statussymbol. Der Handel mit Attrappen von Mobiltelefonen und das Anbringen von funktionslosen Antennen auf PKWs, die auf das Vorhandensein eines solchen schließen ließen, war bis in die 90er Jahre ein einträgliches Geschäft. Dies hängt vor allem auch damit zusammen, dass nicht nur die Endgeräte zehn- bis zwanzigmal so teuer waren wie heute, sondern auch die Vergebühung lediglich ökonomischen Eliten die Verwendung dieser Geräte möglich machte.

Die Popularisierung des Mobiltelefons senkte auch seinen Prestigewert. Der Bundesverband Informationswirtschaft, Telekommunikation und Neue Medien sprach 2002 davon, dass Anfang 2002 weltweit eine Milliarde Menschen mobil telefonierten, während es 1996 erst 137 Millionen gewesen waren. Der Mobilfunkbereich hat damit, global gesehen, fast zum Festnetzbereich aufgeschlossen. Insgesamt existierten 2001 weltweit durchschnittlich 728 Mill. mobile Anschlussleitungen und 121 Anschlüsse je 1000 Einwohner. In diesem Bereich liegt die Versorgungsdichte in Westeuropa bei 261 Mill. Anschlüssen und 572 Anschlüssen je 1000 Einwohnern sogar noch höher als in Nordamerika, wo 199 Mill. Anschlussleitungen und 389 Anschlüsse je 1000 Einwohner zu verzeichnen sind.

Afrika hat zum Vergleich lediglich 15 Mill. Anschlussleitungen und 20 Anschlüsse je 1000 Einwohner, Osteuropa 28 Mill. Anschlussleitungen und 80 Anschlüsse je 1000 Einwohner. Auch wenn das Wachstum im Mobilfunkbereich dramatisch ist und vor allem Länder wie China zu einem starken Marktwachstum beitragen, wird die Zahl der Handys voraussichtlich erst 2006 jene der Festnetztelefone weltweit übertreffen. [...]

Niklas Lang:

E-Mail

In nur wenigen Jahren hat sich E-Mail als neues Kommunikationsmedium in vielen Bereichen durchgesetzt. „Früher hielten die Menschen untereinander Kontakt durch persönliche Besuche und Visitenkarten. Als die Gesellschaft mobiler wurde und die Menschen sich physisch immer weiter voneinander entfernten, ermöglichte ihnen das Telefon, miteinander Verbindung zu halten, und heute nun macht unsere globale Kultur E-Mail zum Kommunikationsmittel erster Wahl“. Nach aktuellen statischen Erhebungen kursieren derzeit mehr als 21 Milliarden E-Mails täglich im **Internet***. Bis zum Jahr 2005 soll die Zahl auf 36 Milliarden steigen, wie die letzten Prognosen von Ende 2001/Anfang 2002 ausweisen. Auch die Zahl der E-Mail-Boxes wird bis 2005 von 550 Millionen Ende 2001 auf 1,2 Milliarden zunehmen. In Deutschland waren Ende 2001 rund 43 % aller Erwachsenen über 14 Jahren zumindest technisch zur Nutzung von E-Mail imstande. [...]

Das Medium E-Mail weist Eigenschaften auf, die es von anderen Medien deutlich unterscheiden. [...]

E-Mail als System „von spezifischem Leistungsvermögen“

E-Mail ist ein asynchrones Kommunikations-Medium, d.h. anders als in einer face-to-face-Kommunikation* oder als das Medium Telefon weist E-Mail-Kommunikation keinen Live-Charakter* auf. Die Botschaften gelangen [trotzdem] nahezu unverzögert zum Empfänger. Diese beiden Eigenschaften – kein Live-Charakter und vernachlässigbare Zeitverzögerung – sind zentrale Aspekte, die sowohl die Kommunikationsgewohnheiten als auch die Nutzungspräferenz maßgeblich beeinflussen.

Der minimale, inzwischen meist vernachlässigbare Zeitverlust beim Versenden von E-Mails kann als einer der großen Vorteile gegenüber dem Medium Brief angesehen werden. Der fehlende Live-Charakter mag insofern als Nachteil gelten, als der direkte Rückkanal wie etwa beim Telefonieren fehlt, aber er weist auch große Vorzüge auf, gerade in unserer von einer enormen Informationsdichte, ja von einem Informationsüberschuss geprägten Gesellschaft: Der Empfänger einer E-Mail muss nicht zur selben Zeit anwesend sein wie der Sender. Mithin „muss“ also nicht sofort kommuniziert werden und es geht auch keine wertvolle Zeit verloren beim Versuch der Übertragung einer Information – so wie ein Telefonanrufer es immer wieder versuchen muss, wenn der Angerufene gerade nicht anwesend ist oder nicht abhebt. Nicht zuletzt werden damit die proportionalen Kommunikationskosten enorm erniedrigt.

Gleichwohl ist es **jederzeit möglich, die elektronische Kommunikation zu dokumentieren.** Die empfangenen E-Mails bleiben so lange im „Briefkasten“ (als digitale Datei), bis sie gelöscht werden. Da sie nach verschiedenen Kriterien **geordnet werden können**, z.B. nach Datum, Absender oder Thema der Nachricht, sind sie auch unter Retrieval-

Gesichtspunkten **effizienter zu archivieren** als „beschriebenes Papier“ – ganz zu schweigen vom Platzbedarf traditioneller Korrespondenzen.

Eine Reihe von technischen Features bietet **weitere Möglichkeiten**, die insbesondere **im Vergleich zum Brief** das Medium E-Mail oft **leistungsfähiger** und vor allem **billiger** machen. Beispielsweise wird dem Absender einer E-Mail gemeldet, falls seine E-Mail nicht beim Empfänger angekommen ist, wenn etwa die E-Mail-Adresse falsch eingegeben wurde. Ebenso ist bei vielen E-Mail-Programmen eine Art „Einschreiben mit Rückschein“ verfügbar. Der Absender einer Nachricht hat die Möglichkeit zu sehen, ob diese vom Empfänger schon gelesen wurde. Komplexe Kommunikationsprogramme – aber auch die unzähligen Free-E-Mail-Angebote – eröffnen Leistungen wie z.B. das Versenden von Nachrichten mit hoher Priorität (vergleichbar mit einem Express-Brief), das Einrichten von Abwesenheitsmeldungen oder auch Weiterleitungsfunktionen. Nicht zuletzt bietet E-Mail die Möglichkeit des sogenannten „Quotens“. Hierunter versteht man die Antwort auf eine Nachricht, bei der Teile der Ausgangsnachricht in die Antwort aufgenommen („gequotet“) werden. Dieses Zitieren oder Quoten eröffnet die Chance, auf erhaltene Nachrichten umgehend zu antworten und dabei exakt Bezug zu nehmen. So lassen sich etwa Missverständnisse minimieren („Auf was bezieht sich das?“), und die Antworten können knapp und eindeutig gehalten werden. Kommunikationswissenschaftler sehen hier gar eine neue Textsorte entstehen, die durch ihren Aufbau Elemente in sich vereint, die für die gesprochene Sprache, insbesondere für das Gespräch, typisch sind; Fragen und Antworten würden so ineinander geschoben wie bei synchroner Kommunikation, obwohl ja ein durchaus längerer Zeitraum zwischen Frage und Antwort liegen kann.

Weitere – technische – Funktionen, seien hier nur schlagwortartig genannt: das Versenden einer Nachricht an mehrere Adressaten, z.B. „an alle Mitarbeiter“ oder an eine Gruppe von Bekannten (Mailing-Liste); das Anlegen und Nutzen eines Adressbuches; das Verwenden von Signaturen („Absender“ am Ende einer E-Mail); das Anlegen von Filtern (um den Eingang von E-Mail besser kanalisieren zu können oder auch um unerwünschte E-Mails (Spam) abblocken zu können); das Verschlüsseln von E-Mails (um Inhalte vor unberechtigtem Lese-Zugriff zu schützen).

Die Wahl eines Mediums hängt natürlich auch vom Gegenstand der Kommunikation ab. So dient E-Mail-Kommunikation bislang erstens vor allem der Kommunikation zwischen größeren Personengruppen und hat zweitens überwiegend informierende Funktion. Dominieren andere Funktionen (z.B. „social presence“), werden meist auch andere Medien der (Individual-) Kommunikation genutzt. [...]

E-Mail als „institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal“

E-Mail als Kommunikationskanal setzt einen hohen Grad an Institutionalisierung im weitesten Sinne voraus. Die folgende Liste führt auf, was als Voraussetzung privater E-Mail-Kommunikation vorhanden sein muss, um überhaupt das Medium E-Mail „technisch“ nutzen zu können:

- ausreichendes Einkommen
- Haus/Raum (sofern nicht mobil)

-
- funktionierendes (Mobil-)Telefon-System
 - Telefonanschluss/Mobiltelefon-Vertrag
 - funktionierende Elektrizitäts-Versorgung/genügende Akkukapazität
 - Computer/Notebook
 - Modem
 - Account (Zugang) bei einem ISP (Internet Service Provider), der gegen eine Gebühr den Zugang zum Internet ermöglicht
 - E-Mail-Client (E-Mail-Programm und/oder Browser-Software)
 - E-Mail-Adresse, die weltweit eindeutig ist (z.B. Vorname.Nachname@provider.de)
 - Angaben zu den Mail-Servern (u.a. zum „Abholen“ von E-Mails, die beim Provider in einer Art Briefkasten (Mail-Server) zwischengespeichert wurden).

Die Kernaussage lautet: **E-Mail-Kommunikation bedarf komplexer technischer und infrastruktureller Voraussetzungen und deren Organisation, die auch den Nutzer und bestimmte gesellschaftliche Kommunikationsregeln einbeziehen. [...]**

Jörn Glasenapp:

Chat

Zu Geschichte und Begrifflichkeit

Die Bezeichnung des neuen Mediums Chatroom, kurz: **Chat**, ist abgeleitet von dem englischen Verb „to chat“ („schwätzen“, „plaudern“); es handelt sich hierbei um **computergenerierte und internetbasierte Interaktionsräume**, die ihre Geburtsstunde Ende der 1980er Jahre erlebten. Als ‚Vater‘ des Mediums gilt der Finne Jarkko Oikarinen, der als Student an der Universität Oulu 1988 den so genannten Internet Relay Chat (IRC) entwickelte – in der Absicht, den wissenschaftlichen Austausch durch die Bereitstellung eines elektronischen Echtzeit-Diskussionssystems zu erleichtern. Das war der Vorgänger der mittlerweile gängigeren und wesentlich anwendungsfreundlicheren Webchats. Letztere bedürfen keiner eigenen IRC-Client-Software mehr, sondern werden über das WWW mithilfe gebräuchlicher Internetbrowser wie etwa Netscape Communicator oder Internet Explorer bedient. Obgleich erst die Webchats dem Chatten zu seinem weltweiten Boom verhalfen, verfahren beide, der Internet Relay Chat ebenso wie der Webchat, grundsätzlich nach demselben medialen Prinzip, das es zunächst in aller Kürze vorzustellen gilt. Dann werden einige zentrale Problemfelder genauer in den Blick genommen, um das Medium vor allem hinsichtlich seines spezifischen Leistungsvermögens zu konturieren.

Jederzeit geöffnet, gestatten es Chats einer beliebigen Anzahl von Nutzern, über den gleichzeitigen gemeinsamen Zugriff auf denselben Chatserver miteinander in Kontakt zu treten und synchron zu kommunizieren. Hierbei werden die einzelnen, via Tastatureingabe realisierten Kommunikationsbeiträge durch das Betätigen der ‚Enter‘-Taste an die anderen Chatteilnehmer versandt, um sogleich auf deren Bildschirmen zu erscheinen – und zwar sequenziell, also in der Reihenfolge, in der sie abgeschickt werden bzw. beim Chatserver eintreffen. Das hat zur Konsequenz, dass inhaltlich aufeinander Bezug nehmende Beiträge in der Monitorpräsentation keineswegs aufeinander folgen müssen. Nahezu immer stellen sich Chats als ‚scrollende‘, also fahrende Textfenster dar, die den nicht selten ausgesprochen ‚vieltimmigen‘ und damit unübersichtlichen Gesprächsverlauf wiedergeben. Dieser wird zudem oftmals flankiert durch zahlreiche – zuweilen in eigenen Textfenstern realisierte – Privatgespräche, die von den an ihnen Beteiligten im so genannten *Flüstermodus* geführt werden und allein auf deren Bildschirmen erscheinen. Werden Chats auch gern mit der Gruppenkommunikation assoziiert, so unterstützt das Medium demnach auch den ‚one-to-one‘-Dialog.

Zieht man als Vergleichsfolie andere internetbasierte Medien wie etwa E-Mail oder Diskussionsforen heran, deren Kommunikationsmodus ein zeitversetzter ist, so darf als zentrales Distinktionsmerkmal des hier zur Diskussion stehenden Mediums zweifellos seine **Synchronizität** gelten. Diese weist den Chat als ‚**Live-Medium**‘ aus und lässt dessen Affinitäten zum Telefon, die von der Forschung zu Recht immer wieder profiliert wurden, unschwer erkennen: Chat wie Telefon gestatten die zeitgleiche, dialogische

Kommunikation über eine räumliche Distanz. Dennoch bestehen gravierende Unterschiede zwischen den beiden Medien, denn im Gegensatz zum Chat wird das Telefon zumeist bilateral, also im Sinne des ‚one-to-one‘-Prinzips genutzt (eine Ausnahme wäre lediglich die Telefonkonferenz). Auch knüpft die Telefonkommunikation im Allgemeinen an bereits bestehende Sozialnetze an und dient nur in den seltensten Fällen (Partylines etc.) als ein Medium zur **Kontaktaufnahme zu Fremden**, zu denen man auch eine private Beziehung aufzubauen gedenkt. Dies ist aber ein Aspekt, der für den Chat von zentraler Bedeutung ist. Schließlich hat die Tatsache, dass der Chatdialog nicht – wie bei der Telefonkommunikation – phonisch, sondern **graphisch als Schrift realisiert** wird, einschneidende Konsequenzen. Denn während es telefonierenden Dialogpartnern möglich ist, über die vermittelten auditiven Sinneseindrücke, also etwa den Klang der Stimme, den Soziolekt und eventuellen Dialekt des anderen, auf dessen Geschlecht, Alter, sozialen Status und Herkunft zu schließen, bleibt der Chatteilnehmer bezüglich dieser Aspekte zur Gänze im Dunklen bzw. angewiesen auf die schriftlich verfassten Angaben seines Gegenüber. [...]

Online-Umfragen zufolge liegt bei etwa zwei Dritteln der Chatnutzer der Wunsch vor, ihre Chatbekanntschaften auch außerhalb des virtuellen Raums, das heißt von Angesicht zu Angesicht treffen zu wollen. Es handelt sich hierbei um ein Ergebnis, das neben der hohen Anzahl von unmittelbaren Sozialkontakten, die aus Chatbeziehungen hervorgehen, sowie dem Umstand, dass sich die regelmäßigen Teilnehmer eines Chats immer häufiger auf selbstorganisierten Chatter-Parties treffen, zweierlei belegt: zum einen, dass **der Chat nicht allein in seiner Funktion als Konversations- und Geselligkeitsmedium, sondern auch in seiner häufig übersehenen Anbahnungsfunktion als ‚virtuelle Kontaktbörse‘ betrachtet werden muß**. [...]

Dieter E. Zimmer:

Vom Ruß auf Holz zum Pixel im Kristall

Das Zögern beim Start des E-Books

Anfang 2000, als alle Welt sich anschickte, Gutenbergs sechshundertsten Geburtstag zu feiern, lehrte der amerikanische Gruselautor Stephen King die Buchbranche das Gruseln.

Im März stellte er eine unveröffentlichte kürzere Erzählung mit dem Titel *Riding the Bullet* als bildschirmlesbares Buch ins Internet; auf Papier wurde sie vorläufig nicht gedruckt. Sie hatte zwar noch einen normalen Verleger (Scribner's), aber niemand konnte sie zunächst in einer Buchhandlung kaufen. Man konnte sie sich nur von verschiedenen [Servern*](#) auf den eigenen Computer herunterladen, und zwar gegen eine Schutzgebühr von 2 Dollar 50.

Es war ein Experiment, ein höchst lehrreiches. Die aus der bisherigen Erfahrung gewonnene Faustregel besagt ja, dass am Computerbildschirm nur nachgeschlagen, aber nicht gelesen werde. Die Frage war also, ob die Leute einen solchen etwas längeren Text überhaupt am Bildschirm lesen wollen. Auf den ersten Blick ging dieser Test ganz unerwartet positiv aus. Innerhalb von achtundvierzig Stunden wurde Kings kurzes [E-Book*](#) fünfhunderttausend Mal heruntergeladen, ganz ohne die vermittelnde Nachhilfe des Buchhandels.

Im Juli ließ King auf den ersten Test den zweiten folgen. Er begann mit der Veröffentlichung eines langen Romans im Netz, betitelt *The Plant*. Diesmal war kein Verlag mehr im Spiel. Das Werk sollte im Laufe von zwanzig Monaten in mindestens acht Raten von zwanzig oder mehr Seiten Länge im Netz erscheinen und für jede heruntergeladene Rate sollten die Leser dem Autor einen kleinen Betrag überweisen, je nach Umfang einen Dollar bis 2 Dollar 50 – gerne durften es auch mehr sein, um die möglicherweise schlechte Zahlungsmoral mancher Mitleser auszugleichen. Denn weitere Fortsetzungen wollte der Autor immer nur liefern, wenn ihm mindestens 75 Prozent seiner Leser oder vielmehr Lader den geforderten Betrag überwiesen hätten. Das Inkasso übernahm die Internetbuchhandlung Amazon.com.

Offenbar sollte das Experiment in Erfahrung bringen, ob die Leser nur herunterladen, was praktisch gratis ist, oder ob ein Autor im Internet auch zu seinem Honorar käme. Käme er das und ließe sich der Fall verallgemeinern, so hätte das enorme Konsequenzen. Es wäre möglicherweise das gesamte bisherige Distributionssystem für Bücher hinfällig, ein System mit Agenten, Scouts, Verlagen samt Lektoraten, Herstellungs-, Vertriebs- und Werbeabteilungen, mit Korrektoren, Graphikern, Pressereferenten, Vertretern, Justitiaren, mit Satzanstalten, Druckereien und Bindereien, mit Spediteuren, Grossisten und Sortimentern und Ramschbuchhändlern. Jeder könnte die Literatur, die er wünscht, direkt vom Erzeuger beziehen, und zwar ohne auch nur von seinem Lesesitzmöbel aufzustehen und auf der Stelle. Da der ganze umständliche und aufwendige Vermittlungsapparat entfiel, könnten die direkt vermarkteten E-Books sehr viel billiger sein als herkömmliche Bücher.

Auch die Literatur wäre dann im digitalen Zeitalter angekommen und nähme an dem großen, allgemeinen, schnellen und fabelhaft billigen Informationsaustausch teil. Kein Wunder, dass viele in der Netzgemeinde Kings Initiative als epochemachende Pioniertat begrüßten.

Auch diesem zweiten Experiment schien zunächst Erfolg beschieden. Im Netz tauchten die angekündigten Fortsetzungen des Romans auf; also mussten sich Kings Leser wohl auf seine Bedingungen eingelassen haben. Wenige allerdings wussten, dass *The Plant* alte Ware war, ein Anfang der achtziger Jahre begonnenes, als Weihnachtsgruß privat gedrucktes und verschicktes Romanmanuskript, das jetzt im Netz wieder aufgewärmt wurde.

Ein doppelt positives Ergebnis? Der Anschein täuschte, und das aus mehreren Gründen.

Erstens: Man stelle sich vor, Thomas Mann hätte die *Buddenbrooks* als Fortsetzungsroman kapitelweise direkt an die Leser verkaufen müssen und das jeweils nächste Kapitel nur geschrieben, wenn die Kasse bis dahin gestimmt hätte und alle Schulden eingetrieben gewesen wären. **Seriöse Literatur ließe sich unter diesem selbst auferlegten Direktvermarktungszwang überhaupt nicht hervorbringen, selbst Konfektionsliteratur geriete unter solchen Produktionsbedingungen zum Krampf.**

Zweitens: Mit 160 Millionen Exemplaren ist Stephen King zurzeit der meistverkaufte Schriftsteller der Welt. **Sein Experiment kam überhaupt nur für einen Großautor wie ihn in Frage**, einen Autor mit einer riesigen, zu jeder Ergebnisgeste bereiten Fangemeinde. Die Drohung, bei Nichtbezahlung nicht weiterzuschreiben, ließe das Publikum bei einem weniger bekannten und beliebten Autor völlig kalt. Selbst wenn nur die wenigen internationalen Großautoren von Kings Kaliber sich alle auf die Selbstpublikation im Internet* verlegten, wäre der Effekt mit Sicherheit nicht mehr der gleiche. Denn King profitierte davon, **der Erste und bisher Einzige zu sein, der diesen Schritt riskiert hatte, und im Internet ohne Konkurrenz. Er gab seinen Lesern das Gefühl, sie marschierten in vorderster Front in die Zukunft** und machten nebenbei auch noch ein Schnäppchen. Etliche unbekannte Autoren stellen ihre Werke seit Jahren gratis und für jedermann zugänglich auf eine eigene Homepage, in der Hoffnung, eines Tages würde der Scout eines normalen Verlags zufällig vorbeikommen, sie entdecken und auf die altmodische Art zwischen zwei Buchdeckeln veröffentlichen. Ich weiß nicht, ob diese Art der Eigenwerbung auch nur ein einziges Mal Erfolg hatte – der Regelfall war sie jedenfalls nie und kann sie niemals werden.

Das Internet nämlich ist ein denkbar schlechter Ort, die Aufmerksamkeit auf etwas noch nicht Bekanntes zu lenken. Es verstärkt nur eine bereits vorhandene Bekanntheit. Zurzeit soll es im Internet zweieinhalb Milliarden Webseiten geben, Tendenz steil steigend. Unbekanntes geht in dieser Menge rettungslos unter. Wenn alle Autoren der Welt sich mit allen ihren Manuskripten im Internet ausstellten, könnten sie sich genau so gut an die nächste Straßenecke stellen und den Passanten damit zuwedeln. Leser fänden sie so nie und nimmer, bestenfalls einen barmherzigen Samariter, der verspräche, bald einmal einen Blick in das Werk zu werfen. Wenn keiner den Namen des Autors und den Titel seiner Werke kennt, kann auch keine Suchmaschine irgendjemanden zu der betreffenden Seite führen. Kommt dort doch gelegentlich jemand vorbei, dann war es wahr-

scheinlich ein Missverständnis. Um der Echolosigkeit des Internets vorzubeugen, könnte der Autor solche Missverständnisse absichtlich provozieren und etwa seinem Werk wie einst Richardson den Titel *Pamela* geben oder noch besser *Pamela Andersson* – diesen Trick hätten ihm schon einige vorgemacht. So könnte er allerdings „Web-Traffic“ erzeugen und Besucher auf seine Homepage locken, aber die würden sich nach einem kurzen Blick enttäuscht aus dem Staub machen.

Kings Experiment konnte also nur darum den Anschein eines positiven Ausgangs haben, weil er nicht erst im Internet berühmt werden musste, sondern es schon vorher war. Vorher aber war er es auf völlig konventionelle Weise geworden: unter Mithilfe von Verlegern und Buchhändlern. Nebenbei nämlich erfüllt der ganze traditionelle Publikationsapparat eine Filterfunktion, die umso wichtiger und unerlässlicher wird, je mehr „Information“ von allen Seiten und auf allen Kanälen auf die Menschen einströmt und ihre Aufmerksamkeit beansprucht. Aufmerksamkeit ist unsere kostbarste Ressource, die nicht beliebig vermehrbar ist. Wir lassen nur an uns heran, was wir von uns aus begehren oder was wenigstens eine Empfehlung mit sich bringt. Wir sind auf alle Arten von Gütesiegeln angewiesen. Allein die Tatsache, dass ein Buch gedruckt wurde, beweist, dass jemand es für druckbar und also wohl auch für lesenswert gehalten hat. Wenn ein bestimmter Autoren- oder Verlagsname darauf steht, der sich in der Vergangenheit unser Vertrauen verdient hat, werden wir dem neuen Buch einen zusätzlichen Aufmerksamkeitsvorschuss einräumen. Die äußere Gestalt des Buches zeigt an, welchen Einsatz es seinen Verlag wert war. Dieser hat systematisch versucht, es über das Geflecht der Multiplikatoren bekannt zu machen. Auf dem langen Weg vom Schreibtisch des Verfassers bis ins Regal der Buchhandlung hat es verschiedene Qualitätskontrollen durchlaufen, ist allerlei Publikationssachverständigen in das Werk eingeflossen. Wir wissen zwar, dass oft auch alles das nichts nützt, aber die möglicherweise völlig ungeprüften Inhalte des Internets bekommen unser Misstrauen in ungedämpfter Wucht zu spüren. Der ganze konventionelle Publikationsprozess trägt dazu bei, dass ein Buch die Abwehrmauer durchbricht und am Ende einige der Leser findet, denen es zugehört war. Wenn eine Gruppe von jungen, dynamischen Autoren sich vornähme, alle ihre Produkte künftig nur noch im Internet zu verbreiten, bliebe ihnen gar nichts anderes übrig, als dafür etwas zu gründen, was vielleicht anders hieße („MediaClick Studio“ oder so ähnlich), aber nichts anderes wäre als ein Verlag fürs Internet – eine Bündelung von professionellem Publikationssachverständigen.

Noch aus einem schlichten dritten Grund bewies Stephen Kings Experiment nicht, was es zu beweisen schien. Eine halbe Million Mal in zwei Tagen zwar war sein *Riding the Bullet* heruntergeladen worden. **Aber wurde die Geschichte auch eine halbe Million Mal am Bildschirm gelesen?** Man muss sich gar nicht auf die beliebte Verdächtigung einlassen, dass all die Bücher, die in ständig wachsender Zahl gekauft, verliehen, verschenkt, kopiert, geladen werden, in Wirklichkeit gar nicht gelesen würden, um daran zu zweifeln. Nehmen wir an, es seien alles Fans gewesen, die jedes Wort des Meisters einsaugen, und keiner hätte sich auch nur ein Wort entgehen lassen. Aber hätten sie es am Bildschirm gelesen? Oder hätten sie es vor dem Lesen ausgedruckt? Das weiß man natürlich nicht. Fünfundsechzig locker und luftig gefüllte Bildschirmseiten: Da ist es gerade noch denkbar, dass manche sich das Ausdrucken erspart haben. Man darf aber annehmen,

dass viele, vielleicht die meisten, den Text vor dem Lesen durch ihren Printer geschickt haben. Dann hätten sie unterm Strich mehr bezahlt als die 2 Dollar 50 Schutzgebühr, etwa das Doppelte. Die Kostenersparnis wäre also eine Illusion gewesen. Ein Dreihundertseitenbuch würde gewiss niemand am Bildschirm lesen. Zu den Schutzgebühren oder Autorenhonoraren kommen die Verbindungskosten für das Herunterladen und die Kosten für Papier und Druckpatrone, bei einem Dreihundertseitenbuch 20 bis 30 Mark, und was man am Ende in der Hand hätte, wäre nur ein Stapel fliegender Blätter. Ein paar Mal würden die Leser vielleicht der Illusion erliegen, bald aber würden sie nachzurechnen beginnen, und dann wäre der Effekt dahin. Allerdings: Ein größerer Teil des Geldes fände sich auf dem Konto des Autors ein, der Rest bei der Papier-, Tinten- und Telekommunikationsindustrie. Der Buchhandel ginge leer aus.

Aber Stephen Kings Experiment endete gar nicht positiv. Im Dezember 2000 stellte er das „faszinierende kleine Abenteuer“ wegen „anderweitiger Verpflichtungen“ vorläufig ein. Die *New York Times* verriet, die erste Rate sei zwar noch von 120.000 Lesern heruntergeladen worden, dann aber seien es von Folge zu Folge weniger gewesen; bei der fünften waren nur noch 40.000 übrig und von denen entrichtete nicht einmal mehr die Hälfte ihren Obolus. King zog ein wenig freundliches Fazit: „*The Plant* wird mir mindestens 600.000 Dollar eingebracht haben und vielleicht über eine Million. Für den heutigen Buchmarkt sind das keine hohen Zahlen, aber ... *The Plant* ist auch gar kein Buch. Bisher existiert es nur als elektronische Bits und Bytes, die fröhlich im Cyberspace tanzen. Dennoch haben es etwa hunderttausend Menschen heruntergeladen, einige von ihnen haben es sich ausgedruckt (und vielleicht sogar wie mittelalterliche Manuskripte selbst gebunden), aber in erster Linie ist es nur eine elektronische Fata morgana, die dort draußen frei schwebt wie Coleridges prächtiger Lustpalast, ohne Druckkosten, Verlagsanteil und Agentenkommission, die es beschwerten. Abgesehen von der Werbung ... entstehen keine Kosten und das Profitpotential ist unbegrenzt. Ich sehe jedoch drei große Probleme. Eins besteht darin, dass die meisten Internetnutzer die Aufmerksamkeitsspanne von Grashüpfern besitzen. Ein anderes ist, dass sie sich die Vorstellung angeeignet haben, im Internet sei alles kostenlos oder sollte es doch sein. Das dritte – und größte – ist, dass Buchleser elektronische Bücher nicht für richtige Bücher halten ... Sie gehen entweder gar nicht ins [Web*](#) oder nur, um E-Mail zu erledigen, und es kommt ihnen nicht in den Sinn, dass man auch [online*](#) lesen könnte...”

Dennoch ist damit kaum das letzte Wort zum Thema digitale Literatur und elektronische Publikation gesprochen. Der Buchhandel wäre sehr schlecht beraten, wenn er erleichtert aufatmete und glaubte, es würde alles beim Alten bleiben.

Früher nannte man nur fromme Halluzinationen „Vision“. Heute heißen auch technische Phantasien so. So resümierte 1995 der amerikanische Romancier Lance Olsen, einer der Protagonisten der Avant-Pop-Bewegung, die noch moderner sein will als die Postmoderne, die Vision vom Ende des Buchs aus Papier: „... wenn wir überhaupt noch von Büchern im konventionellen Sinn reden können. Bald wird es in Leder gebundene Computer geben, die so groß sind und sich so anfühlen wie elegante gebundene Romane und die nicht viel mehr kosten als ein Paar coole Sneakers. Du klappst sie auf und findest nebeneinan-

der zwei flimmerfreie hinterleuchtete Bildschirme, die so aussehen wie zwei Seiten in einem Buch. Du liest die beiden Seiten, du tippst an einen der Bildschirme, und zwei weitere Seiten erscheinen. Du liest das eine ‚Buch‘ aus und nimmst dir ein anderes, etwas in der Größe einer Kreditkarte, steckst es rein und fängst von vorne an. Du lädst dir [irgendeinen Roman], nach dem dir gerade der Sinn steht, aus dem Web runter, vergrößerst oder verkleinerst die Schrift nach Belieben, machst dir das Layout, in dem du es lesen willst, und rettetest jedes Jahr Millionen von Bäumen – alles das für einen Bruchteil der Kosten eines traditionellen gedruckten Romans, da beim elektronischen Publizieren Zwischenhändler und Druckkosten eingespart werden. Und die Bibliothek? Wer braucht denn noch die traditionelle Bibliothek, wenn es doch die zentrale globale elektronische Bibliothek gibt, wo alles vorhanden ist, was je geschrieben wurde, und wo man fürs Ausleihen nicht mehr tun muss, als sich einzuloggen, eine Suche durchlaufen zu lassen und das Gewünschte ins eigene System zu [downloaden](#)*?"

Elektronische Bücher wie das beschriebene gab es schon ein paar Jahre später. Irgendwann mag ihnen die Zukunft gehören. Wie bald sie ihnen gehört, ist indessen nach wie vor offen. Bisher hat sich das beschriebene und bedruckte Papier gut behauptet. Als in den achtziger Jahren die Textverarbeitung am Bildschirm aufkam, lautete die Vision: das papierlose Büro. Tatsächlich stieg der Papierverbrauch in den Büros trotz Textverarbeitung munter weiter. Gewiss, ohne sie hätte er vielleicht noch stärker zugelegt. Aber die Leichtigkeit, mit der sich jedes digitale Schriftstück vervielfältigen lässt, und das perfekte Aussehen, das der Computer selbst noch dem flüchtigsten Schmierzettel verleiht, war mit Sicherheit von Anfang an ein neuer, zusätzlicher Anreiz zum Papierverbrauch. Heute ist das papierlose Büro kaum noch einen Witz wert. Aber dass das bedruckte Papier sich bisher über alle Erwartung widerständig gezeigt hat, ist keinerlei Garantie dafür, dass es auch morgen noch das selbstverständliche Schriftmedium sein wird.

Amerikanische Journalisten haben **Gutenberg** zum „Mann des Millenniums“ gewählt – mit Recht, denn **seine Erfindung hat die Schrift, die vorher die Sache einer dünnen Schicht von Gelehrten und Schreibern war, zu einer Sache von jedermann gemacht. Die Schrift ist das externe, personenunabhängige Gedächtnis einer Kultur.** Sie verlagert das Denken in ein Material, das dauerhafter ist als das vergessliche menschliche Gehirn. Der Druck vervielfältigt diese Inhalte so, dass im Prinzip jeder immer und überall Zugang zu ihnen haben könnte. Durch Gutenbergs Erfindung konnte der zur Schrift geronnene Fundus der Kultur zum Allgemeinbesitz werden. Und das soll demnächst aus und vorbei sein?

Manche sind erstaunt, wenn sie erstmals etwas Offensichtliches vernehmen: dass Gutenbergs Erfindung zwischen 1980 und 1985 endgültig stillgelegt wurde. Die Erfindung bestand nicht darin, eingefärbte Lettern kräftig auf weißes Papier zu drücken. Der Druck selbst wurde schon im achten Jahrhundert in China erfunden. Sie bestand im Abdruck kantenscharf gegossener Metalltypen für die relativ wenigen einzelnen Schriftzeichen des lateinischen Alphabets. (Ein Setzerkasten für die deutschen Frakturschriften mit ihren vielen Ligaturen hatte zwei- bis dreihundert Fächer; ein chinesischer Setzerkasten hätte zehn- bis zwölftausend haben müssen – weshalb in China niemand daraufkommen konnte, siebenhundert Jahre früher auch schon die Gutenberg'sche Satztechnik zu erfinden.)

Der Computersatz hat den Druck von beweglichen Metalllettern innerhalb weniger Jahre vollständig abgelöst. Ein ganzes Handwerk, nicht irgendeines, sondern das vornehmste, das der Akzidenzsetzer und Metteure, wurde in kurzer Zeit umgeschult oder in die Frührente geschickt. Das Blei wurde ein für alle Mal ausrangiert. Wer heute eine Gutenberg'sche Setzerei besichtigen möchte, muss ins Museum gehen.

Die Produkte der Gutenberg'schen Druckpresse jedoch, das Buch, die Zeitung, die Zeitschrift, sind unverändert geblieben und darum haben viele den Abschied von Gutenberg gar nicht bemerkt. So wie Gutenbergs Erfindung seinerzeit, um 1450, darum auf Anhub durchschlagend erfolgreich war, weil sie erlaubt hatte, den bewährten handgeschriebenen Codex täuschend ähnlich nachzuahmen, so war der Computersatz auf Anhub durchschlagend erfolgreich, weil mit seiner Hilfe das mit Gutenberg'scher Satztechnik hergestellte Printmedium täuschend ähnlich nachgeahmt werden konnte. **Nicht ein radikaler Bruch mit allem Dagewesenen ermöglichte die beiden Erfolge, sondern gerade die Kontinuität.** Eine Kontinuität bei großen Produktivitätsfortschritten – zum Setzen der 1280 Seiten seiner ersten Bibel brauchte Gutenberg gut zwei Jahre, fast so lange, wie ein Schreiber zu ihrem Abschreiben gebraucht hatte – aber nach dem Drucken hatte er 140 Exemplare und nicht nur eines.

Aus der bisherigen Widerstandskraft der Printmedien könnte man leicht den Schluss ziehen, dass die Zukunft des gedruckten Buches gesichert ist. Der Schluss wäre voreilig. Die Plötzlichkeit, mit der um 1950 die Schellackplatte, um 1980 die Vinylangspielplatte, um 1985 die Schreibmaschine und die Gutenberg'sche Satztechnik verschwanden, sollte eine Warnung sein.

Die Zeichen der Zeit sind widersprüchlich. Seit etwa fünfzehn Jahren geht so gut wie alles, was auf Papier gedruckt wird, durch eine digitale Vorstufe, ob Bücher, Zeitschriften, Zeitungen oder Kataloge. Seit wenigstens sechs Jahren ist die Technik da, mit der es auch am Bildschirm gelesen und durchs Netz versandt werden könnte. Die Leser aber machen davon bisher nur wenig Gebrauch. Aber man wird unterscheiden müssen. Romanleser zwar lesen nicht online, Online-Fachzeitschriften aber und gewisse Offline-Nachschlagewerke werden inzwischen stark genutzt. Bisher macht der Buchhandel nur zwei bis zweieinhalb Prozent seines Umsatzes mit **CD-ROMs***. Bei dem größten deutschen Lexikonverlag (der Verlagsgruppe Bibliographisches Institut/Langenscheidt), der beides parallel aus seinen Datenbanken entwickelt, Bücher und CD-ROMs, teilweise mit gleichen Inhalten, werden bisher nur zwölf Prozent des Umsatzes mit digitalen Werken gemacht, fast ausschließlich mit Offline-Medien. Wenn man sich solche Zahlen zu Gemüte führt, scheint das Buch vorläufig sicher zu sein und man könnte mit Robert Gernhardt erleichtert seufzen: „Ums Buch ist mir nicht bange./Das Buch hält sich noch lange.“ Auf der anderen Seite hat die *Encyclopaedia Britannica* angekündigt, dass sie 2001 ihre Papierausgabe ganz einstellen und dann nur noch online abfragbar sein wird.

Ein dringendes allgemeines Leserbedürfnis nach dem digitalen Text, ob online oder offline, besteht ganz offensichtlich nicht. Die Leser warten nicht ungeduldig auf das E-Book. Andererseits entgehen ihnen die Vorteile der Digitalität keineswegs und hier und da haben sie begonnen, sie sich zunutze zu machen.

Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten

Matthias Karmasin: Telefon/Handy

1. Welche wichtigen Eigenschaften haben Telefone und Handys? Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten weisen die beiden auf?
2. Was bedeutet „oral-auditive Kommunikation“, die im Text als Kommunikationsform für das Telefon genannt wird?
3. Inwiefern ist das Telefon eine Individual- und keine Gemeinschaftskommunikationsform? Welche Gemeinschaftskommunikationsformen sind Ihnen bekannt?

Niklas Lang: E-Mail

4. Welche zwei zentralen Aspekte der E-mail-Kommunikation bezeichnet Niklas Lang als deren wichtigste Eigenschaften? Versuchen Sie diese beiden mit eigenen Worten anhand Ihrer alltäglichen Erfahrungen zu erklären!
Erklären Sie, was ein „asynchrones Kommunikations-Medium“ ist! Wie charakterisiert der Live-Charakter diese Art Medien? Diskutieren Sie in der Gruppe!
 - a. Welche Vorteile bietet ein E-mail gegenüber einem Brief auf Papier? Kann man auch hier vom „Live-Charakter“ sprechen und was bezeichnet dieser Ausdruck in diesem Zusammenhang? Welche Vorteile und Nachteile ergeben sich durch fehlenden Live-Charakter?
 - b. Welche Leistungen und Möglichkeiten der E-Mail-Kommunikation zählt der Text auf? Schöpfen Sie diese bei Ihrer eigenen E-Mail-Benutzung aus? Welche kennen Sie noch außerdem, die im Text nicht erwähnt, aber Ihrer Meinung nach besonders leistungsstark sind?
5. Was bedeutet „Quoten“? Welche Möglichkeiten bietet diese Schreibweise für E-Mail-Benutzer? Was halten Sie von der Behauptung, dass es sich hier um eine neue Textsorte handelt, die der gesprochenen Sprache ähnlich ist (oft auch „verschriftlichte Mündlichkeit“ genannt)?
6. Was braucht man, um das Internet benutzen zu können? Erklären Sie die im Text genannten Kriterien!

Jörn Glasenapp: Chat

7. Fassen Sie die Geschichte des Chattens kurz zusammen. Wie und zu welchem Zweck wurde es zunächst entwickelt? Was ist der Unterschied zwischen der ursprünglichen und der heutigen, gängigen Web-Form?
8. Wie funktioniert das Chatten? Versuchen Sie besondere Charaktermerkmale und Benutzungsmöglichkeiten des Chattens mit eigenen Worten zu beschreiben!
 - a. Welche Möglichkeiten und welche Einschränkungen bietet das Chatten seinen Benutzern anderen Medien gegenüber – wie z.B. Telefon oder E-mail usw.?

- b. Was für eine Gesprächssituation entsteht dadurch, dass die Gesprächspartner beim Chatten ausschließlich auf die schriftlichen – oft willkürlichen – Angaben der einzelnen Chatteilnehmer angewiesen sind?
9. Diskutieren sie über die Behauptung: „der Chat muß nicht allein in seiner Funktion als *Konversations- und Geselligkeitsmedium*, sondern auch in seiner häufig übersehenen *Anbahnungsfunktion* als ‚virtuelle Kontaktbörse‘ betrachtet werden“. Was sind Ihre eigenen Erfahrungen diesbezüglich?

Dieter E. Zimmer: *Vom Ruß auf Holz zum Pixel im Kristall. Das Zögern beim Start des E-Books*

10. Was bedeutet der Ausdruck „E-Book“?
11. Versuchen Sie nach der Lektüre des Textes seinen Titel zu deuten!
12. Was bedeutet der Ausdruck: „bildschirmlesbares Buch“?
13. Was denken Sie über die allgemein verbreitete Meinung, dass auf dem Bildschirm nur nachgeschlagen, aber nicht gelesen wird? Wie halten Sie selbst es damit?
14. Was könnte der Ausdruck „Netzgemeinde“ bedeuten? In welcher Bedeutung wird er im Text gebraucht? Welche andere Bedeutungen hat das Wort darüber hinaus?
15. Welche Folgerungen kann man aus Stephen Kings Versuch ableiten? Wie stehen im Internet Berühmtheit der Person und Aufmerksamkeit des Publikums in Beziehung?
16. Was denken Sie über Kings Meinung: „Ich sehe [...] drei große Probleme. Eins besteht darin, dass die meisten Internetnutzer die Aufmerksamkeitsspanne von Grasshüpfern besitzen. Ein anderes ist, dass sie sich die Vorstellung angeeignet haben, im Internet sei alles kostenlos oder sollte es doch sein. Das dritte – und größte – ist, dass Buchleser elektronische Bücher nicht für richtige Bücher halten ...Sie gehen entweder gar nicht ins Web oder nur, um E-Mail zu erledigen, und es kommt ihnen nicht in den Sinn, dass man auch online lesen könnte...“ Was ist Ihre eigene Meinung und Erfahrung über online Lesen?
17. Was halten Sie von Lance Olsens „Vision“ des elektronischen Buchs, bei dem die Bücher auf einen kreditkartenförmigen Datenträger abzuladen und mit Hilfe eines „ledergebundenen“ Minicomputers zu lesen sind?
18. Erklären Sie folgenden Satz mit eigenen Worten: „Die Schrift ist das externe, personenunabhängige Gedächtnis einer Kultur.“
19. Suchen Sie in der Bibliothek ein Beispiel für deutsche Frakturschrift mit Ligaturen und erklären Sie die Besonderheiten dieses Schrifttyps!
20. Wann wurde Gutenbergs Erfindung – die mechanische Satztechnik – durch die digitale Textverarbeitung abgelöst? Worin besteht der Unterschied zwischen den zwei Methoden?
21. Was sind Akzidenzsetzer und Metteure? Schlagen Sie nach und klären Sie die Wortbedeutungen in der Gruppe!
22. Welche Ähnlichkeiten und welche Unterschiede sind bei den drei Phasen der Buchherstellung festzustellen? Achten Sie auf Charakteristika wie Erscheinungsform, Herstellungstechniken, Arbeitsmethoden, Produktivität, Schnelligkeit usw.!

- a. Welche Kontinuitätserscheinungen lassen sich in den drei Phasen anhand dieser Charakteristika feststellen?
- b. Wie erscheint diese Kontinuität in den hergestellten Produkten?
23. Was sind Online-Fachzeitschriften und Offline-Nachschlagewerke bzw. Offline-Medien?
 - a. Wann benutzt man sie?
 - b. Warum ist oder könnte es im Falle von Fachzeitschriften bzw. Nachschlagewerken ein Vorteil sein, dass sie digital gespeichert und benutzt werden können?
 - c. Suchen Sie weitere Beispiele für Informationsvermittler, die digital viel günstiger und viel einfacher benutzt werden können als gedruckte! (Denken Sie z.B. an Fahrpläne und ähnliches!)

Weiterführende Aufgaben

1. Geben Sie einen kurzen Abriss über die Geschichte des Internet! Behalten Sie bei der Recherche folgende Fragen im Hinterkopf:
 - d. Zu welchen Zwecken wurde es zunächst entwickelt?
 - e. Wie wurde es zur weltweiten Informationsstrada?
2. Welche sind die wichtigsten Funktionen des Internets im Privatbereich?
3. Welche Suchmaschinen sind Ihnen bekannt? Wie benutzt man eine Suchmaschine?
 - a. Recherchieren Sie zu einem Thema Ihrer Wahl im WWW und benutzen Sie dabei verschiedene Suchmaschinen und Nachschlagewerke! Vergleichen Sie die Resultate der verschiedenen Quellen zum selben Stichwort!
4. Was sind Hypertexte? Klären Sie den Begriff mit Hilfe von Nachschlagewerken!
5. Suchen Sie im Internet nach Hypertexten bzw. Hyperromanen sowie E-Books!
 - a. Welche Erfahrungen haben Sie bei der Lektüre gemacht?
 - b. Worin unterscheidet sich ein gedruckter Text von einem Hypertext?
 - c. Welche Unterschiede und welche Gemeinsamkeiten sind hier (Gestaltung, Lesevorgang) im Vergleich zu gedruckten Büchern festzustellen?
 - d. Auch in gedruckten, nicht digitalen Texten gibt es Versuche, die Linearität aufzulösen. Suchen Sie nach solchen hypertextartigen Erzählungen in gedruckter Form!
6. Was denken Sie? Kann der Hypertext eine Erweiterung der Möglichkeiten für die Literatur und für andere Formen der Textproduktion bedeuten?
7. Versuchen Sie herauszufinden, in welchen Bereichen der Hypertext als Hilfsmittel der Literatur bzw. der Literaturwissenschaft benutzt wird! (Denken Sie vor allem an Nachschlagewerke bzw. an Formen, die der Extrabeilage von DVDs ähnlich sind, wie z.B. Kommentare usw.!)
8. Lassen sich Ähnlichkeiten zwischen Hypertexten/Hyperromanen/E-Books und interaktiven Computerspielen feststellen?

9. Wie wird im Internet Werbung betrieben? Wie wird im Netz Aufmerksamkeit erregt?
10. Vergleichen Sie E-Mail-Texte mit Briefen, die auf Papier geschrieben wurden! Versuchen Sie die Unterschiede und Ähnlichkeiten mit Hilfe der Charaktermerkmale aufzulisten, die im Text erwähnt wurden !
11. Diskutieren Sie in der Gruppe das E-Learning! Welche Vorteile und welche Nachteile können Sie den klassischen Formen von Ausbildung gegenüber entdecken? (Berücksichtigen Sie dabei z.B. die psychologische Wirkungen von face-to-face-Kommunikation usw.)
12. Nehmen Sie an verschiedenen Chatforen teil und besprechen Sie Ihre Erfahrungen in der Gruppe. Versuchen Sie dabei verschiedene Masken anzulegen, indem Sie einmal eine besonders gepflegte Sprachform verwenden, ein anderes Mal salopp formulieren oder im Chatroom sogar störend auftreten!

Auswahlbibliographie

- Assmann, Aleida: Utopie der Medien, Medien der Utopie: Druckpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur. In: *Archiv und Wirtschaft*. Heft 1/2003. www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_assamn.htm (Abdruck eines Vortrags auf der VdW-Jahrestagung am 6. Mai 2002.)
- Bentele, Günter (Hg.): *Öffentliche Kommunikation: Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden & Opladen: Westdeutscher Verlag, 2003.
- Bolter, Jay D.: Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens. In: Helmes, Günter & Köster, Werner: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Bolz, Norbert, Kittler, Friedrich & Tholen, Christian (Hg.): *Computer als Medium*. München: Fink, 1994.
- Csermely, Ákos (szerk.): *Írások az internet és a média világáról*. Budapest: Média Hungária, 2002.
- Gilles, James & Cailliau, Robert: *Die Wiege des Web. Die spannende Geschichte des WWW*. Heidelberg: dpunkt, 2002.
- Hafner, Katie & Lyon, Matthew: *Arpa Kadabra: die Geschichte des Internet*. Heidelberg: dpunkt, 1997.
- Helbig, Jörg: Der Rezipient als Cybernaut. Gedanken zur Poetik des elektronischen Romans. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsfeldes*. Berlin: Schmidt, 1998.
- Hörisch, Jochen: Computer/Internet. In: ders.: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 354-374.
- Künzel, Werner & Bexte, Peter: *Maschinenendenken, Denkmaschinen. An den Schaltstellen zweier Kulturen*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1996.

- Mersch, Dieter & Nyíri, J. C. (Hg.): *Computer, Kultur, Geschichte. Beiträge zur Philosophie des Informationszeitalters*. Wien: Passagen: 1991.
- Nyíri, Kristóf (szerk.): *Mobilközösség – mobilmegismerés. Tanulmányok*. Budapest: MTA Filozófiai Kutató Intézete, 2001.
- Nyíri, Kristóf (szerk.): *A 21. századi kommunikáció új útjai. Tanulmányok*. Budapest: MTA Filozófiai Kutató Intézete, 2001.
- Reischl, Gerald: *Die mobile Revolution: das Handy der Zukunft und die drahtlose Informationsgesellschaft*. Wien: Carl Ueberreuter, 1999.
- Reuter, Michael: *Telekommunikation. Aus der Geschichte in die Zukunft*. Heidelberg: v. Decker, 1990.
- Runkel, Jens, Schlobinski, Peter & Siever, Torsten: *Sprache und Kommunikation im Internet. Überblick und Analysen*. Wiesbaden/Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Scheffer, Ute & Hesse, W. Friedrich (Hg.): *E-Learning. Die Revolution des Lernens gewinnbringend einsetzen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- Thimm, Caja (Hg.): *Soziales im Netz. Sprache, Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Willand, Ilka: *Chatroom statt Marktplatz. Identität und Kommunikation zwischen Öffentlichkeit und Privatheit*. München: kopaed, 2002.

Hilfreiche Internetadressen, wo weitergesucht bzw. weitergelesen werden kann:

<http://www.eastgate.com/Hypertext.html>

<http://www.mediaculture-online.de/>

<http://info.isoc.org/guest/zakon/Internet/History/HIT.html>

<http://www.dezimmer.net/>

<http://www.dwds.de/ueber/arbeitsgruppe>

<http://www1.uni-hamburg.de/GfM//>

<http://www.tu-ilmeneu.de/site/ifmk/index.php?id=493>

<http://irc.fu-berlin.de/>

<http://www.chat-bibliography.de/>

http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abk%C3%BCrzungen_%28Netzjargon%29

4. FOTO – BILD

Aufgaben zur Einführung

1. In welchen Situationen und unter welchen Umständen machen Sie Fotografien? Hat es einen bestimmten Grund, wenn sie Fotos machen?
2. Finden Sie die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Photographie* heraus! Welche unterschiedlichen Funktionen können Fotografien haben?
3. Welche Arten von Bildern existieren außer den Fotos? Diskutieren Sie in der Gruppe über die Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der verschiedenen Bildformen!

Willfried Baatz:

Geschichte der Fotografie

Der Wunsch des Menschen, das Flüchtige und Vergängliche im Bild festzuhalten, ist vermutlich ebenso alt wie die Menschheit selbst. Es gehört sicher ebenso zu seinen grundlegenden Bedürfnissen, ein repräsentatives Bild von sich zu erhalten und weiterzugeben. Beides konnte über Jahrtausende nur die Kunst leisten. Und doch waren die Werke der Kunst keine wirklichen Spiegelbilder des Lebens, sondern kamen in der Regel als idealistische Weltinterpretationen daher.

Daß die Zeit nach einem selbsttätig funktionierenden Mittel zur Abbildung der Wirklichkeit drängte, zeigt allein die Tatsache, daß nach 1800 gleich mehrere Erfinder unabhängig voneinander an diesem Problem arbeiteten.

Die Entdeckung dieses neuartigen Bildmittels kam also nicht plötzlich und nicht unerwartet. Sie lag gewissermaßen in der Luft, denn sie vollzog sich nicht ohne Vorbedingungen. **Sie war die Folge einer Jahrhunderte währenden Beschäftigung mit den Phänomenen der Optik, der Mechanik und der Chemie.** Sie war natürlich auch das Resultat einer gesellschaftlichen Entwicklung, die ein solches Bildmedium fast zwingend verlangte.

Drei Voraussetzungen waren nötig, um fotografische Bilder dauerhaft zu fixieren: **ein optisches System** zur Abbildung des Motivs, **eine chemische Substanz**, die ihr Aussehen unter dem Einfluß von Licht veränderte, und **ein Mittel, das diese Veränderung fixieren konnte.** Zu Beginn des 19. Jh. waren zwei dieser Bedingungen erfüllt.

Frühe Verfahren der Bildherstellung

Das Prinzip der Lochkamera, der **Camera obscura***, zählt zu den ältesten Kenntnissen aus der Vorgeschichte der Fotografie. Das Wissen darüber, daß **ein Lichtstrahl, der durch eine kleine Öffnung von außen in einen völlig abgedunkelten Raum fällt, auf der gegenüberliegenden Wand dieses Raumes all jenes klar zeigt, was sich außen befindet**, besaß schon Aristoteles. Der arabische Gelehrte Abu Ali Alhazen besaß es e-

benso wie der Dominikanermönch und Gelehrte Albertus Magnus im Mittelalter. Doch erst Leonardo da Vinci schuf die Voraussetzungen dafür, daß dieses Phänomen praktisch anwendbar wurde. Daß aber seine wichtigen Entdeckungen von 1490-1492 noch mehrere Jahrhunderte folgenlos blieben, lag daran, daß er seine Aufzeichnungen in einer Art Spiegelschrift verfaßte, die erst 1797 entschlüsselt werden konnte. Auch andere Gelehrte und Wissenschaftler wie G. della Porta, J. Kepler oder A. Kircher widmeten sich dieser Erscheinung.

Anfangs war die Camera obscura wirklich eine begehbare, verdunkelte Kammer mit einem Loch in der Außenwand, die Künstlern als Zeichenhilfe diente. Im Laufe des 17. Jh. konstruierte man dann kleine, kastenförmige, mit Linsen versehene Apparate, in deren Innerem Umkehrspiegel angebracht waren. Sie lenkten die Bilder auf eine Glasplatte, die sich an der Oberseite des transportablen Kastens befand, und von dem Zeichner dann das Bild abpausen konnte. J. Zahn beschrieb und zeichnete 1685 wohl als erster so einen transportablen Kasten.

Auch die Entwicklung konkaver und konvexer optischer Linsen war zu Beginn des 19. Jahrhunderts so weit vorangeschritten, daß der Münchner J. v. Fraunhofer mit der erstmaligen Berechnung achromatischer Linsen und einer Methode zur Bestimmung der Brechungszahlen von Gläsern den vorläufigen bahnbrechenden Höhepunkt, die Feinoptik setzte. Die Optik hatte zu dieser Zeit alle wesentlichen Voraussetzungen geschaffen, so daß nun das Herstellen geeigneter Glassorten, das Bearbeiten der Linsen und das Fassen der verschiedenen Linsenkombinationen in den Vordergrund rückten.

Bevor die Fotografie ihren Siegeszug begann, traten eine Reihe **optischer Geräte** neben die Camera obscura, die dem **Bedürfnis nach Naturnachahmung** Rechnung tragen sollten. Allen voran war es die **Laterna magica***, deren Ursprung bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht. Durch Ausnutzung einfacher optischer Gesetze konnte man mit ihr **ein transparentes Bild, das durchleuchtet wurde, auf eine Fläche projizieren**. Die Laterna magica war in gewisser Weise **ein Vorläufer des modernen Dia-Projektors**. **Nur wurden ihre Bilder bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts gemalt.**

Der beispiellose Bilderbedarf des sich emanzipierenden Bürgertums ließ auch den **Silhouettenschnitt** außerordentlich populär werden. Vom Schneider wurde dabei einzig die Fähigkeit verlangt, einen Schatten nachzeichnen und ihn ausschneiden zu können. Und auch das 1786 von G.-L. Chrétien entwickelte **Physionotrace*** erforderte kein hohes zeichnerisches Vermögen. Es hatte den Vorteil, daß es Miniaturen lieferte, die als Kupferdruckvorlagen zur Vervielfältigung geeignet waren. Ein weiteres Hilfsmittel, um mangelndes zeichnerisches Talent auszugleichen, war die 1807 von dem Engländer W.H. Wollaston erfundene **Camera lucida***. Mit ihr stellte auch W.H.F. Talbot zahlreiche Zeichenversuche an. **Alle diese optischen Hilfsmittel dienten gewissermaßen dazu, auf billigere und schnellere Weise Bilder, insbesondere Porträts, zu produzieren, um der steigenden Nachfrage gerecht zu werden.** Sie beeinflussten nicht nur die Ästhetik jener Zeit, sondern stellten auch die Auffassung vom genialischen Künstlersubjekt in Frage.

Waren die Laterna-magica-Projektionen schon eine Form der **Wirklichkeitsillusion**, so bemühte man sich beim **Panorama** und **Diorama** um eine noch perfektere Nachahmung der Wirklichkeit. Beide gehörten seit Beginn des 19. Jahrhunderts zu den sehr po-

pulären Kunstunterhaltungen. **Der Panoramabesucher blickte von einem erhöhten Standpunkt in der Raummittle auf ein 360 Grad umschließendes Monumentalbild.** Es suggerierte dem Besucher **die Illusion, Teil eines Geschehens um ihn herum zu sein.** Meist stellten die Bilder **Stadt- oder Landschaftsansichten dar, die mit Hilfe der Camera obscura reproduziert wurden.**

War das Panorama noch ein verhältnismäßig statisches Wirklichkeitserlebnis, so steigerte das von L.J.M. Daguerre und seinem Partner C.M. Bouton entwickelte **Diorama** die Illusion noch stärker. Jener Daguerre, der 1839 als Erfinder der Fotografie gefeiert werden sollte, eröffnete 1822 in Paris das erste Diorama. **Durch komplizierte Beleuchtungsmethoden wurden auf der transparent bemalten Leinwand Sonnenaufgänge und -untergänge, ziehende Wolken und Nebelschwaden vorgetäuscht.** Simulierte schweizer Landschaften mit echten Almhütten, Alphornklängen und Geräuschen sollten den Besucher überraschen und seinem Bedürfnis nach einer Präsentation der Wirklichkeit entsprechen.

Voraussetzungen der Wissenschaft

Daß intensive Sonneneinstrahlung das Aussehen von Gegenständen verändern kann, war schon lange beobachtet worden. Ebenso bekannt war seit dem 17. Jahrhundert, daß **sich Silbernitrate an der Sonne schwärzen.** Der italienische Leibarzt des Herzogs von Mecklenburg, A. Sala, war der erste, der 1614 feststellte: „Wenn man Silbersalz der Sonne aussetzt, schwärzt es sich wie Tinte.“ Doch erst der Lehrer von J.J. Winckelmann, der Altdorfer Anatomieprofessor J.H. Schulze war es, der die Lichtempfindlichkeit der Silber-salze 1727 experimentell nachwies. Andere Forscher dieser Zeit setzten die Versuche mit lichtempfindlichen Stoffen fort, wie der italienische Physiker G.B. Beccaria, der Genfer Theologe, Prediger und Bibliothekar J. Senebier oder der schwedische Chemiker C.W. Scheele. Er entdeckte die **Lichtempfindlichkeit** von Silberchlorid. Scheele fand aber auch heraus, daß geschwärztes Silberchlorid durch Ammoniak unlöslich wird. Ein Fixiermittel für den Schwärzungsprozeß war entdeckt, es wurde jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht in den richtigen Kontext gestellt.

H. Davy fand 1814 das zweite lichtempfindliche Silbersalz – das Silberjodid. Rasch folgte auch die Entdeckung der dritten Säule aller Fotografie – das Silberbromid – durch A.J. Balard. Doch ein unglücklicher Umstand verhinderte, daß die Fotografie nicht schon kurz nach 1800 erfunden wurde. Der Chemiestudent T. Wedgwood beschäftigte sich schon um 1790 mit lichtempfindlichen Stoffen. Es versuchte mit ihrer Hilfe die Bilder der Camera obscura zu fixieren, um diese Methode in der väterlichen Steingutfabrik bei der Geschirrdécoration praktisch zu nutzen. Das war 1799. Diese Versuche scheiterten zwar, da die Abbildungen sich als zu schwach erwiesen, aber er fand **eine Methode, Kontaktkopien von Blättern, Insektenflügeln und ähnliches kameralos herzustellen.** Es war eine Entdeckung, die von H. Bayard und W.H.F. Talbot um 1840, später um 1920 in den Schadographien, den Rayographien und auch in der zeitgenössischen Fotografie wieder künstlerisch genutzt wurde und wird. **Wedgwood fand jedoch kein Mittel, um die Lichtzeichnungen haltbar zu machen.** Dies war um so kurioser, als er und sein Freund H. Davy die Scheelesche Entdeckung der Wirkung von Ammoniak kannten.

1802 veröffentlichte Davy Wedgwoods Ergebnisse. Aber erst drei Jahrzehnte später ließ sich W.H.F. Talbot dadurch anregen, ein Fixiermittel zu suchen und dann auch zu finden. [...]

Als am 19. August 1839 Einzelheiten zu dem ersten praktikablen fotografischen Verfahren vor der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Schönen Künste in Paris bekanntgegeben wurden, war ein ganz entscheidender Durchbruch in der Entwicklung der modernen Bildaufzeichnungsverfahren getan. Es wurden Ergebnisse einer Arbeit vorgelegt, die nach ihrem Erfinder, L.J.M. **Daguerre**, **Daguerreotypien*** genannt wurden. Doch genau genommen waren es mehrere, unabhängig voneinander arbeitende Erfinder, die fast zeitgleich ähnliche Methoden entwickelt hatten. Bis 1839 wurden vor allem in England, Frankreich und Deutschland, hier besonders durch C.A. v. Steinheil und F. v. Kobell, zahlreiche Experimente durchgeführt, um die Lichtempfindlichkeit der Silbersalze für die Herstellung von Bildern nutzbar zu machen.

„Gute Daguerreotypien geben – durch die Länge der Expositionszeit – eine so zarte und weiche Modellierung, wie die spätere Photographie sie nicht mehr zu gewähren scheint.“
(Alfred Lichtwark)

In Frankreich beschäftigten sich die **Gebrüder Niépce** seit ungefähr 1812 mit diesem Problem. Besonders J.N. Niépce suchte eine Möglichkeit, angesichts seines unzureichenden Zeichentalentes, ein neues Verfahren zu finden, um Abbilder der Natur zu fixieren. Angeregt durch die von A. Senefelder erfundene Lithographie, versuchte er Lithographiesteine lichtempfindlich zu machen und darauf die Bilder seiner selbstgebauten Camera obscura zu fixieren. Da sich die Steine als ungeeignet erwiesen, experimentierte er mit anderen Trägermaterialien wie Metall- und schließlich Glasplatten, die er mit einer lichtempfindlichen Asphaltenschicht überzog. Das darauf fixierte Bild sollte geätzt und dann durch Papierabzüge vervielfältigt werden. Diese Versuche mißlangten, denn das Bild hielt der Ätzung nicht stand. Die so von ihm entwickelte Heliographie wurde jedoch Grundlage vieler, später weit verbreiteter fotomechanischer Verfahren. Dabei diente das Asphaltmuster als Ätzgrund für Kupfer- und Zinnplatten, von denen nach Einfärbung gedruckt werden konnte.

Zwar erzielte er mit einer Belichtungszeit, die fast einen Tag dauerte, 1822 schon die direkte Kopie eines Kupferstichs auf einer Asphalt-Glasplatte, er konnte das Bild jedoch nicht fixieren. Dieses erste Beweisstück der so wichtigen Entdeckung fiel einige Jahre später zu Boden und zersplitterte.

Niépce suchte nach Abhilfe, und 1826 oder 1827 **gelang ihm dann die erste Aufnahme, die das Wort Fotografie verdient**. Er erwarb bei dem Pariser Optiker Chevalier eine fachmännisch hergestellte **Camera obscura und Zinnplatten**. Diese Platten hielt er als Schichtträger für geeigneter. **Die Kamera stellte er in das Fenster seines Landhauses, belichtete die zuvor lichtempfindlich gemachte Platte etwa 8 Stunden und erhielt eine, zwar durch den über Stunden gewanderten Schatten unscharfe, aber vollständige Aufnahme des Hofes seines Familienbesitzes ‚Le Gras‘ in Chalon-sur-Saône. Ent-**

wickelt wurde sie mit Lavendelöl, das die nicht durch das Licht gehärteten Stellen des Asphalts von der Platte ablöste.

Vermittelt über den Optiker Chevalier erfuhren um 1825/26 Daguerre und Niépce, daß beide an einem ähnlichen Problem arbeiteten. Nachdem Niépce vergeblich versucht hatte, sein Verfahren in London der ‚Royal Society of Sciences‘ vorzulegen, kam es 1827 zu einer ersten Begegnung der beiden, denn Niépce suchte einen Partner, um sein Heliographie-Verfahren zu verbessern. 1829 schlossen beide einen Partnerschaftsvertrag. Als Niépce schließlich 1833 unbeachtet von der Öffentlichkeit starb, hatten seine Versuche, trotz seiner Erfindung der Irisblende, das ganze Vermögen aufgezehrt. Daguerre hingegen, der vermutlich ohne die Vorarbeit von Niépce sein Verfahren nicht hätte vervollkommen können, erhielt weltweite Anerkennung.

L.J.M. **Daguerre**, Theatermaler, Inhaber eines Dioramas und erfolgreicher Geschäftsmann, versuchte schon seit 1824 mit Hilfe lichtempfindlicher Stoffe Bilder der Camera obscura aufzuzeichnen. Bis zu seinem Vertrag mit Niépce hatten seine Versuche nur geringen Erfolg. Erst diese Zusammenarbeit veranlaßte ihn, die Suche nach geeigneteren lichtempfindlichen Stoffen fortzusetzen. Vermutlich durch einen Zufall entdeckte er, ohne Davys Forschungsergebnisse zu kennen, die Lichtempfindlichkeit von Silberjodid. Dies berichtete er 1831 auch Niépce. Doch der wichtigste Schritt gelang ihm erst 1837. [...]

Er schaffte es, das latente, d.h. das vorhandene, aber noch nicht sichtbare Bild auf der Jodsilberplatte mit giftigen Quecksilberdämpfen zu entwickeln. Dieses Bild fixierte er anfangs mit einer Kochsalzlösung, später mit dem von J.F.W. Herschel empfohlenen Natriumthiosulfat. Da Daguerre als Basis versilberte Kupferplatten verwendete, war **jede Aufnahme ein Unikat und zudem seitenverkehrt. Vervielfältigungen waren nicht möglich.** Jede dieser silbern glänzenden Aufnahmen mit ihrer feinen Zeichnung und ungemainen Schärfe mußte unter Glas gerahmt aufbewahrt werden.

1837 kam so seine erste noch erhaltene Aufnahme zustande, ein Stilleben mit Gipsabgüssen. Der praktischen Anwendung der Heliographie stand also nichts mehr im Wege. Mit großem Eifer und ausgeprägtem Geschäftssinn machte sich Daguerre an die Verbreitung seiner Erfindung, nicht ohne die starken nationalen Emotionen dabei in sein Vermarktungskalkül einzubeziehen. Die Tatsache, daß das latente Bild jetzt entwickelt werden und die Belichtungszeit von Stunden auf Minuten herabgesetzt werden konnte, ließ auch den Physiker und Deputierten F. Arago, der großen Einfluß auf die französische Politik dieser Zeit hatte, nicht unberührt. Daguerre hatte ihm sein Verfahren vorgestellt.

Am 7. Januar 1839 informierte Arago die Akademie der Wissenschaften in Paris über die Erfindung und empfahl ihren Ankauf. Als der französische Staat nach positiver Begutachtung u.a. durch A. v. Humboldt beschloß, die Erfindung anzukaufen, wurden I. Niépce, der als Erbe in den Partnerschaftsvertrag eingetreten war, und Daguerre eine lebenslange Leibrente zugesprochen.

Und obwohl der Vertrag festlegte, daß die Erfindung beider Namen tragen sollte, brachte Daguerre den verstorbenen J.N. Niépce geschickt um seinen Nachruhm. Er bewegte I. Niépce zu einer Vertragsänderung und konnte nun dem Verfahren allein seinen eigenen Namen geben.

Als am 19. August 1839 Einzelheiten der Erfindung bekanntgegeben wurden, um sie als Geschenk der französischen Nation der Welt zu übereignen, hätte die Sensation kaum größer sein können. Daguerre hatte sich sein Verfahren allerdings noch sechs Tage zuvor in England patentieren lassen und sich und seinem Schwager A. Giroux darüber hinaus das Exklusivrecht zum Bau und Vertrieb seines Apparates ‚le Daguerreotype‘ gesichert.

Die Konkurrenz aus England

Von der aufsehenerregenden Entdeckung erfuhr kurz nach den ersten Presseveröffentlichungen im Januar 1839 auch **der englische Konkurrent W.H.F. Talbot**. Es betraf ihn sehr, hatte er doch bereits seit 1834 Versuche angestellt, sensibilisiertes Papier zu belichten. Trotz erster Erfolge stellte er diese Experimente zugunsten anderer Arbeiten zurück.

Talbot zählte zu den universalen und wohlhabenden Gelehrten des 19. Jahrhunderts. Seine Entdeckung eines neuen fotografischen Verfahrens machte er fast zufällig, sie resultierte ebenfalls aus seinem zeichnerischen Unvermögen. Ausgerechnet dieses mangelnde Talent brachte ihn auf die richtige Spur. 1833 scheiterten seine Versuche, Natureindrücke am Comer See mit Hilfe von Zeichengeräten getreu wiederzugeben. So kam er 1834 auf den Gedanken, **Objekte, vor allem aber Pflanzenblätter auf Papier zu legen, das mit Silbernitrat und einer Salzlösung getränkt war, und sie der Sonne auszusetzen. Überall dort, wo das Papier nicht durch Objekte abgedeckt war, färbte es sich nach und nach dunkelbraun. Die Gegenstände hatten sich als helle Schatten abgebildet.** Diese ‚photogenetischen Zeichnungen‘ **fixierte er anschließend mit einer Kochsalzlösung.** Das früheste erhaltene Negativ der Welt ist auf diese Weise im August 1835 entstanden.

Sein eigentliches Interesse galt aber der **Fixierung der Camera-obscura-Bilder**. Da er aber kein geeignetes kleines Gerät besaß, ließ er sich beim Dorfschreiner acht Zentimeter kleine Kameras anfertigen, die er mit einer Linse ausstattete. Seine Frau nannte diese niedlichen Kamerakästchen zum Einfangen des Lichtes ‚**Mausefallen**‘. Er platzierte diese ‚mouse traps‘ um sein Haus und wartete 1 bis 2 Stunden, bis auf dem naß eingelegten Papier die unterschiedlichsten Ansichten des Hauses erschienen. **Diese negativen Ansichten waren Grundlage aller späteren Negativ-Positiv-Fotografien und bildeten die Basis ihrer Reproduzierbarkeit.** Im August 1835 gelang ihm schließlich die berühmte Aufnahme des ‚Oriol Fensters‘ auf Lacock Abbey.

Erst nach Bekanntgabe der Daguerreschen Erfindung begann W.H.F. Talbot weiter an seiner Erfindung zu arbeiten. Da er seine Erkenntnisse nie veröffentlicht hatte, geriet er in Zugzwang und meldete vergeblich Prioritätsansprüche an.

1840 **fand er die geeignete Substanz zur Sensibilisierung des Fotopapiers und senkte die Belichtungszeit von 60 Minuten auf Sekunden.** Talbot machte das durch eine Gallussäure-Silbernitrat-Lösung entwickelte Papiernegativ mit Bienenwachs transparent, legte es auf einen Bogen Salzpapier, und erzielte so eine positive Kontaktkopie, ein Salzprint. Er gab dem Verfahren den Namen **Kalotypie**, auf das er 1841 ein Patent erhielt, dessen Nutzung er streng reglementierte. Dadurch behinderte er allerdings die Verbreitung seines Verfahrens, das später auch Talbotypie genannt wurde. [...]

Kodak – Fotografie für jedermann

Ein gutes Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende kam eine leichte, einfach zu bedienende Kamera auf den Markt, die die Entwicklung der Fotografie nachhaltig verändern und berühmtester Meilenstein ihrer radikal neuen Verfügbarkeit werden sollte.

Das Ziel dieser Erfindung war die **Fotografie für alle**, eine Vision, die wohl auch amerikanischem Unternehmerdenken entsprang. Die Idee des Amerikaners G. Eastman, **das Fotografieren so zu vereinfachen, daß jeder, der nur auf den Knopf drücken konnte**, Bilder zustande bringen würde, war die Basis eines überwältigenden Erfolgs. Mit der 1888 präsentierten **„Kodak Nr. 1“ stand nun die Fotografie wirklich allen offen**, bis dahin hatte sie in den Händen professioneller Fotografen gelegen.

Im Grunde beruhte die Idee Eastmans auf der Erfindung des Reverend H.W. Goodwin. Er suchte nach einem alternativen Trägermaterial, das die Glasplatten ersetzen konnte, und **entwickelte einen biegsamen transparenten Bildträger, den Rollfilm**. Sein 1887 eingereichtes Patent, das auf dem Prinzip einer Bromsilber-Gelatineschicht auf Zelluloid basierte, erlitt wegen seiner unklar abgefaßten und eingereichten Patentanmeldung eine mehrjährige Verzögerung. Dies nutzte G. Eastman. Er zog aus Goodwins Erfindung den Schluß, daß es nun möglich sei, **die Kamera für jedermann zu bauen und durch massenhafte Herstellung bezahlbar zu machen**. Ein erster Schritt dahin war der ‚Stripping Film‘, ein beschichtetes und aufgerolltes Papier, das sich jedoch als nur bedingt tauglich erwies. Er wurde 1891 durch den ‚American Film‘, einen Transparentfilm auf Zelluloidunterlage ersetzt.

Eastmans bedeutender Beitrag für die **Popularisierung der Fotografie** bestand zum einen in der **Konstruktion eines leichten 8 x 9 x 16 cm großen tragbaren Apparats** mit einem Fixfokusobjektiv und einem Rollfilm für hundert kreisförmige Negative im Durchmesser von jeweils 65 mm. Zum anderen war ein ebenso wichtiger Beitrag der **Fotoservice**, den er den Käufern anbot: „You Press the Button. We Do the Rest.“ Kaufte man seine Kamera, war sie mit einem Film bestückt. **In dem Preis war das Entwickeln und die Herstellung von Abzügen inbegriffen**. Der Besitzer schickte den belichteten Film in der Kamera an die Eastman Company in Rochester, USA, zurück und erhielt neben den fertigen Fotos für weitere zehn Dollar die Kamera neu geladen zurück. Dazu erfand Eastman den Namen ‚Kodak‘ – ein Kunstwort, das allein aus Marketinggründen gewählt wurde. Es war ein eingängiges Wort und dazu in allen Sprachen auszusprechen.

Mit der Schnappschußkamera lichteten nun Heerscharen von Amateuren alles ab, was man als fotografierenswert ansah. Es war auch ein Mittel, um das Leben in Erinnerung zu verwandeln, das viele Künstler auf der Suche nach der verlorenen Zeit nutzten. So machte z.B. É. Zola hunderte privater Fotos seines Alltags und nutzte den Apparat als ein besonderes Mittel des Sehens ebenso wie viele zeitgenössische Schriftsteller und Künstler, etwa E. Degas, P. Bonnard, F. Khnopff, A. Strindberg, K. Čapek oder G.B. Shaw.

Pioniere der Farbfotografie

Die Anfänge der Farbfotografie reichen weiter zurück, als oft angenommen wird. Schon für die erste Fotografengeneration nach 1839 war es enttäuschend, daß sie zwar naturgetreue Bilder hervorbringen konnte, nicht aber ihre Farbigkeit.

Das erste Farbbild erstellte als Beweis für die Theorie der **additiven Farbmischung** 1861 J.C. **Maxwell**. Dazu hatte T. Sutton Auszugs-Diapositive präpariert, die durch drei verschiedene Farbfilter fotografiert waren. **Sie wurden mit Hilfe einer Projektionseinrichtung** vor der ‚Royal Institution of Great Britain‘ **durch ein Rot-, Grün- und Blaufilter deckungsgleich an die Wand projiziert** – es entstand ein farblich fast richtig wirkendes Bild eines Ordensbandes aus Schottenstoff. Praktisch war dieses Verfahren wegen seiner Kompliziertheit allerdings nicht einsetzbar.

Die Lösung des Farbwiedergabeproblems wurde knapp zehn Jahre später fast gleichzeitig von zwei Forschern in Frankreich gefunden. Zwar hatte schon A.L. de Poitevin 1865 erste Versuche mit farbigen Bildern auf Papier erfolgreich unternommen, doch erst der an Problemen der Optik interessierte Musiker L. Ducos du Hauron kam diesem Ziel wirklich entscheidend näher. 1868 erhielt er ein Patent für verschiedene Farbverfahren und veröffentlichte sie in einem Buch. Er belichtete Bromsilber-Kollodiumplatten mit Auszugsfiltern und stellte davon rot-, blau- und gelbgefärbte Pigment-Diapositive her. **Die drei Teilbilder mußten dann deckungsgleich zum endgültigen Bild übereinandergelegt werden.** Das wahrscheinlich älteste noch erhaltene Farbbild fotografierte Hauron im Jahre 1877. Zur gleichen Zeit sollte noch ein anderer Forscher, C. Cros, unabhängig von Hauron zu ähnlichen Ergebnissen gelangen. Auch er darf als Erfinder der Farbfotografie gelten.

Wegen der Aufwendigkeit des Verfahrens war aus der Erfindung zu diesem Zeitpunkt noch kein praktikabler technischer Nutzen zu ziehen. Dies gelang erst später, als F.E. Ives 1888 die **Dreifarben-Fotografie*** entwickelte, die der Deutsche A. Miethe in verbesserter Form ab 1903 praktisch einsetzte. Auf Miethe geht auch die Vervollkommnung einer wesentlichen Voraussetzung für die Farbfotografie zurück: die panchromatische Sensibilisierung für eine richtige Farbtonwiedergabe.

Das Problem der **Farbe und ihrer Wiedergabe auf einer statt auf drei Bildebenen** beschäftigte bis zur Jahrhundertwende zahlreiche Forscher in Europa und Amerika. Tatsächlich anwendbar wurden aber erst die **Autochrome-Platten der Brüder Lumière**, die sie 1904 vorstellten. Sie ermöglichten es, **ein natürliches Farbbild mit einer einzigen Aufnahme zu erzeugen.** Das Prinzip beruhte auf einem feinen Raster aus durchsichtigen Partikeln der Kartoffelstärke, die blau, grün und rot eingefärbt waren. Diese Filterschicht, auch als **Kornraster*** bezeichnet, auf eine Glasplatte aufgebracht, mußte das vom fotografierten Objekt reflektierte Licht passieren, ehe es an die lichtempfindliche Emulsion gelangte. Die panchromatische Emulsionsschicht wurde über das Kornraster gegossen und die Platte dann von der Glasseite her belichtet. Durch die Belichtung der Platte im Schwarz-Weiß-Umkehrverfahren entstand ein direktes Diapositiv. Beim Betrachten durch die Filterschicht erschien es farbig.

Die Autochrome-Platten wurden von den Brüdern Lumière ab 1907 in Lyon und später auch von Agfa kommerziell produziert und ließen sich sogar durch Farbdruck reproduzieren. Einige Fotografen wie E. Steichen oder H. Kühn experimentierten sofort mit diesen Platten, ebenso zahlreiche Amateure. Es sollten aber nochmals dreißig Jahre vergehen, bis sich die Farbfotografie mit der Entwicklung des Dreischichtenfarbfilms von Kodak und Agfa 1935/36 allgemein durchsetzen konnte. [...]

Knut Hickethier: Bild und Bildlichkeit

6.1 Bildlichkeit

Die Fähigkeit, Bilder als solche wahrzunehmen, sie herzustellen und mit ihnen zu kommunizieren, gilt als eine anthropologische Fähigkeit vergleichbar der Sprache, wobei damit aber keine unveränderte, sondern eine durchaus wandelbare, kulturell geformte Eigenschaft des Menschen gemeint ist.

‚**Was ist ein Bild?**‘ ist eine seit der Antike immer wieder und verstärkt seit den 1990er Jahren aufgeworfene Frage. Diese wurde bis zur Erfindung der Fotografie an der Malerei diskutiert. **Einerseits ist ein Bild als Nachahmung der Natur (Mimesis) verstanden worden, andererseits erschien ein Bild den Menschen immer als etwas Wunderbares.** Sie haben im Bild etwas Göttliches, zumindest etwas Eigenschöpferisches gesehen. Ein Bild ist deshalb nicht nur Wiedergabe von etwas Vorhandenem, sondern bindet auch Wünsche und Gefühle. Der **Streit um die Bilder** wird seit Jahrhunderten um die Frage geführt: Sollen Bilder generell verboten werden, wie es in den islamischen Kulturen geschieht (weil man sich durch die Bilder angeblich von dem von Gott Geschaffenen abwendet), oder soll man (mit Bezug auf Aristoteles) die Nachahmung als eine menschliche Grundeigenschaft ansehen und deshalb, wie in den westlichen Kulturen, zum Bild in einem positiven Verhältnis stehen? Die Malerei der orthodoxen christlichen Kulturen hat sogar in den Bildern die **Inspiration des Göttlichen** gesehen, die sich des Malers nur als eines Werkzeugs bediene (ähnliche Argumentationsfiguren finden wir heute wieder, wenn literarische Texte als Ergebnis von Diskursen verstanden werden, denen die Autoren nur noch als Sprachrohr dienen).

Nachahmung wurde lange Zeit in einem sehr strengen Sinn als ‚**Imitation**‘ (*imitatio*) verstanden, wobei die Malerei das wiedergeben sollte, was in der Natur besonders schön und bedeutsam war. Die bildnerische Praxis ergänzte diese Nachahmung durch *imaginatio* und *idea*, also durch die **Erfindung** von Bildern und die Vorstellung, dass die Bilder etwas hinter den Erscheinungen wirkendes Allgemeines, eine **Idee**, ein Ideal, ein Prinzip, zu verkörpern haben. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wird die Darstellung der Welt im Bild damit verbunden, dass sie auch **Ausdruck** eines Menschen (der Person des Malers) sein solle, der im Bild seine Gefühle und seine in ihm wohnende schöpferische Kraft (z.B. im Duktus der Malweise) sichtbar mache. Bilder sind vor allem in der neueren Zeit nicht nur Nachahmungen, sondern haben auch eine **materiale Basis**, die vor allem die Malerei seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betont hat und die Bilder als **Spuren und Markierungen** versteht. Bei der Betrachtung dieser Bilder geht es **nicht mehr darum, durch das Bild etwas mitgeteilt zu bekommen, sondern das Bild als solches zu erleben.** Hier wird das Schöpferische, Artificielle über das Abbildende gestellt und eine Unvereinbarkeit von Kunst und Bild („Bild ist nicht Kunst“) behauptet. Bilder, so lässt sich resümieren, enthalten immer etwas, was über ihre bloße Zeichenfunktion hinausgeht. Es

lässt sich hier von einem **Effekt der Bildlichkeit** sprechen, der in Korrespondenz mit dem dispositiven Charakter von Medien steht.

Mit der Erfindung der **technisch-apparativen Bildmedien** werden Aspekte der Bild-diskussion aufgenommen und weiterentwickelt. Dass das Bild nicht nur Zeichen ist, sondern sich darüber hinaus Effekte der Bildlichkeit beschreiben lassen, wird auch für die technischen Bilder wirksam. Die Ausbreitung von **Fotografie, Film, Fernsehen und Internet** hat zum **Eindruck einer ‚Bilderflut‘** beigetragen. Bilder sind heute nicht mehr so ‚selten‘ wie früher, sie durchsetzen in eminenter Weise den Alltag der Menschen und sind damit selbst ‚alltäglich‘ geworden. Die **Massenhaftigkeit der Bilder** hat die Bedeutung des einzelnen Bildes reduziert. Dadurch wurden die Bilder selbst ‚entwertet‘, wie Kulturkritiker, von Walter Benjamin bis Hans Sedlmayr, festgestellt haben.

Bilder veränderten sich durch ihre **Technisierung**. **Nicht nur die Reproduktion** von vormals ‚einmalig‘ existenten Bildern (Gemälden) durch die Kunstreproduktion (Farbfotografie, Heliogravüre, Kupfertiefdruck, Offsetdruck usw.) hat zu dieser Veränderung beigetragen, **sondern auch die Herstellung von Bildern, die nur noch als vervielfachte existent sind** (Fotografien, Filmbilder, Fernsehbilder). Die **technische Reproduzierbarkeit von Bildern** hat sowohl zu einer Gleichzeitigkeit und einem Nebeneinander verschiedener Bildtraditionen geführt und damit ein „**imaginäres Museum**“ entstehen lassen als auch darüber hinaus einen gegenüber früheren Zeiten nicht vorstellbaren visuellen Bilderkosmos geschaffen, ein „Universum der technischen Bilder“.

Das ‚Bild‘ ist zum einen das **manifeste und vergegenständlichte** (also gezeichnete, gemalte, fotografierte, gefilmte) Bild, zum anderen das **mentale** Bild (*mental imagery*) in den Köpfen, das für die Vorstellung steht. Zusätzlich kann das Bild auch metaphorisch verstanden werden (z.B. als literarisches Bild).

[...]

6.1.1 Begrenzung, Rand, Rahmen

Bilder benötigen eine **Begrenzung**, einen Rand (der auch unscharf und diffus sein kann). Begrenzung und Rand scheiden das Bild vom Nicht-Bild, schaffen damit eine Bildfläche und definieren das Bild als Bild. Die **Rahmung** definiert das innerhalb des Rahmens Befindliche deutlich als das zum Bild Gehörende.

Bilder sind ‚gestaltete Oberflächen‘, sie sind dreidimensional (weil sie einen materiellen Träger besitzen), **werden aber in ihrer Bildlichkeit nur zweidimensional genutzt**. **Bildwerke, die ihre materielle Dreidimensionalität für ihre Bildlichkeit benutzen, werden heute als ‚Skulpturen‘ bezeichnet** (Video-Installationen werden deshalb als dreidimensionale Konstruktionen häufig auch ‚Video-Skulpturen‘ genannt). Diese gestalteten Oberflächen weisen eine bildräumliche Gestaltung mit linear-, farb- und helligkeitsperspektivischer Gestaltung auf, die bis zur Illusionierung eines Tiefenraums gehen kann. Diese bildräumliche Gestaltung hat durch die Rahmung ein größeres Potenzial in der Darstellung von Welt gewonnen . [...]

Im Vergleich zur Schrift ist das Bild nicht-linear, es ist **vom Prinzip her nicht sukzessiv angeordnet**, auch wenn die Augen des Betrachters das Bild ‚abfahren‘, so erfolgt dies **nicht** wie bei der Schrift zeilenartig, **sondern attraktionsorientiert**. Das **Bild hat also einen stärker ganzheitlich wirkenden Charakter**, der **Gleichzeitigkeit** (und damit auch Nichtzeitlichkeit) vermittelt. Bilder können dennoch in einzelne Elemente aufgeteilt werden, die unterschiedlich strukturiert sein können: Es können große, gezeichnete, gemalte Zeichen sein, Farbflächen oder kleinteilige Bildpunkte. [...]

6.5 Täuschungen und Simulationen

In den Mediendebatten spielen die **Begriffe ‚Authentizität‘, ‚Simulation‘ und ‚Täuschung‘** immer wieder eine Rolle, wobei damit Unterschiedliches gemeint wird. In der letzten Zeit hat Christina von Braun noch den Begriff des „Schwindels“ eingeführt. Täuschungen werden eigentümlicherweise fast ausschließlich an den Bildern, nicht aber an Tönen diskutiert. Das Problem der **Imitation** (als Stimmenimitation) stellt sich als ein besonderes medientheoretisches Problem nicht in gleicher Weise. Bei der Täuschung geht es im Grunde immer um das **Verhältnis von Zeichen und Realität** bzw. von **Medien und Wirklichkeit**. Die Zunahme der Theorie-Debatten, die sich mit Täuschungen beschäftigen, zeigt, dass das Verhältnis von Realität und Zeichen offenbar komplex und widersprüchlich geworden ist. Es geht dabei vor allem um Referenzverhältnisse. Im Hintergrund steht die schon skizzierte **‚Krise der Repräsentation‘**, von der vor allem die französischen Philosophen um Michel Foucault und Jean Baudrillard gesprochen haben.

Unterschieden werden muss im Folgenden, ob es sich um **bewusste Täuschungsversuche** handelt (z.B. wenn der Medienjournalist Michael Bom gefälschte Nachrichtenfilme herstellt und sie den Sendern als echte anbietet) oder um strukturelle, **in den Medien selbst angelegte Täuschungen**. Die Kennzeichnung als **Fälschung** resultiert daraus, dass Filmemacher und Film das Gezeigte als tatsächlich so geschehen und nicht vom Filmemacher inszeniert ausgehen, dies jedoch nicht der Wahrheit entspricht. Würden die Filme als ‚Fiktion‘ ausgegeben, käme es nicht zur Kennzeichnung als Fälschung. Es geht also um die Differenz in der Gattungszuschreibung. Die Fernsehsender senden diese Filme im Glauben, das Gezeigte sei authentisch, weil die Filme vor dem Hintergrund, dass das dort Gezeigte möglicherweise so hätte passieren können, für Berichte eines sich tatsächlich so ereigneten Geschehens gehalten werden.

Ähnliche Fälschungen gibt es in der Geschichte der Medien vielfach, so z.B. als vor dem Golfkrieg von 1991 eine weinende Frau berichtete, sie habe gesehen, wie die irakischen Soldaten bei der Besetzung Kuwaits Babys aus den Brutkästen geholt hätten und sterben ließen. Mit dieser Geschichte wurde die Kriegsbereitschaft in den USA geschürt. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass die Geschichte erfunden war.

Von solchen intendierten Täuschungen und bewussten **‚Fakes‘** abgesehen, wird den Medien grundsätzlich der Vorwurf der **Täuschung** gemacht. Die These, dass die Täuschung den Medien strukturell als Merkmal eingeschrieben sei, nimmt die Kritik auf, die im Zusammenhang mit der Krise der Repräsentation an den Medien formuliert wird. Das **Problem der Täuschung** stellt sich **bei den technischen Bildern** besonders. **Einerseits entsteht aufgrund des technischen Charakters der Bildherstellung der Eindruck,**

dass es sich hier um einen direkten ‚Abdruck‘ der Realität handle, hier also nichts ‚manipuliert‘ werden könne. Andererseits zielen die Techniken der Bildbearbeitung darauf ab, sich selbst in den Bildern unerkennbar zu machen und damit die Täuschungen zu begünstigen. Waren die frühen Fotomontagen und Bildfälschungen (Herausschneiden von Personen, Einmontieren nicht dazugehörender Gesichter usw.) für ein medienkompetentes Auge gut sichtbar, so sind durch die Digitalisierung der **Bildproduktion und -bearbeitung** diese Veränderungen heute nicht mehr leicht erkennbar.

Wenn in Robert Zemeckis amerikanischem Spielfilm „Forrest Gump“ (USA 1994) der Schauspieler Tom Hanks mit dem amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy spricht und dieser direkt auf Hanks antwortet, ist die Bildmanipulation nicht sofort wahrnehmbar. Sie kann nur aus dem Kontext eines Medienwissens, dass beide zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, erkannt werden. Vom „Ende des Dokumentarischen“, einem „Ende der Authentizität“ bzw. einem „Ende der Historizität“ aufgrund der digitalen Bildtechniken zu sprechen, ist unangemessen.

Bei den Kategorien des Dokumentarischen und des Authentischen handelt es sich um **Zuschreibungen**, die in einem größeren Diskurszusammenhang stehen und nicht von technischen Veränderungen der Bildproduktion abhängen. **Als ‚authentisch‘ gilt etwas, was ‚echt‘, ‚ursprünglich‘ ist, was ‚belegt‘ oder durch eine ‚Autorität‘ eines Geistlichen bzw. Experten bestätigt wurde.** Im Umgang mit Texten wurde für ‚authentisch‘ erklärt, was mit Hilfe philologischer Methoden bestätigt wurde. Das Echtheits-Zertifikat war also Ergebnis einer methodischen Untersuchung. Als authentisch gilt auch oft, was sich in einem Medium der spezifischen Medialität bedient, so z.B. wenn ein Theaterregisseur unwidersprochen für das Theater behauptet: „Das Authentische ist die Gegenwart der lebendigen Spieler, Tänzer, Sänger vor lebendigen Zuschauern“ (C. Peymann).

Für den **dokumentarischen Film** hat Manfred Hattendorf ‚Authentizität‘ als das **Ergebnis spezifischer Strategien der Gestaltung**, also als ein **Formproblem** definiert. ‚Authentisierung‘ des Gezeigten sei ein Vorgang, der auf unterschiedliche Strategien zurückzuführen sei, z.B. durch die Thematisierung der Rolle des Filmemachers im Prozess der Aufnahme, durch die Thematisierung von angeblich spezifisch authentischen Mitteln usw. Authentizität ist das Ergebnis eines **kommunikativen Prozesses**. Authentizität und Inszenierung sind in ihrem Wechselspiel und in ihrer Synthese Produkte der kommunikativen Vereinbarungen zwischen Produzent und Rezipient. Sie sind historisch sich verändernde Prinzipien, die jeweils konkret bestimmt werden müssen.

Der Begriff der **Simulation** im Zusammenhang der Medien geht auf medientheoretische Überlegungen im Kontext der 1970er und 80er Jahre, vor allem auf Thesen von Jean Baudrillard (1978), zurück. Die Simulationsthese geht letztlich davon aus, dass die Realität durch eine **Welt referenzloser oder zumindest sich wiederum nur auf die Zeichen der Medien selbst beziehender Zeichen** verstellt sei. Die Medien seien, vereinfacht gesagt, letztlich nur Instrumente der Lüge und der Täuschung. Im ‚Simulakrum‘ (Trugbild, Blendwerk, Schein) und in der ‚Simulation‘ (Vortäuschung, Verstellung, Heuchelei) werden **medienspezifische*** Eigenschaften gesehen. Der Verdacht wird gestützt durch die Erfahrung, dass wir bei dem in den Medien Gezeigten, nicht über eine vormediale Erfahrung dessen, was gezeigt wird, verfügen. Anders gesagt: Wenn wir Bilder von einem Krieg am

Golf, im Kosovo oder sonst wo sehen, sind wir nicht vor Ort und können auch nicht überprüfen, ob das, was die Medien zeigen, tatsächlich in der gezeigten Weise existent ist. Wir müssen uns also an die Prinzipien der Glaubwürdigkeit und der medieninternen Legitimation halten. Dies suggeriert den Verdacht, dass alles, was wir sehen, letztlich vorgetäuscht und vielleicht eine Erfindung der Hollywoodstudios sei.

Der Simulationsbegriff wurde auch in anderer Weise diskutiert. Den [audiovisuellen*](#) Medien und besonders dem Computer wird vorgeworfen, **andere Medien**, z.B. Bilder, Schrift, zu ‚simulieren‘, **also vorzutäuschen**. Hintergrund ist die **Auffassung, dass die elektronischen Medien nicht wirklich Schrift und Bilder lieferten, sondern nur digitale Impulse, elektrische Schwingungen etc. und das Oberflächenbild auf den Bildschirmen letztlich nur eine Camouflage für etwas ganz anders sei**. Zudem werde das Zeichen auf der Oberfläche durch das Programm generiert, sei also nicht wirklich ‚vorhanden‘.

Hier ist ein verkürztes Verständnis der technischen Erzeugung von Zeichen wirksam. Letztlich sind nicht erst die Computerbilder **Bilder, die unter den Bedingungen des Mediums erzeugt wurden**, schon **die Fotografie liefert Bilder unter medialen Bedingungen**. Sie besitzt eine aus unterschiedlichen Punkten (Körnung) zusammengesetzte Struktur, und die für Reproduktionen (z.B. in den Printmedien) gerasterte Fotografie löst das Bild in einzelne Bildpunkte auf, die sich erst aus einer gewissen Distanz zu einem Bild zusammensetzen. Solche Rasterpunkte gibt es auch bei jedem Fernsehbild, das aus einzelnen Bildpunkten in Bildzeilen vom Kathodenstrahl auf den Bildschirm ‚geschrieben‘ wird. Die Pixel (*picture elements*) des Computerbildes stehen also in einem größeren Kontext technischer Bilderzeugung. Die Vorstellung einer Simulation der Fotografie im Film, des Films im Fernsehen oder des Fernsehens im Computerbild ist also irreführend, weil sie die Transformationsprozesse, denen Bilder bei einem Medienwechsel, bei den ‚Wanderungen‘ durch die Distributionsmedien, unterworfen sind, verkennt.

Dass die Medienbilder als Ausdruck der Realität, ja als Realität selbst genommen werden (Immersion), ist nicht die Regel im Gebrauch der Medien. Zwar kommt es immer wieder vor, dass Zuschauer einen Schauspieler, z.B. Klaus Jürgen Wussow, der in der „Schwarzwaldklinik“ einen Klinikarzt spielte, auch in der vormedialen Realität (z.B. wenn sie ihm auf der Straße begegnen) als Chefarzt ansprechen, doch kann dies ganz unterschiedliche Gründe haben. **Zu einer Überlagerung von Medienbildern und Realitätsvorstellungen kommt es vor allem dort, wo die Zuschauer keine vormedialen Erfahrungen mit einem Realitätssegment besitzen.** So ist z.B. **die Mehrheit der Vorstellungen von der Welt außerhalb des eigenen Lebensbereichs medial determiniert.**

Die etwas aufgeregte Debatte um die Simulation und die Simulakra, wie sie die 1980er Jahre bestimmte, ist inzwischen weitgehend verstummt, denn die Konzepte der Medienwirklichkeiten als Welt der Täuschungen und Verblendungen ließen sich als ein allgemeines Modell zur Erklärung der Medien nicht halten. Denn dass die Bilder, Zeichen, Begriffe, Worte nur Stellvertreter für etwas anderes sind, dass sie eine eigene Wirklichkeit erzeugen, die sich von der vormedialen Realität unterscheidet und diese gleichwohl überformt, hat nicht dazu geführt, dass die Menschen in der Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt handlungsunfähig wären. Auch hat die grundsätzliche Kritik an der Scheinhaftig-

keit der Medienbilder nicht zu einem Verzicht auf den Mediengebrauch geführt. Ein eher pragmatischer Umgang mit den Zeichen hat sich deshalb durchgesetzt. [...]

Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten

Willfried Baatz: *Geschichte der Fotografie*

1. Erklären Sie mit eigenen Worten das Prinzip der Camera obscura und der Laterna magica! Stellen Sie selbst eine Camera obscura her!
 - a. Suchen Sie nach alten Abbildungen, die die Camera obscura und die Laterna magica zeigen!
2. Wie könnten Sie anhand Ihrer Lektüre den Ausdruck „Bedürfnis nach Naturnachahmung“ deuten?
3. Zählen Sie optische Hilfsmittel auf, die zur Abbildung von Menschen bzw. der menschlichen Umgebung erfunden wurden!
 - a. Wie wurden diese optischen Geräte im Laufe der Geschichte zu Hilfsmitteln beim Malen und Zeichnen?
 - b. Versuchen Sie herauszufinden, ob heute solche Geräte als Mal- und Zeichenhilfe noch immer benutzt werden!
4. Was sind Panorama- und Diorama-Bilder? Welchen Effekt haben sie auf den Betrachter?
5. Welche chemischen Entdeckungen haben die Herstellung von Fotos ermöglicht?
6. Erklären Sie die Methode der ersten sogenannten Fotografie von Niépce, die er auf seinem Hof gemacht hat! Besprechen Sie seine Methode und diskutieren Sie darüber!
7. Erklären Sie Talbots Erfindungen und Methoden!
 - a. Suchen Sie nach Ähnlichkeiten mit anderen – im Text erwähnten – Methoden! (Ziehen Sie z.B. die Rayografien, die Methode von Niépce usw. in Betracht!)
8. Was sind „Schnappschusskameras“?
9. Wie funktionierte der erste Versuch zur Herstellung von Farbfotografien?
 - a. Warum scheinen diese ersten Versuche im Vergleich zu späteren bzw. der heutigen Methode viel zu kompliziert?
 - b. Versuchen Sie den Unterschied in den Herstellungsverfahren zu erklären!

Knut Hickethier: *Bild und Bildlichkeit*

10. Was denken Sie? Warum wird die Frage ‚was ein Bild ist‘ seit den 1990er Jahren immer wieder aufgeworfen? Welche Gründe könnte es dafür geben?
11. Welche zwei Funktionen könnte man als Hauptfunktionen von Bildern definieren?
 - a. Welche weiteren Funktionen kamen im Laufe der Zeit zu den ursprünglichen Bildfunktionen hinzu? Diskutieren Sie die Thesen, die dazu im Text aufgestellt werden!

- b. Mit welcher Absicht werden Bilder heutzutage gemacht bzw. hergestellt? Versuchen Sie Unterschiede in der Funktion von Bildern zu früheren Zeiten aufzuzeigen! Nehmen Sie Beispiele aus Ihrer eigenen Umgebung und diskutieren Sie!
12. Worum geht es beim Bilderstreit? Welche Positionen treten hier einander gegenüber?
 - a. Äußern Sie Ihre eigene Meinung zu der Frage!
 - b. Wann kam es in der Geschichte zu Bilderstreits? Welche Positionen wurden jeweils eingenommen?
13. Wie haben die technischen Mittel die Bedeutung bzw. die Stellung der Bilder verändert? Was änderte sich mit der Erscheinung des Fotoapparats und mit den weiteren technischen Mitteln?
 - a. Wie hat sich diese Situation heute mit der Verbreitung der digitalen Technologien weiter entwickelt?
 - b. Was versteht man unter dem Ausdruck „Massenhaftigkeit der Bilder“ ? Versuchen Sie diese Erscheinung mit Beispielen aus der eigenen Umgebung zu erklären!
 - c. Ein weiteres Phänomen ist die „Technisierung des Bildes“. Was bedeutet das?
 - d. Erklären Sie den Unterschied zwischen *Reproduktionen von Bildern* und *Herstellung von technischen Bildern!*
 - e. Wie könnte ein „imaginäres Museum“ aussehen?
14. Im Text wird erklärt, dass „das ‚Bild‘ zum einen das **manifeste und vergegenständlichte** (also gezeichnete, gemalte, fotografierte, gefilmte) Bild, zum anderen das **mentale** Bild (*mental imagery*) in den Köpfen, das für die Vorstellung steht, ist. Zusätzlich kann das Bild auch metaphorisch verstanden werden [...]“. Wie hängen diese drei Bedeutungen desselben Wortes Ihrer Meinung nach zusammen?
15. Bilder werden oft durch einen Rahmen begrenzt. Was bedeutet der Rahmen und welche Funktion hat er?
16. Wie ist es zu verstehen, dass Bilder eigentlich sowohl drei- als auch zweidimensional sind? Versuchen Sie diese Feststellung zu erklären!
17. Was bedeutet der Ausdruck „gestaltete Oberfläche“?
18. Versuchen Sie Bilder und Beschreibungen von Bildern miteinander zu vergleichen!
 - a. Klären Sie die Bedeutung des folgenden Satzes: „Im Vergleich zur Schrift ist das Bild nicht-linear, es ist vom Prinzip her nicht sukzessiv angeordnet [...]“!
 - b. Wie vermitteln Bilder bzw. Sprache Inhalte?
19. Was sind Simulationen? Wie funktionieren sie auf der bildlichen Ebene? Nennen Sie Beispiele für Bildmanipulationen!
20. Was bedeuten die Begriffe „Authentizität“, „Simulation“ und „Täuschung“?
 - a. Warum tauchen diese Begriffe in den 1990er Jahren immer wieder im Zusammenhang mit Bildern auf? (Denken Sie bei Ihrer Erklärung vor allem an die digital hergestellten Bilder bzw. Filme!)
 - b. Inwiefern verschärft sich die Problematik der Täuschung bei technischen Bildern? Warum?

- c. Warum wird immer wieder laut die Behauptung geäußert, dass die technischen Medien die Öffentlichkeit bzw. die öffentliche Meinungsbildung manipulieren? Worauf könnte man diese Befürchtung zurückführen?
21. Welche beiden Auffassungen heben den Manipulationscharakter der digitalen Medien besonders hervor? Äußern Sie dazu Ihre Meinung und diskutieren Sie gemeinsam in der Gruppe!
22. Welchen Einfluss können medial vermittelte Bilder auf die Meinungsbildung bzw. auf die Welterfahrung der Zuschauer ausüben? Versuchen Sie eigene Erlebnisse zu finden und aufzuarbeiten!

Weiterführende Aufgaben

1. Wer war Leonardo da Vinci? Welchen Einfluss hatte er auf die Entwicklung der optischen Täuschung?
2. Diskutieren Sie in der Gruppe darüber, worauf der unstillbare Bedarf nach Nachahmung und Abbildung – gerade im 19. Jahrhundert – zurückgeführt werden könnte! Forschen Sie nach kulturellen, sozialen, historischen und kunsthistorischen Gründen!
3. Suchen Sie nach Panorama-Bildern in Ungarn!
4. Suchen Sie nach Rayographien und Schadographien!
 - a. Versuchen Sie die Methode der Schadographien und der Rayographien zu erklären? Wie werden sie gemacht?
5. Was ist der Unterschied im Verfahren zwischen Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografie?
6. Was denken Sie über die Diskussion von der Manipulation in den technischen Medien bzw. über die Manipulierbarkeit durch die technischen Medien?
 - a. Inwiefern kann man den Bildern/Nachrichten in den Medien Glauben schenken? Diskutieren Sie in der Gruppe!
7. Sehen Sie sich Filme an, die mit Simulationen hergestellt wurden! (Jurassic Park, Matrix usw.) Diskutieren Sie über die Effekte, die durch die simulierten Figuren und Lebenssituationen hervorgerufen werden!
8. Inwiefern ist Ihnen die Angst der Naturvölker vor Fotografien nachvollziehbar? Sie haben nämlich oft Angst davor, fotografiert zu werden, da Sie glauben, ihre Identität dadurch verlieren zu können. Worauf könnte man diese Angst zurückführen? Auf einer Fotografie wird ein Augenblick festgehalten, ein Akt, der häufig mit dem Tod assoziiert wird. Warum? Was halten Sie von dieser Interpretation? Begründen Sie Ihre Ansicht!
9. Inwieweit entspricht das Foto dem Bild, das wir mit bloßen Augen wahrnehmen?
 - a. Machen Sie Versuche, indem Sie verschiedene Einstellungen – wie z.B. Tiefenschärfe usw. – an Ihrer Kamera vornehmen, wobei Sie mehrere Fotos an gleicher Stelle machen!

- b. Machen Sie Fotos von einem unveränderlichen Objekt, etwa einem großen, in einiger Entfernung befindlichen Gebäude oder einem Gebirge! Lassen Sie die Bilder entwickeln und gehen Sie mit dem Bild zurück zu der Stelle, an der Sie das Bild gemacht haben! Vergleichen Sie das Foto mit dem, was Sie sehen! Entsprechen die Bilder einander völlig? Achten Sie auf die Verhältnisse der Gegenstände und auf die Größenordnungen! Besprechen Sie Ihre Erfahrungen in der Gruppe!
11. Versuchen Sie herauszufinden, wie Künstler – vor allem Maler – die Erscheinung der Fotografie beurteilt haben! Welche Standpunkte und Meinungen bzw. Befürchtungen wurden damals geäußert?

Auswahlbibliographie

- Bán, András & Beke, László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Enciklopédia, 1997.
- Barthes, Roland: *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest: Európa, 2000.
- Beke, László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1997.
- Belting, Hans: *Bild-Antropologie*. München: Fink, 2001. (Magyarul: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford.: Kelemen Pál. Budapest: Kijárat, 2003.)
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.
- Bolz, Norbert: *Chaos und Simulation*. München: Fink, 1998.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, 1983. (Magyarul: *A fotográfia filozófiája*. Ford.: Veress Panka, Sebesi István. Budapest: Belvedere: ELTE, 1990.)
- Flusser, Vilém: *Die Revolution der Bilder*. Mannheim: Bollmann, 1996.
- Gelencsér, Gábor (szerk.): *Képkorszak. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Korona, 1998.
- Großklaus, Götz: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Hörisch, Jochen: Bilder. In: ders.: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 47-61.
- Hörisch, Jochen: Photographie. In: ders.: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 230-259.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien*. Berlin: Merve, 2002. (Magyarul: *Optikai médiumok. Berliini előadás*, 1999. Ford.: Kelemen Pál. Budapest: Magyar Műhely/Ráció, 2005.)

Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Hg. Von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 21-39.

Moholy-Nagy, László: Malerei. Fotografie. Film. In: Helmes, Günter & Köster, Werner: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2004. S. 145-148. (Magyarul: *Festészet, fényképészet, film*. Ford.: Mándy Stefánia. Budapest: Corvina, 1978.)

Nagy, Edina: *A kép a médiaművészet korában*. Budapest: L'Harmattan, 2006.

Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart & Weimar: Metzler, 2000.

Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. (Magyarul: *A fényképezésről. Tanulmány*. Ford.: Nemes Anna. Budapest: Európa, 1981.)

Hilfreiche Internetadressen, wo weitergesucht bzw. weitergelesen werden kann:

<http://corvina.bibl.u-szeged.hu/opac?idno=bibJAT00391438>

<http://corvina.bibl.u-szeged.hu/opac?idno=bibJAT00391216>

<http://www.uni-miskolc.hu/city/Olvaso/ujholnap/98marcius/gyulai.html>

www.microsoft.com/hun/AWE/digitalphotography/getstarted/bigpicture/digitalvfilm.msp

<http://vision.c3.hu/>

<http://www.c3.hu/perspektiva/adatbazis/index.html>

<http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>

5. FILM

Aufgaben zur Einführung

1. Sehen Sie sich einen alten Tonfilm an! Welche Unterschiede entdecken Sie im Vergleich zu den heutigen Filmen? Achten Sie auf Sprache, Bildgestaltung, Kostüme, Raumgestaltung usw.!
2. Welche Filme haben Sie in den letzten zwei Monaten gesehen? Besprechen Sie in der Gruppe Ihre Filmerlebnisse!
3. Besorgen Sie sich ein Kinoprogramm Ihrer Stadt! Welche Arten von Kinos gibt es in Ihrem Wohnort? Welche Arten von Filmen werden in den einzelnen Kinos gezeigt? Wer besucht diese Kinos?
4. Was ist Ihre Meinung über die Synchronisation? Sehen Sie lieber synchronisierte Filme oder Filme in Originalsprache mit Untertiteln?

Joachim Paech:

Die Anfänge des Films in der populären Kultur

„In jener Zeit war offensichtlich das Music-Hall-Element der wichtigste Nährboden für die Herausbildung eines ‚montageförmigen‘ Verlaufs künstlerischen Denkens.“

(Sergej Eisenstein)

Mit der Erleichterung eines Historikers der zufrieden ist, seine Geschichte von Anfang an erzählen zu können, hat Béla Balázs festgestellt: Der „Film ist bekanntlich die einzige Kunst, deren Geburtstag wir kennen. Die Anfänge aller anderen Künste verlieren sich im Nebel vorgeschichtlicher Zeit“ (Balázs, 1972, S.12). Es gibt Filmhistoriker, die tatsächlich die Ursprünge des Films ‚im Nebel vorgeschichtlicher Zeit‘ gesucht haben, dennoch dürfte feststehen, daß **der Film ein ‚Kind der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts‘ ist**, an dessen Ende schließlich der ‚Geburtstag‘ stattgefunden hat, von dem Balázs sprach. Und **der ‚Geburtsort‘** war gleichzeitig in mehreren Ländern immer ein ähnlicher: **Ein Vaudeville-Theater* in den USA, ein Café-concert in Paris, ein Variété in Berlin, eine Music-Hall in London** etc. Die **erste öffentliche Vorführung** des Kinematographen der **Brüder Lumiere** fand **im Indischen Salon des Grand Café** auf dem Boulevard des Capucines in **Paris** am 28. Dezember **1895** statt, wo sie eine Variété-Attraktion in der Tradition der Café-concerts war. Nach dem ersten Londoner Auftritt am 20. Februar 1896 im Regent Street Polytechnic war der Kinematograph schon wenige Tage später in den Londoner Music-Halls, dem Empire und dem Alhambra zu sehen; in New York fand die erste Projektion von Filmen auf eine Leinwand durch Edisons Vitascope am 23. April

1896 im Vaudeville-Theater Koster & Bial's Music Hall statt. Dem waren allerdings schon Vorführungen von Filmen seit 1894 in den sogenannten Kinetoscope-Apparaten vorangegangen, in denen die als Endlosschleife ablaufenden Filme jedoch nur individuell durch eine Öffnung in Guckkästen betrachtet werden konnten, nachdem man einen Penny eingeworfen hatte. Diese Kinetoscope standen in den sogenannten Penny-Arcades aufgereiht, wo sie erst im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts endgültig vom Kino der projizierten Filme verdrängt wurden.

Als erste führten in Berlin am 1. November 1895 im Berliner Varieté Wintergarten die Brüder Skladanowsky Filme mit ihrem **Bioskop*** vor. Später enthielten die Varieté-Programme der Vaudeville-Theater und Music-Halls, der Wachsfiguren- und Raritätenkabinette (sogenannte Dime Museums) wie das New Yorker Eden-Musée und das Pariser Musée Grévin selbstverständlich Filmvorführungen (das Musée Grévin hatte zuvor schon die animierten Filme des Theatre optique von Emile Reynaud gezeigt), und ambulante **Kinematographen reisten mit Schausteller-Buden oder einem Zirkus-Kinematographen durch Europa**. Kurz: solange es kein Kino als besonderen Ort für Filmvorführungen gab, waren die Anfänge des Films untrennbar mit den Einrichtungen der Unterhaltungsindustrie der Jahrhundertwende, den Varietés, Music-Halls und Vaudeville-Theatern und dem Schausteller-Gewerbe der Jahrmärkte verbunden.

In diesen **ersten Filmvorführungen** war **nicht das Wesentliche, was** die noch recht wenigen **Filme zeigten**, sondern **wie** sie es taten: „Zunächst war es der **Novitätscharakter des Films**, der seine Produktions- und Konsumart fast ausschließlich bestimmte“ (Bächlin, 1975, S.19). Bilder aus fernen Ländern oder zu berühmten Erzählungen (Homers „Odyssee“ oder Dantes „Göttliche Komödie,“) hatte man in Laterna magica-Vorführungen schon häufig gesehen; **Akrobaten oder komische Nummern hatte man oft auf derselben Bühne in demselben Programm live gesehen, bevor sie nun noch einmal als lebende Bilder eine besondere Attraktion waren**.

Als Maxim Gorki im Juli 1896 auf dem Jahrmarkt von Nizni Novgorod zum erstenmal eine Vorführung des Lumière-Kinematographen sah, war er zunächst enttäuscht:

„Die Lichter in dem Raum, in dem Lumières Erfindung gezeigt wird, gehen aus, und plötzlich erscheint auf der Leinwand ein großes, graues Bild. ‚Eine Straße in Paris‘, wie Schatten einer schlechten Gravure. Bei genauerem Hinsehen erkennt man Wagen und Leute in verschiedenen Stellungen, alle zur Unbeweglichkeit erstarrt. Alles, auch der Himmel darüber, ist grau – man erkennt nichts Neues in dieser allzubekannten Szene, denn Bilder von Pariser Straßen gab es schon mehr als eines zu sehen. Aber plötzlich läuft ein seltsames Zittern über die Leinwand, und das Bild beginnt zu leben. Wagen, die irgendwo aus der Tiefe des Bildes kommen, bewegen sich direkt auf Dich in der Dunkelheit, wo Du sitzt, zu; von irgendwoher erscheinen Leute und wirken größer, je näher sie kommen; im Vordergrund spielen Kinder mit einem Hund, Radfahrer ziehen vorbei, und Fußgänger überqueren zwischen Wagen hindurch die Straße. All das bewegt sich, wimmelt von Leben, und wenn es die Ränder der Leinwand erreicht, verschwindet es. Und all das geschieht in seltsamer Lautlosigkeit, kein Rumpeln der Räder, kein Schritt, kein Wort sind zu hören. Nichts.“ (Maxim Gorki, Bericht

über das Lumière-Programm auf dem Jahrmarkt von Nizni-Novgorod, in: Nizgorodski listok, 4. Juli 1896. unter dem Namen I. M. Pacatus, in: Leyda 1973. S. 407 [Übers. JP).

Nachdem der Film in den Projektor eingelegt worden war, ‚stand‘ er noch für kurze Zeit im Projektionslicht; das war möglich, weil der eigentliche Projektor, mit dem der Film aufgenommen und wiedergegeben wurde und die Lichtquelle, eine Laterna magica, noch voneinander getrennt waren. Was wie eine der üblichen Laterna magica-Vorstellungen angefangen hatte, wurde mit einem Mal **interessant**, nicht, weil der projizierte Gegenstand ein anderer war, sondern **weil er sich zu bewegen begann: Das war das wirklich Neue**, was die wesentliche ‚Information‘ der ersten Filmvorführungen ausmachte.

Die im Verhältnis zur Nachfrage noch viel zu **kleine Anzahl von Filmen**, die von den Produktionsfirmen Edison, Biograph, Mutoscope in den USA, Méliès, Pathé und Gaumont in Frankreich oder Messter in Deutschland hergestellt worden waren, wurde in den ersten zehn Jahren **ausschließlich an die Endabnehmer verkauft**, weshalb die **Programme nicht ständig erneuert werden konnten**, sondern so lange gespielt werden mußten, bis sie sich amortisiert und Gewinn erbracht hatten. Die Attraktivität der technischen Innovation nutzte sich schnell ab, und **die dargestellten Inhalte waren bald dem Publikum bekannt, also mußte der Kinematograph sich immer wieder ein neues Publikum suchen**, statt, wie das seit der **Einführung des Verleihsystems** (ca. 1903) üblich ist, **die Filme durch ortsfeste Kinos zirkulieren zu lassen**. Das amerikanische System der Vaudeville-Theater, in dem die Filmprogramme eine Nummer unter anderen waren, tauschte die Filmprogramme in einem eigenen Verleihsystem innerhalb von Theaterketten, was eine bestmögliche Auswertung der einzelnen Filme garantierte und die Filme auch organisatorisch fest in die Struktur dieser Unterhaltungsindustrie integrierte. Im Dezember 1900 heißt es in der Fachzeitschrift ‚Billboard‘:

„In den Vereinigten Staaten gibt es 67 Vaudeville-Theater, zwei in Canada, und zwei sind gerade in London im Entstehen. Mit der Ausnahme weniger Parks, die nur im Sommer spielen, sind die Theater während des ganzen Jahres geöffnet. [...] Um diese Theater mit Darstellern zu versorgen, werden 650 bis 700 Nummern benötigt. Eine solche Nummer kann ein niedliches Mädchen sein, das tränenrührige Balladen von Liebe und Abschiedsschmerz singt, oder ein umwerfendes Komikerpaar; das kann ein bekannter Schauspieler in Begleitung von zwei oder drei anderen sein oder auch ein Mann, der abgerichtete Elefanten vorführt [...]“ (Smiley Walker, Vaudeville-Theaters (Billboard April 20, 1901), in: Csida/Bundy Csida 1978, S. 82).

In Europa herrschte dagegen das ambulante Gewerbe der Kinematographen-‚Einzelhändler‘ vor, die auf Jahrmärkten oder in gemieteten Sälen auftraten. Deshalb ließen sich hier auch früher als in den USA einige der kinematographischen Kleinunternehmer in ortsfesten Kinos nieder, wenn sie nur ausreichend mit neuen Filmen versorgt werden konnten (in Berlin eröffnete das erste Kino um 1900).

Ob im amerikanischen Vaudeville, in der englischen Music-Hall, im Pariser oder Berliner Variété oder auf dem Jahrmarkt, **Filmvorführungen waren immer Teil eines Un-**

terhaltungsprogramms, in dem sie eine Programmnummer unter anderen darstellten. Das Programm des Berliner Wintergarten nannte um 1900 Attraktionen wie die folgenden:

„Arthur Saxon, der stärkste Mann der Welt; die Stanley Bros., Equilibristen; Geschwister Klein, Kunstradfahrer; Gebrüder Darras, Handvoltigeure; und die Truppe Hegelmann mit einer berühmten Hochseilnummer“ (Festschrift „50 Jahre Wintergarten“ 1888-1938. (1938) Repr. Hildesheim, New York 1975, S. 37-39).

Ein amerikanisches Vaudeville-Programm enthielt gewöhnlich neun Nummern, die untereinander ohne engere Verbindung waren: Auf eine burleske Eröffnungsnummer folgten Akrobaten, Tiernummern, ein Zauberer, Tanz- und Gesangsdarbietungen. Den Schluß bildete wieder eine komische Nummer. „Obwohl das Vaudeville seinem Publikum wie eine unstrukturierte Sammlung unterschiedlicher Nummern vorkam, war es tatsächlich bis ins Kleinste geplant und kontrollierte mit präzisen Pointen die Reaktionen des Publikums“ (Vgl. Don B. Wilmet, Stage Entertainment. in: Inge, M. Thomas [ed]: American Popular Culture, Vol. 1. S. 296). In diesen Programmablauf ließen sich Filmvorführungen ohne weiteres integrieren, und auch hier sah man das, was vorher live vorgeführt wurde, zum Beispiel Akrobaten oder eine komische Nummer, jetzt noch sensationeller als flimmernde Schatten auf der Leinwand an derselben Stelle.

Auch wenn das Programm nur Filmvorführungen enthielt, geschah das in einem programmatischen Umfeld, das sie in den Kontext der populär-kulturellen Darbietungen ein-geordnet hat, z.B. den Jahrmarkt oder Zirkus oder die Tradition der Café-concert-Veranstaltungen, in der Lumières erste Filmvorführungen stattfanden. Dieses erste Filmprogramm hat die Vielfalt der Nummern, die üblicherweise in solchen Veranstaltungen zu sehen waren, wiedergespiegelt: **Die Einzelfilme dauerten jeweils nicht länger als eine Minute:** „La sortie des usines Lumière à Lyon“ – „Le déjeuner de Bébé“ – „Bassin des Tuileries“ – „L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat“ – „Le régiment“ – „Maréchal-ferrant“ – „La partie d'écarté“ – „Mauvaises herbes“ – „Le mure“ – „La mer“ – „L'arroscur arrosé“. Jeder Film ist eine Nummer für sich, und auch die dokumentierenden Aufnahmen waren besondere Attraktionen nur als *bewegte* Bilder von Menschen, die aus einer Fabrik kommen, von einem Eisenbahnzug, der in einen Bahnhof einfährt, einer Wasserfontaine etc.; dazu gibt es kleine Genreszenen wie die Fütterung eines Babys (der Familie Lumière) oder von Kartenspielern und am Ende, wie im Vaudeville und Variété üblich, eine komische Nummer, „Der begossene Rasensprenger“.

In den ersten Jahren war der Film also nichts anderes als eine filmische Wiederholung und Erweiterung des Programms, von dem er in den populär-kulturellen Unterhaltungsetablissemments der Industrie-Nationen um die Jahrhundertwende einen Teil bildete: Die Laterna magica-Projektionen zeigten nun statt ihrer Glasscheiben bewegte Bilder ganz ähnlicher Sujets, kleine, meist komische Theaterszenen sah man an derselben Stelle *projiziert* statt *szenisch* aufgeführt, und die Kleinkunst-Nummern der Variétés konnte man so oft wiederholen, wie man wollte, ohne daß die Akteure ermüdeten.

Angesichts dieses unverbundenen Nebeneinanders von einzelnen sehr kurzen Filmen und Filmprogrammen neben anderen Varieté-Nummern, die nur durch die *Struktur* des Programmablaufs zusammengehalten wurden, fragt man sich, **wie es überhaupt zur Entwicklung filmischen Erzählens unter diesen Bedingungen kommen konnte**. Zwar kannten die Laterna magica-Vorführungen durchaus den begleitenden Erzähler, der die Bilder und den Übergang zwischen ihnen kommentierte – in einem Reisebericht oder einer biblischen oder literarischen Erzählung, die durch die Laterna magica-Scheiben illustriert wurden –, aber konnten die bewegten Bilder der Filme nicht für sich selber sprechen? Der Ansatzpunkt für das filmische Erzählen bzw. das Erzählen mit Filmen lag nicht mehr wie bei den Laterna magica-Vorführungen *zwischen* den Bildern im Übergang von einem Bild zum nächsten (... inzwischen sind wir einige Straßen weitergegangen, hier sehen wir ...?), sondern in der (zunächst einzigen) Einstellung des Films selbst: Im Anschluß an Maxim Gorkis Schilderung drängen sich vielleicht Fragen auf, woher die Radfahrer und Wagen kommen und wohin sie fahren, wenn sie hinter dem Rand der Leinwand verschwunden sind. Und sind diese kurzen Filme aus einer einzigen Einstellung nicht vielleicht selbst schon kleine Erzählungen, die nur ausgeweitet werden müßten, um den Ursprung filmischen Erzählens zu bezeichnen? Denn wenn es überhaupt eine Beziehung zwischen Film und Literatur geben kann, dann muß der Film in der Lage sein, zu erzählen; und solange die Literatur für den Film noch kaum eine Rolle spielt, ist die Art und Weise, wie der Film selbst die Fähigkeit zu erzählen entwickelt, wesentlich:

„Wenn man sich den allerersten Filmen zuwendet, könnte eine der ersten Fragen, die sich die Narratologie legitimerweise stellt, sein, ob es sich dabei um narrative Werke handelt oder nicht. Sind die Filme der Brüder Lumière Erzählungen? Jedenfalls muß diese wichtige Frage geklärt werden, wenn man in der Untersuchung der Beziehungen zwischen Film und Erzählen weiterkommen will“ (Gaudrault 1984. S. 62).

In dem ersten Film, den die Brüder Lumière (in drei Versionen) gedreht und später vorgeführt haben, „La sortie des usines Lumière. (Länge 1 Minute oder 17 Meter bei 16 Bildern/Sek), sieht man, wie die Fabrik Tore geöffnet werden, Arbeiter und Arbeiterinnen zu Fuß und auf Fahrrädern auf die Straße strömen und, nachdem der/die Letzte die Fabrik verlassen hat, eines der Tore geschlossen wird.

„Der Film hat einen Anfang und ein Ende, markiert durch Bewegungen des Tores, durch das die Arbeiter herauskommen. Außerdem, und das ist vielleicht noch wichtiger, ist die vom Film dargestellte Handlung ein vollständiger Ablauf. [...] Der Film beginnt mit dem Anfang eines sequentiellen Ablaufs und endet damit, daß dieser Ablauf zu seinem ihm eigenen Schluß kommt“ (Deutelbaum, 1983. S. 301/2).

Handelt es sich dabei bereits um eine, wenn auch minimale, Erzählung oder lediglich um eine Ereignisaussage, wie sie auch der Titel des Films in einem Satz ausdrückt: „[Die Arbeiter] verlassen die Fabrik Lumière“? Folgt man den Bedingungen eines narrativen Minimalschemas, dann kann diese Einstellung, insofern sie nur diesen einen Satz ausdrückt,

nur eine Ereignisaussage und noch keine Erzählung sein, zu der mindestens zwei Sätze gehören, damit es zu einer narrativen Ereignisfolge kommt: Von einem Zustand 1 über einen Übergang zu einem Zustand 2 (Vgl. Stempel, 1973, S. 331). Dagegen scheint die Beschreibung des Handlungsverlaufs in diesem Film dem Schema durchaus zu entsprechen: Tore werden geöffnet (Anfang, Zustand 1), Arbeiter verlassen die Fabrik (Übergang), ein Tor wird geschlossen (Zustand 2, die Ruhe eines neuen Gleichgewichts). Tatsächlich ist die Motivation des erzählten Geschehens als Ereignis nur sehr schwach, dessen Vorhersehbarkeit vermutlich die Filmaufnahme überhaupt erst ermöglicht hat. Denn „ein Ereignis wird als das gedacht, was geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß das betreffende Vorkommnis stattfinden kann [d.h. je mehr Information die Nachricht überträgt], desto höher wird es auf der Skala der Sujethaftigkeit [Folge erzählter Ereignisse] lokalisiert“ (Jurij Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt/M. 1973. S. 354). In der Perspektive des Fabrikbesitzers (Lumière), der auch den Film aus seinem Kontor heraus gedreht hat, wird gerade die Geschlossenheit der Minierzählung betont, was ihre Wiederholbarkeit einschließt (er vertraut darauf, daß die Arbeiter Tag für Tag zur gleichen Zeit die Fabrik verlassen werden). Im Titel des Films dagegen drückt sich eine andere (Erzähl-)Perspektive aus, die den Film zu der Frage öffnet wie: „Was machen die Arbeiter, wenn sie die Fabrik verlassen haben, an ihrem Feierabend?“ und die nur durch eine Erzählung beantwortet werden kann, die dem ersten mindestens einen zweiten Satz (eine weitere Einstellung) hinzufügt.

Es ist also durchaus möglich, daß ein Film mit nur einer Einstellung die Gliederung des narrativen Minimalschemas realisiert; ein solcher Film kann als (Mini-)Erzählung gelten, weil grundsätzlich innerhalb einer einzigen Einstellung eine in sich geschlossene Handlung zu einer kurzen Erzählung abgebildet werden kann. Ganz offensichtlich ist das in einer der ersten fiktionalen Erzählungen, dem „Arroseur arrosé“ von Lumière, der Fall: Ein Gärtner sprengt den Garten (Zustand 1); ein Junge setzt den Fuß auf den Schlauch und unterbricht die Wasserzufuhr; als der Gärtner in den Schlauch sieht, erstaunt, wo das Wasser bleibt, nimmt der Junge den Fuß vom Schlauch, und das Wasser spritzt dem Gärtner ins Gesicht (das ‚Ereignis‘ als Übergang von einem Zustand in einen anderen); er erkennt den Übeltäter und verfolgt ihn, um ihn zu verhauen (Zustand 2, Strafe als Folge des Ereignisses).

„Es handelt sich hier, kein Zweifel, um eine kleinste vollständige Handlung. Man schreitet fort von einem anfänglichen Zustand des Gleichgewichts (der Gärtner ist friedlich bei der Arbeit) zu einem Zustand der Störung des Gleichgewichts (der Junge stört die Ruhe des Gärtners), bis am Ende ein Gleichgewichtszustand wieder hergestellt wird (der Gärtner rächt sich und kann vermutlich seine Arbeit fortsetzen)“ (Gaudrault, 1984. S. 64).

Dieser Film ist also bereits eine in sich geschlossene, fiktionale (Mini-)Erzählung. **Jede Einstellung enthält demnach grundsätzlich die Möglichkeit einer Erzählung und ist zugleich Teil der Sequenz einer möglichen Erzählung**, die erst durch weitere Einstellungen gebildet werden muß.

Während der ersten zehn Jahre der Filmgeschichte bestand die überwiegende Mehrzahl aller Filme aus nur einer Einstellung; das traf vor allem auf die ‚dokumentierenden‘ Aktualitäten zu, die Reise- und Städtebilder (die sogenannten vues und travelogues), die Paraden und Auftritte von Hoheiten und Politikern, Berichte über Natur- und andere Katastrophen, Kriegs- und Sportberichte (so genannte topics). Noch 1903 machten diese Kurzfilme 96 % der gesamten Filmproduktion aus; und auch die Mehrzahl der fiktionalen Filme, die zwischen 1900 und 1906 realisiert wurden, bestand, in den USA vor allem durch die Politik der MPPC, aus kurzen Gags und wenig entwickelten dramatischen Situationen in nur einer einzigen Einstellung. Die „Motion Picture Patent Company“ (MPPC) unter der Führung Edisons war der erste Versuch, über den angeblichen Besitz sämtlicher Patente an Filmapparaten das Monopol in der Filmindustrie durchzusetzen. Dieser „Film-Trust wollte außerdem den einaktigen Film beibehalten. Sie meinten, daß die Aufmerksamkeit des gewöhnlichen Nickelodeon-Besuchers nicht länger als 10 oder 12 Minuten anhalten konnte, ohne sich durch ein Lied, ein Zwischenspiel usw. vom Film zu erholen“ (Csida/Bundy Csida, 1978, S. 151).

Da die Entfaltungsmöglichkeit filmischen Erzählens innerhalb nur einer Einstellung naturgemäß äußerst begrenzt ist, mußte der entscheidende Schritt zur Entwicklung einer filmischen Erzählweise im Übergang vom ein- zum mehrgliedrigen Film bestehen. Dieser Übergang ist nicht chronologisch konsequent erfolgt, es kam vielmehr zu einem Nebeneinander sich ausdifferenzierender Formen von Einstellungsverbindungen, deren Begründung weniger in immanenten Gesetzmäßigkeiten filmischer Montage als in den gleichzeitigen Formen narrativer Sequenzbildung im populärkulturellen Umfeld der Filmvorführungen zu suchen ist: In den Sehgewohnheiten und Erwartungen eines Publikums, das an szenisch-theatermäßige Darstellungsformen in den Vaudeville-Theatern und Varietés gewohnt war, auf die sowohl die frühen Produzenten von Filmen wie die Filmvorführer, die diese Filme zu Programmen zusammenstellten, Rücksicht nehmen mußten. [...]

Werner Faulstich: Die Figurenanalyse

Der zweite analytische Zugriff auf den Film gilt den Handelnden, den Figuren. Dabei ist in Rechnung zu stellen: **Jeder Film hat** aufgrund seiner begrenzten Zeitspanne von durchschnittlich eineinhalb Stunden auch nur **ein begrenztes Personeninventar; es können nicht beliebig viele Charaktere auftreten**. Und der Film tut sich medienpezifisch – im Gegensatz etwa zum Buchroman – schwerer damit, Figuren in den Mittelpunkt zu stellen und allzu ausführlich und differenziert zu charakterisieren. **Der Film als ein audiovisuelles Medium tendiert zum Sichtbaren, zum Äußerlichen** und muß einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten. Deshalb sind Filme generell auch eher *Handlungsfilme* als *Figurenfilme*. Um so größer ist insofern auch die Bedeutung der als Handlungsträger tatsächlich eingesetzten Figuren.

1. Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen, Stars, Setting

Sinnvollerweise unterscheidet man die Figuren in **Haupt- und Nebenfiguren**, wobei der Protagonist bzw. die Protagonistin zentrale Wichtigkeit beansprucht. In der Regel ist der **Protagonist** das Wahrnehmungszentrum im Film, die **Schlüsselfigur**, die Klammer, die alles zusammenhält. Der Protagonist ist nicht unbedingt zugleich auch ein Held. Helden wie z.B. James Bond mit Jean Connery und anderen Schauspielern oder Rambo mit dem Schauspieler Sylvester Stallone sind definitionsgemäß positiv und strahlend gehalten, während der Protagonist auch unscheinbar gestaltet sein kann, alles andere als bewundernswert, vielleicht sogar eine Art Anti-Held, über den man lachen kann, so wie beispielsweise bei Woody Allen. Der Protagonist fungiert auch häufig als eine Art Leerstelle, die selbst relativ blaß und aussagelos erscheint – eine Art „alter ego“ des Zuschauers, das an Stelle des Zuschauers agiert und die Fragen stellt, die dieser stellen würde, das den Zuschauer gleichsam durch das fiktionale Universum des Films führt und ihn damit in die Handlung einbindet; Captain Willard in APOCALYPSE NOW ist dafür ein gutes Beispiel. **Der Protagonist kann also sehr vieles sein und sehr unterschiedliche Funktionen wahrnehmen.**

Gelegentlich spielt ein Film auch mit der Neigung des Zuschauers, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren oder sich seiner Führung zu unterwerfen und ihm zu vertrauen – beispielsweise dadurch, daß der Protagonist irgendwann im Verlauf des Films ums Leben kommt und der Zuschauer damit auf einmal auf sich allein gestellt ist, so wie bei George Romeros ZOMBIE, oder durch die Entlarvung des Protagonisten als Bösewicht oder Ungeheuer wie etwa am Schluß von SIEBEN, was den Zuschauer ebenfalls verunsichert und vor den Kopf stoßen muß.

Wie erkennt man den Protagonisten? Nicht immer gibt er sich auf den ersten Blick als solcher zu erkennen. Meistens zeigt sich sein Status in der Art der **Dominanz im ge-**

samten Film, in der Häufigkeit seines Auftretens oder auch in der Kontinuität seiner Präsenz. Man kann einen Film immer um die eine oder andere Nebenfigur einfach beschneiden, ohne daß der Film damit insgesamt unmöglich gemacht würde, nicht aber um den Protagonisten. Dies gilt um so mehr, wenn es sich um ein Protagonistenpaar handelt, etwa einen Mann und eine Frau oder zwei Freunde. **Es kann also auch mehrere, möglicherweise sogar gleichrangige Protagonisten in einem Film geben.** In einem solchen Fall verbergen sich in der Konstellation bereits Hinweise auf die Bedeutung des Films. Es gibt bekanntlich standardisierte **Paarungen**, die in der westlichen Kultur Tradition haben – zum Beispiel Max und Moritz, Dick und Doof, Sherlock Holmes und Watson, Winnetou und Old Shatterhand, Hanni und Nanni, Kara Ben Nemsis und Hadschi Halef Omar, Dr. Jekyll und Mr. Hyde (um nur einige zu nennen). Sie prägen maßgeblich den Handlungsrahmen, aber auch viele Bauformen und Normen und Werte.

Sodann gibt es aber noch **andere Paarungen** wie beispielsweise Liebhaber und Geliebte, Vamp und biedere Hausfrau, Verbrecher und Detektiv, der Gute und der Böse, der Reiche und der Arme, Herr und Diener, Star und Fan sowie weitere **Figuren-Konstellationen***, aus denen ein Großteil der Dramaturgie entfaltet wird: eine Frau zwischen zwei Männern, ein Mann zwischen zwei Frauen, „theauty and the beast“, der einzelne gegen die Gesellschaft usw.

Zu beachten ist, daß viele **Protagonisten stark von Rollen geprägt sind oder bestimmte Figurentypen repräsentieren. Klassische Rollen sind oft genrespezifisch vorgegeben** (z.B. Cowboy, Sheriff, Doc, Bankräuber, Revolverheld, Saloonwirtin im Western) **oder weisen Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation auf**, das heißt, Rollen sind oft soziale Verhaltensschemata und Berufe (der Arbeiter, der Banker, der Lehrer, der Kapitalist, die Hure, der Feigling, der Aufsteiger usw.). Klassische **Typen** wurden filmhistorisch als Typen Startypologie ausgebildet, mit jeweils festgelegten Images und Schemata; da gibt es etwa den Gentleman, den Rebellen, den ewigen Verlierer, den Witzbold, den Super-Actionhelden, den Jungen von nebenan oder den einsamen Rächer bzw. die Sexbombe, den Vamp, die kameradschaftliche Gefährtin, die Mondäne: die Göttin, den Engel, die Lolita, die Femme fatale oder die „tough woman“. Ein Film kann solche Rollen und Typen aufgreifen – bei Nebenfiguren werden sie oft einfach funktional eingesetzt, bei Hauptfiguren wird aber auch mit ihnen gespielt, werden sie modifiziert, kritisiert, neu profiliert oder lächerlich gemacht.

Besonderes Interesse gilt häufig dem ersten Auftritt des Protagonisten und der Art seiner Charakterisierung. Aufgrund seiner Rolle als Wahrnehmungs- und Bedeutungszentrum im Film wird auf seine Gestaltung in aller Regel Wert gelegt, eben um die notwendige Glaubwürdigkeit und zugleich Attraktivität zu erzeugen. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der Anfang von DER PATE mit Marlon Brando in der Hauptrolle. Ein Bäcker kommt als Bittsteller zum Paten, den man als den Zuhörer zunächst nur in Umrissen links im Vordergrund sieht (Schuß), dann erst als den mächtigen Paten (Gegenschuß). Noch bevor man das Gesicht sieht, erhält die Figur dadurch einen Nimbus und wird mit Bedeutung aufgeladen.

Man kann – und das gilt für alle Haupt- und auch Nebenfiguren – grundsätzlich **drei verschiedene Arten der Charakterisierung** unterscheiden:

– erstens die **Selbstcharakterisierung**: Jede Figur charakterisiert sich als die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw. – wie jeder Mensch im normalen Alltag auch;

– zweitens die **Fremdcharakterisierung**: Eine Figur wird durch eine andere Figur im Film vorgestellt und beurteilt, beispielsweise positiv, möglicherweise im Kontrast zu einer dritten Figur, die ein Negativurteil beisteuert, und im Unterschied zu weiteren Personen mit wieder anderen Meinungsäußerungen;

– drittens die **Erzählercharakterisierung**: Eine Figur kann durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden, etwa durch die Einstellungsgröße oder die Einstellungsperspektive, durch die Musik, durch die Beleuchtung und andere Stilmittel.

Viele, zumal anspruchsvollere Filme „spielen“ gleichsam mit solchen unterschiedlichen Charakterisierungsstrategien und den daraus folgenden Versionen einer Figur und ziehen mit der impliziten Aufforderung an das Publikum, sich selbst ein Urteil zu bilden und sich für das eine oder andere Bild zu entscheiden, den Zuschauer mit in die Handlung hinein.

Die Figurenanalyse soll charakteristische Merkmale einer Figur erkennen lassen; man muß die Figuren des Films so beschreiben können, wie man einem Freund einen neuen Bekannten beschreibt, den dieser noch nicht gesehen hat. Das **beginnt bei Äußerlichkeiten wie Aussehen, Kleidung, Verhalten und reicht bis zu charakterlichen und anderen Persönlichkeitsmerkmalen**. Man kann dabei die wichtige Unterscheidung zwischen „flat“ und „round characters“ (E.M. Forster) machen. „Flache“ oder **eindimensionale Figuren** sind meist **typisiert, treten als Nebenfiguren auf und haben nur sekundäre Bedeutung für die Filmmessage**. Sie können aber auch Hauptfiguren sein wie in den JAMES-BOND- oder den ROCKY-Filmen. „Runde“ oder **mehrdimensionale Figuren** dagegen gibt es nur als **Protagonisten**. Eine mehrdimensionale Figur kann durch **zwei Merkmale** ausgezeichnet sein: erstens eine gewisse **Komplexität**, das heißt, die Liste der Eigenschaften und Merkmale ist vergleichsweise lang, gekennzeichnet von großer Vielfalt und durchaus auch von Gegensätzen und Widersprüchen, die eine Figur erst wirklich lebendig erscheinen lassen; zweitens **eine persönlichkeitsmäßige Veränderung**, das heißt, die Figur ist am Ende des Films nicht mehr die, die sie noch am Anfang war. Typische Beispiele dafür waren der Junge, der zum Mann wird; das Mädchen, das sich zur Frau entwickelt; der Schüchterne, der sich am Schluß durchsetzt; auch der Held, der als Versager endet. Man hat solche Figuren deshalb auch als dynamische Figuren bezeichnet, im Unterschied zu statischen Figuren. NORA beispielsweise und viele spätere Frauenfilme folgen diesem Grundprinzip. Und zahlreiche Literaturverfilmungen wie beispielsweise BAHNWÄRTER THIEL oder DIE MARQUISE VON O. thematisieren zentral diesen inneren Wandel.

Auch die **Besetzung einer Rolle durch einen Schauspieler, eine Schauspielerin kann charakterisierende Bedeutung haben**: das sogenannte *Casting*. Es macht einen großen Unterschied aus, ob völlig unbekannte Darsteller eingesetzt werden oder solche Schauspieler, die dem Publikum aus anderen Filmen und anderen Rollen bereits bekannt sind. Eine Filmfigur wird also auch durch die Individualität des Schauspielers charakterisiert, und gelegentlich werden bewußt Bezüge hergestellt zwischen einer Filmfigur und

denjenigen Rollen, die der Schauspieler bereits in früheren Filmen übernommen hat (z.B. wenn der Westernheld John Wayne auf einmal in dem Vietnamfilm DIE GRÜNEN TEUFEL auftaucht, wenn Marlon Brando als der Kämpfer von ON THE WATERFRONT, als der Revolutionär von VIVA ZAPATA, BURN und als der Piratenheld von MEUTEREI AUF DER BOUNTY seinen Helden-Mythos im LETZTEN TANGO VON PARIS demontiert oder wenn Arnold Schwarzenegger in TERMINATOR I den Bösewicht spielt und in TERMINATOR II plötzlich die Rolle des Guten übernommen hat). **Natürlich tragen auch die schauspielerischen Fähigkeiten des jeweiligen Darstellers und seine gestalterische Interpretation wesentlich zur Charakterisierung einer Figur bei.**

Schließlich muß noch das *Setting* erwähnt werden, das bei der Figurenanalyse häufig vergessen wird. Dazu gibt es bislang noch die wenigsten Untersuchungen, obwohl seine Relevanz unbestritten ist. Mit dem Setting (früher eingeschränkt auch als „Ausstattung“ bezeichnet) ist die **Situierung einer Figur in der Gesellschaft** gemeint: geschlechtsspezifisch, altersspezifisch, berufsspezifisch, schichtspezifisch, ortsspezifisch, milieu- und szenespezifisch usw. Es macht jeweils einen großen Unterschied aus, ob eine Figur ein Mann ist oder eine Frau; ob sie sehr alt ist oder ob es sich um einen Jugendlichen handelt; ob sie der reichen High Society angehört oder einer Arbeiterfamilie, der Berufsgruppe der Studenten oder der der Handwerker; ob sie auf dem Land wohnt oder in der Großstadt; ob sie in der Drogenszene agiert oder im Sportlermilieu, ob das Gefängnis Handlungsort ist oder ein Supermarkt, usw. Manche Filme wie etwa STÜRMISCHE HÖHEN agieren zentral mit zwei gegensätzlichen Handlungsorten und siedeln Dreieckskonstellationen wie hier von Cathy zwischen Heathcliff und Edgar Linton strukturell in der Bipolarität von Wuthering Heights und Thrushcross Grange an. [...] Das gilt auch für Filme wie den klassischen Heimatfilm Schwarzwaldmädel, wo Land und Stadt über die Charaktere der verschiedenen Figuren und Figurenpaare genretypisch gespiegelt und entwickelt werden – bis die Naturverbundenheit als Ausdruck von Güte und Echtheit und die Liebe zum Schwarzwaldmädel als die „wahre“ Liebe erkannt sind. [...]

Auch ein neuerer Film wie COPYKILL geht aus von den Klischees oppositioneller Geschlechterrollen, die im Verlauf der Charakterentwicklung durchbrochen und widerlegt werden, bis das Modell des typisch passiven weiblichen Opfers überwunden und durch die Solidarität von Frauen abgelöst wird. [...]

2. Beispiele

Zur Figurenanalyse sollen wieder **drei verschiedene Beispiele** vorgestellt werden. Beim ersten Beispiel handelt es sich um den Monumental-, Bibel- oder Sandalenfilm SAMSON UND DELILAH, der seine Message besonders deutlich in der Figurenanalyse zu erkennen gibt. [...] Das zweite Beispiel ist erneut DIVA, wobei die Message so wie auf der Handlungs- auch auf der Figurenebene sichtbar wird, und das dritte Beispiel wieder WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN, erneut ohne daß die Bedeutung dieses Films in ihrem Kern bereits über die Figurenanalyse zugänglich wird.

SAMSON UND DELILAH war einer der US-Bestsellerfilme des Jahres 1950; er gestaltet den biblischen Stoff aus dem Alten Testament (Richter 12-16) um den starken Samson und die verräterische Delilah. Auf den ersten Blick, der sich freilich schnell als Irrtum

erweist, handelt es sich dabei um einen Religionsfilm: Samson ist Richter bei den jüdischen Daniten, die von den heidnischen Philistern unter Führung des Sarans unterdrückt werden und sich nach ihrer Freiheit sehnen. Der zweite Blick läßt einen Liebesfilm vermuten: Samson wendet sich von seiner Verlobten Miriam ab und heiratet aus religionspolitischen Gründen die heidnische Priesterin Semada, deren Schwester Delilah in Samson verliebt ist. Durch Samsons Schuld kommen Semada und ihr Vater um, und die mittellose Delilah schwört bittere Rache. Sie verführt Samson und erfährt dabei das Geheimnis seiner Stärke, nämlich seine langen Haare. Als Miriam wieder auftaucht, wird Delilah eifersüchtig und betäubt Samson, schneidet ihm die Haare ab und übergibt ihn seinen Feinden, die ihn blenden und anketten. Delilah erfährt von seiner Blindheit, bereut nun ihre Tat und will ihn retten. Er verzeiht zwar Delilah, agiert aber dann als Führer der Daniten und reißt die Säulen des heidnischen Tempels ein. Dabei ums Leben kommen er selbst (weil er die „wahre“ Liebe Miriams verschmähte), Delilah (weil sie ihn verraten hat) und alle Philister (weil sie eben ungläubig sind).

Tatsächlich ist SAMSON UND DELILAH weder ein Religions- noch ein Liebesfilm, obwohl „Religion“ und „Liebe“ – charakteristisch für die damalige Nachkriegszeit – zwei zentrale Werte darstellen. **Zentrales Thema** ist vielmehr das Erwachsenwerden, das mit der Figur Samson ausgeführt wird und den Film auch handlungsstrukturell prägt: die Entwicklung vom infantilen, ichschwachen, fremdgesteuerten zum reifen, selbständigen, eigenverantwortlichen Menschen. Samson ist mit 459 Einstellungen (51,2% aller Einstellungen) klare Hauptfigur des Films, und seine innere Entwicklung macht die Message des Films aus: Zwar wird er als Mann von „Größe und Schwäche, Kraft und Gnadentum“ eingeführt, zeigt sich aber zunächst als übermütiger großer Junge, der die verbotene Frucht einer Philisterfrau der treu ergebenen jüdischen Verlobten vorzieht. Vertrauensselig und treuherzig wechselt er quasi die Fronten und mißachtet den Auftrag seines Gottes. Dafür wird er einer Reihe von Prüfungen und Versuchungen ausgesetzt, die ihn schrittweise reifen lassen. Der Umschwung erfolgt, als er auf der Flucht ist, alles verloren hat und nun die Unterstützung seines Gottes erfährt. Am Ende überwindet er seine Ich-Bezogenheit und Ich-Schwäche und findet sich selbst.

Alle anderen Charaktere und auch Delilah sind dieser Figurenentwicklung zugeordnet. Miriam markiert als die ideale, gläubige, mutige, hübsche, treue Frau den einen Extrempunkt der Skala, Semada als die ganz und gar von gesellschaftlichen Konventionen abhängige kokette, selbstsüchtige, eitle Frau den anderen. Delilah als zweitwichtigste Person (in 327 Einstellungen = 36,5 % präsent) macht eine ähnliche Entwicklung durch wie Samson: vom „halben Kind“ und der selbstsüchtigen Frau am Anfang (in bunter, einfacher Kleidung) über die Intrigantin, triebhafte Verführerin und Verräterin (in weißen, kostbaren Luxus-Gewändern) bis hin zur Einsicht in ihre Schuld (im schwarzen Umhang mit klosterähnlicher Kapuze). Ebenso wie Samson findet sie gleichsam zu ihrer Bestimmung: Samson erhält von seinem Gott seine Stärke zurück und kann sein Volk befreien, Delilah ist auf spiritueller Ebene in jener „wahren“ Liebe vereint, die sie am Schluß für Samson empfinden kann. Daß beide tragischerweise den Tod dabei finden, macht den Tatbestand, daß beide ihr Ziel der Persönlichkeitsreife und Selbstfindung erreicht haben, für das Publikum der deutschen Nachkriegszeit um so glaubwürdiger.

In dem Film *DIVA*, unserem zweiten Beispiel, ist der Protagonist keineswegs die titelgebende Diva selbst, die Opernsängerin Cynthia Hawkins, sondern der Postbote Jules. Er ist diejenige Figur, die am längsten präsent ist (39% der Zeit), ohne dabei allzu dominant zu sein; über ihn verknüpfen sich alle Handlungsstränge, er allein macht einen Wandel durch: Er zieht in die Welt hinaus, setzt sich mit dem Realitätsprinzip auseinander und kommt geläutert zurück. Äußerlich gesehen handelt es sich um einen jungen Mann Anfang zwanzig, von Beruf Postbote in Paris, unauffällig gekleidet, lebt allein in einem extravaganteren Loft mit skurriler Einrichtung, verhält sich freundlich und höflich, hat Kollegen und Freunde, und sein Hobby ist die Musik, die Oper – er ist ein „wahrer Fan“ der Diva. Charakterlich nimmt er sich unbeholfen und naiv aus, als eher verträumt und unschuldiges Kind. Alba charakterisiert ihn als „kleinen Frosch“ (ein Märchenhinweis), die Prostituierte nennt ihn „niedlich“ und „ein bißchen verklemmt“. Von einer charakterlichen oder psychologischen Entwicklung eines Individuums kann man auch bei ihm nicht sprechen. Er ist auch nur in der ersten Hälfte des Films Handlungsmotor. Zudem präsentiert er sich wenig komplex und vielmehr statisch. Jules ist kein Held, sondern eine Art Jedermann, an dem exemplarisch etwas exerziert und demonstriert wird. Er hat Leitfunktion für uns, die Zuschauer, und fungiert als Modell – wie Hänsel und Gretel, Schneewittchen, Rotkäppchen, das kleine Schneiderlein, Aschenputtel, die Bremer Stadtmusikanten oder Dornröschen. Die Morphologie des Märchens weist dem Protagonisten die Paradigmafunktion für die Vermittlung der Moral, der Message zu.

Alle anderen Figuren von *DIVA* sind stark typisiert und flach. Es gibt im wesentlichen zwei Gruppen: die Guten und die Bösen. Dazwischen stehen einige Nebenfiguren, die begrenzt auf die eine oder andere Szene nur handlungsfunktional sind (Nadja, die Prostituierte, der Impresario Weinstadt, der Informant). Die Guten sind so gut, daß es eigentlich kaum zu ertragen wäre, wüßte man nicht um den Märchencharakter des Films. Die brave und etwas dummliche Polizeibeamtin Paula und ihr noch dümmere Kollege sollen eigentlich nur beweisen, daß die Polizei nicht ganz und gar korrupt und kriminell ist, daß die Polizei als Institution das Gute will. Cynthia ist die „Diva“, in Anlehnung an Mozarts „Zauberflöte“ charakterisiert als „die Königin der Nacht“ (ebenfalls ein Märchenhinweis). Sie ist ausdrucksstark, würdevoll, humorvoll, sensibel, selbstbewußt, aber in gewisser Weise ähnlich naiv wie Jules, was ihre Kunst angeht. Sie ist explizit keine exzentrische oder zickig-verwöhnte, launenhafte Diva. Das Konzertplakat und die Choreographie ihres Auftritts auf der Konzertbühne entwerfen sie vielmehr in „göttlicher Pose“, voller Würde und Einmaligkeit [...]. Jules rinnt eine Träne der Ergriffenheit über die Wange, als er sie singen hört. Zuschauer charakterisieren sie als „himmlisch“, bewundernswert und „einfach umwerfend“. Nicht zufällig dominiert hier die Farbe Weiß (Robe, Regenschirm, Flügel, Perlenkette etc.). Sie ist fast ausnahmslos umgeben von Blumen, um ihre Naturverbundenheit und Schönheit zu unterstreichen. Zahlreiche Versatzstücke wie Perlen, Schmetterlinge, Spiegel, die Nachtigall oder die Taube verweisen märchentypisch auf die Dimension der Seele. Die Arie „La Wally“ aus der Oper „Die Geyer-Wally“ (1892) von Alfredo Catalani, mit der Cynthia immer in Verbindung gebracht wird, thematisiert ebenfalls etwas Überirdisches, nämlich die von menschlichen Partikularinteressen bedrohte Liebe. Die Diva repräsentiert das Ideal und höchste Gut: die Musik als göttliche Sprache,

als Kultgegenstand, die Musikpräsentation als einmaliges, von der sakralen Aura geprägtes Erlebnis. Das Märchenhafte, das Wunderbare erscheint hier im Gewand der Musik.

Nicht minder interessant und wichtig sind Alba und Gorodish, die als Verrätselungsfaktoren eingesetzt sind. Sie entstammen einer anderen Dimension, die durch Interesslosigkeit, Natürlichkeit, Spontaneität, Engagement, Verantwortungsgefühl und einen gewissen Grad an mystischen Elementen, also durch Fremdheit, gekennzeichnet ist (z.B. durch sphärische Musikklänge), aber doch mit der Welt eines Jules verbunden ist. Alba und Gorodish sind komplementär aufgebaut. Alba, weder kleines Mädchen noch Teenie noch erwachsene Frau, fungiert eher geschlechtslos als „schillerndes Wesen“, eine Art Götterbote oder Engel, die über gewissen Regeln und Gesetzen steht (z.B. Diebstahl der Platte und der Rolex) und die Botschaften hin und her bringt – zwischen Jules und Gorodish. Ihre vielen Hinweise auf Märchen (z.B. Hexen, vergiftete Äpfel, verzauberte Schlösser) und ihre Vorliebe für Geschichten, die wichtiger scheinen als die Realität, lassen sich kaum überhören. Sie ist ein Jenseits-Wesen, eine Art Fee in einem sakralen Universum. Ihr „Vater“ oder „Herr“ ist Gorodish, ein Vertreter des Mystischen, des Surrealen, der gleichwohl immer wieder in unsere menschliche Realität eingreift und die Fäden zieht, der allwissend zu sein scheint und souverän auch gegenüber kriminellen Teilen der Gesellschaft. Wie Jules lebt er in einem Loft, das aber weitgehend leer ist, und ist damit beschäftigt, ein riesiges Puzzle zusammenzusetzen, das eine gewaltige Meereswelle mit einer Taube zeigt.

Seine Grundfarbe ist überall Blau (Zigaretenschachtel, T-Shirt, Meer, Jackett usw.) – Symbol für die Unendlichkeit von Himmel und Meer. Alba charakterisiert ihn als „coolen Typ, der davon träumt, die Wellen aufzuhalten“. Tatsächlich hat ein Schaukasten mit einer stets um Balance ringenden Wellenbewegung in seinem Loft eine symbolische Bedeutung. Und er belehrt Jules über die Kunst des Zen beim Baguetteschmieren. Handlungsmäßig setzt er sich mit den Taiwanesen und den Gangstern des Mädchenhandlungs rings auseinander und rettet märchentypisch als „deus ex machina“ Jules das Leben. Seine Überlegenheit und sein Eingreifen charakterisieren ihn als klassischen Magier. Atmosphärisch ist seine Welt aber eher von Kontemplation und Zeitstillstand oder Zeitlosigkeit gekennzeichnet; die Kamera umkreist ihn in seinem Loft und charakterisiert ihn damit als ruhenden Pol. Gorodish hat im modernen Märchen DIVA die klassische Rolle des weisen Königs inne. Nicht zuletzt entspricht dem Märchencharakter des Films, daß die guten Figuren siegen.

Die Bösen sind ebenso unübersehbar böse wie die Guten gut sind. Und ihre Bosheit ist genauso stilisiert wie die Gutheit der Guten. Der Polizeikommissar Saporta ist Prototyp des Verbrechers und erfüllt das Klischee des korrupten Bullen in unserer modernen Großstadtwelt, wie wir es alle kennen. Die Taiwanesen mit ihrer Jagd nach Raubkopien und ihrem Drang, mit modernster Technik Kommerzinteressen weltweit durchzusetzen, fortlaufend charakterisiert mit ihren dunklen Sonnenbrillen, sind „Japaner, wie sie im Buche stehen“. Und die beiden Killer, insbesondere der kleinere mit seinem tödlichen Dom, sind so offensichtlich Killer, daß sie selbst eigentlich gar nichts tun müßten, um als solche schon identifiziert werden zu können. Wieder entspricht es dem Märchen, daß alle Bösen umkommen bzw. bestraft werden.

Sehr viel komplexer ist die Figurengestaltung im dritten Filmbeispiel: WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN. Der Film nutzt dabei explizit Venedig als die Bühne, auf der die Handlung mit ihren Handlungsträgern inszeniert wird. Bereits aus der Handlungsanalyse oben ist deutlich geworden, daß die erzählte Geschichte zuallererst Johns Geschichte ist. Alle übrigen Figuren sind strategisch in Zuordnung zu ihm inszeniert. Das gilt insbesondere für die Schwestern *Wendy und Heather*. Dabei handelt es sich um zwei ältere Schottinnen auf Besuch in Venedig. Als Handlungsversatzstücke dienen sie zunächst einmal immer wieder als eine Art alkalisches Element, an dem sich der Fortgang des Geschehens entzündet. Das fortwährende Zusammentreffen Lauras und Johns mit ihnen während des Umschwungs in Phase III und ihre besondere Rolle auch bei der Detektivgeschichte in Phase IV können das vielleicht besonders anschaulich belegen. Sodann fungieren sie aber auch als Kontrastpaar zu Laura und John, als komödiantisches Element in einer offensichtlich traurigen Handlung. Für John sind sie „zwei neurotische alte Weiber“, für Laura helfen sie, „die Leere um mich herum loszuwerden“. Am wichtigsten an den Schwestern allerdings ist ihr Paarcharakter. Sie stellen eine untrennbare Einheit von Gegensätzen dar, von Alltäglichkeit und Besonderem. Die altjüngferliche Wendy steht für die absolute Normalität und Trivialität des Durchschnittlichen. Sie legt Wert auf Konventionen, schwankt zwischen governantenhafter Strenge und mütterlicher Sorge für Heather, ist patent, energisch, auch ein wenig rechthaberisch bis zur Grenze biederlich-bornierter Überheblichkeit. Sie fungiert als Kontrast zu Heather mit ihrem zweiten Gesicht, die sich nur in ihrer eigenen Welt sicher zu fühlen scheint und der Hilfe Wendys unrettbar bedarf. Damit fungiert sie als Beglaubigung dessen, wofür Heather steht: ein Medium für Visionen, die sie selbst nicht kontrollieren kann, ein Spannungselement, gelegentlich unheimlich, stellenweise, bei Großaufnahmen oder Detailaufnahmen der Augen, sogar etwas gruselig und im Verlauf der Detektivgeschichte in Phase IV potentiell gefährlich (freilich nur aus Johns Perspektive). Die blinde Seherin verweist symbolisch auf ein „inneres Licht“, im Frühchristentum Ausdruck geistiger Erleuchtung durch die Heilslehre. Heather selbst sieht ihre Gabe durchaus differenziert, als „ein Fluch und eine Gabe“. Wendy und Heather leben in einer Symbiose, die durch den Kontrast das Unheimliche der hellseherischen Fähigkeiten rhetorisch ins Selbstverständliche wendet. Wendy ist als Überredungsstrategie angelegt mit dem Ziel, daß wir, die Zuschauer, Heather und das Phänomen einer Blinden, die „sehen“ kann, akzeptieren. Wendys Brosche, auf die im Film mehrmals abgehoben wird, zeigt bezeichnenderweise eine goldfarbene Meerjungfrau mit Perlen, die Echidna aus der griechischen Mythologie, als Ausdruck für die Doppelnatur des Menschen.

Sehr viel einfacher angelegt sind dagegen Nebenfiguren wie der Bischof und der Kommissar. Der *Bischof* fungiert als Personifikation der Kirche, des Kreuzes, des Sakralen, des Jenseits – und damit ebenfalls als Beglaubigung einer zweiten Dimension, denn auch er hat andeutungsweise das zweite Gesicht. Er dient als Bezugspunkt zur charakterlichen Ausdifferenzierung von John und Laura, die völlig unterschiedlich auf den Bischof reagieren: Für John ist er der Arbeitgeber, der ihm aufgrund seines im Grunde doch nur begrenzten Interesses für die Kirchenrestauration eher unverständlich erscheint; John erweist sich hier als absolut „normal“ und „realistisch“, als pragmatisch, ganz im Rahmen

des Erwartbaren. Auch für Laura ist der Bischof unverständlich: „Bei deinem Bischof fühl' ich mich immer etwas unbehaglich“, sagt sie zu John, der antwortet: „Wahrscheinlich fühlt sich selbst der liebe Gott nicht ganz wohl bei ihm.“ Aber sie verhält sich bei der Begegnung mit ihm so ganz anders, als es eigentlich ihre Art wäre, daß John es kopfschüttelnd und verwundert thematisiert: Hier wird ein enormes Veränderungspotential Lauras indiziert, das – so wird später ersichtlich – dadurch aktiviert worden ist, daß auch der Bischof an Prophezeiungen glaubt. – Übrigens gilt das auf wieder andere Weise auch für den *Kommissar*, der in dem Personengeflecht eine weitere Variante darstellt, mit derselben Funktion der Verrätselung (etwa wenn er im Zusammenhang mit den Phantombildern der beiden Schwestern den kuriosen Hinweis gibt, ein Künstler bewirke, daß die Lebenden aussähen wie die Toten, oder wenn er John die Frage stellt: „Was fürchten Sie wirklich?“).

Laura ist als komplexe Figur differenziert gezeichnet, das heißt, vor allem sie ist dynamisch und entwickelt sich. Anfänglich erscheint sie eher kindlich, unselbständig und von John abhängig, sensibel und zerbrechlich, teils unterwürfig und passiv, aber auch hilfsbereit und engagiert. Der knabenhafte Körper Julie Christies bringt das perfekt zum Ausdruck. Bereits in der Eingangssequenz wird jedoch ihr Entwicklungspotential angedeutet, wenn sie ein Buch mit dem Titel „Beyond the Fragile Geometry of Space“ zu Rate zieht, um die Frage ihrer Tochter zu beantworten: „Wenn die Erde rund ist, warum ist das Eis auf einem See dann flach?“ Sie liebt Kinder und Tiere, gibt sie dem Bischof zur Antwort, als der sie fragt, ob sie Christin sei. Kurze Zeit nach ihrer Begegnung mit den beiden Schwestern und „der Gabe“ aber verändert sie sich hin zu einer eigenständigen, selbstbewußten und überlegenen Persönlichkeit. Ihre wachsende Distanz zu John beruht vor allem auf einer zunehmenden Emanzipation von ihm und dem, was er repräsentiert. Gegen Schluß erhält Laura von der Polizei ihr Photo zurück, mit dem nach ihr gefahndet worden war; es zeigt die „alte“ Laura und wird von der „neuen“ belächelt. Bezeichnenderweise hat diese Szene einen Vorläufer: John findet das Photo Lauras im Papierkorb ihres Hotelzimmers, offensichtlich von ihr weggeworfen, streicht es wieder glatt und steckt es ein. Und wiederum parallelisiert die Filmästhetik das Gezeigte, wenn Laura anfangs im Film oft in leichter Aufsicht gezeigt wird, also eher „kleiner“, als später, vor allem im Schlußteil, wo sie leicht von unten angeschnitten wird und entsprechend prominenter und souveräner wirkt.

John schließlich ist Protagonist der Show. Er ist die zentrale Figur von WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN im Sinne des alter ego für den Zuschauer. Er wird als absoluter Realist in Szene gebracht, zwar mit patriarchalisch-chauvinistischen Zügen, aber als besorgter Vater und liebender Ehemann, selbstgewiß, nüchtern und kantig – mit Donald Sutherland hervorragend besetzt. Für ihn gilt, konfrontiert mit „der Gabe“, der Schlüssel-satz: „Ich glaube nur, was ich sehe“ (oder „Sehen heißt glauben“). Charakteristischerweise erscheint er immer wieder zusammen mit einer Uhr im Bild, beispielsweise nach der Liebesbegegnung: Die Uhr steht für die selbstgeschaffene zeitliche Ordnung, für Logik und Planung, für Kalkül und Zwänge. Gleichwohl ist John ambivalent gezeichnet. Das gilt bereits für seine „Vision“ in der Eingangssequenz, beim Tod seiner Tochter, natürlich auch für sein späteres Erlebnis mit Laura und der Begräbnis-Gondel auf dem Canale

Grande, und für zahlreiche weitere Brüche in seinem Charakter: etwa wenn er Laura fast belustigt von seiner Arbeit erzählt: „Ich restauriere eine Fälschung“, oder wenn er eingesteht: „Der bewußtlose Körper reagiert viel schneller als der Verstand“, oder wenn er auf die Frage Heathers: „Mögen Sie Katzen, Mr. Baxter“, antwortet: „Ja, aber sie mögen mich nicht besonders, kann man nichts machen“ – Katzen können im Dunkeln sehen, John nicht. Je beharrlicher er auf seinem Standpunkt besteht, jede Annahme einer übersinnlichen Dimension oder Wirklichkeit sei Humbug, desto nachdrücklicher stellt er diesen Standpunkt – im Kontrast zu den Positionen Lauras, Heathers, Wendys, des Bischofs, des Kommissars – zur Diskussion. Das verwirrt den Zuschauer, irritiert und bringt ihn in Distanz. Aus seiner Erkenntnis „Nichts ist, was es scheint“ zieht John freilich im Verlauf des Dramas keinerlei Konsequenz. Sein anfänglich so attraktiv wegweisender, verlässlicher Realitätssinn wird vielmehr immer deutlicher geschwächt und zunehmend fragwürdig. Spätestens als sich seine Version von Wirklichkeit (Laura entführt) nicht bestätigt, wird auch seine Ablehnung gegenüber „der Gabe“ dubios. Warum wirklich mußte John am Ende sterben?

Nur nebenbei sei hier vermerkt, daß die Personennamen in WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN überwiegend als „telling names“ symbolisiert sind: Christine ist die Leidende, die potentiell Erlösende, Laura die Bekränzte, die Erleuchtete, John sowohl der Lieblingsjünger Johannes als auch der Normal- oder Durchschnittsmensch, Wendy die Reisende, die „ihres Weges geht“, und Heather die Heidin, ein „unzivilisierter Mensch“. Auch Brückennamen wie die Ponte de Miracolo (Brücke des Geheimnisses) oder die Ponte de Vivante (Brücke der Lebenden) werden bedeutungsträchtig eingesetzt.

Doch elaboriert sind nicht nur die Figuren, sondern auch die Bühne und ihre Ausstattung: Venedig. Vier Bedeutungskomplexe werden damit in den Film eingebracht: erstens der Verfall. Venedig mit seinen brackigen Lagunen und Kanälen, seinen alten, verfallenen Gemäuern und Kirchen ist dem Untergang geweiht. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die Jahreszeit, in die die Handlung verlegt ist – Herbst, menschenleere Gassen, ein Hotel, das schließt, hallende Leere zwischen den Mauern und jene Trostlosigkeit, die nur der Herbstregen hervorzurufen imstande ist. Für die alltagstriviale Wendy ist Venedig „wie eine Stadt in Aspek, von einer Abendgesellschaft übriggelassen, und alle Gäste sind fort oder tot“. Heather aber liebt Venedig, so „wie Milton“ (der ebenfalls blind war). Zweiter Bedeutungskomplex ist das untrennbare Miteinander von Sakralem und Profanem, in der Stadt selbst, aber auch im Beruf Johns als künstlerischem Restaurator von Kirchen und sakraler Kunst. Drittens ist Venedig als ein verschachteltes, weit verlaufendes Netz von Gassen und Kanälen angelegt, durch die man endlos laufen und suchen kann (so wie John bei der Suche nach der Pension der verschwundenen Schwestern), als ein Labyrinth, in dem man sich verirrt (so wie Laura und John bei der Suche nach einem Restaurant) und in Gefahr gerät, als gebe es den mörderischen Minotaurus wirklich. Viertens schließlich erscheint Venedig, das hier häufig dunkel gezeigt wird, „mit so vielen Schatten“, wie Heather einmal sagt, als eine Falle. Immer wieder, und stets drängender, warnt Heather davor, in der Stadt zu bleiben, sieht John in Gefahr und prophezeit noch unmittelbar vor seinem Tod gegenüber Laura in schreckgeschüttelter Trance: „Verlassen

Sie Venedig! Seien Sie vorsichtig, vorsichtig!” Zu spät. Venedig wird inszeniert als ein Ort der Bedrohung, der sein Opfer schließlich verschlingt.

Ray Gillon:**Dubbing into a foreign language***Zur Synchronisation von Filmen*

Also ich verstehe jetzt, der Bo will mich arbeitslos machen. So ist die europäische Filmindustrie ...

Okay. Ich werde versuchen, ein paar Worte zum Thema **Synchronisation*** zu sagen, womit ich in den vergangenen Jahren zu tun hatte. Aber vorher, denke ich, ist es nützlich, auch ein bißchen über das **Drehbuch** selbst zu sprechen: **Was alles passieren kann, bis daraus ein Film wird.** Wir haben also einen Roman oder vielleicht ein Originaldrehbuch. Wenn man Glück hat, kann man das Buch **dem Produzenten direkt verkaufen oder manchmal einem Agenten.** Dann beginnt die **Vorproduktion**, das ist die Vorbereitungsarbeit. Das macht in Amerika ein Team. Später dann wird das Buch zwar wieder verändert, manchmal ganz brutal, manchmal weniger, aber am Anfang gibt es ein Team. Da wird diskutiert, man sagt: „Das geht, das geht nicht, das müssen wir vielleicht neu schreiben.“ Das macht dann meistens nicht ein Skriptwriter, ein Drehbuchautor, sondern ein **Screenwriter. Er muß das Buch für die Leinwand adaptieren.** William Golding zum Beispiel ist berühmt für diese Arbeit. So entsteht also das Shootingscript – für die Dreharbeit. Dieses Jahr zum Beispiel habe ich für den Film *Alive* von Frank Marshall das Shootingscript für die Fremdsprachenfassungen bekommen. Es gab eine rosa Fassung – auf der ersten Seite war sie okay –, für Szene eins bis zehn eine grüne Fassung, für zehn bis zwölf eine orange. Und das war so, weil sie es x-mal neu geschrieben haben. Schließlich haben sie einen Teil von hier, einen Teil von da genommen und alles zusammengesammelt.

Okay. Dann kommen wir hoffentlich zur **Dreharbeit.** Aber während der Dreharbeit kann der Regisseur oder der Produzent auch etwas verändern. Er sagt ganz einfach: „Das geht nicht für mich.“ Es kann objektiv sein, es kann subjektiv sein, aber er sagt: „Es geht nicht.“ Er hat das Geld, was solls ... Irgendwann gehen wir dann endlich in die **Postproduktion. Bei der Montage werden auch noch ein paar Sachen weggeschnitten.** Und wenn wir Glück haben, bleiben vom Originaldrehbuch vierzig, fünfzig Prozent übrig. Nachher macht man vielleicht auch noch eine Probe mit dem Publikum, nur um zu sehen, ob es klappt. Ob sie lachen, wenn sie lachen sollen ... Falls der Film für Amerika geeignet erscheint, kommt er ins Kino. Nachher erst bekommen die armen Leute hier in Europa den Film. Manchmal gibt es einen Schnitt für Amerika und einen Schnitt für den Rest der Welt, zum Beispiel beim Film *Sliver*. Man wollte nicht die gleiche Fassung für Amerika. Ob sie zu gewalttätig war oder zu sexy, ich weiß es nicht. Es hat einfach geheißen: „Das geht nicht für Amerika.“

Für die **Synchronisationsarbeit** bekommen wir dann ein **IT-Band (alles ohne Dialoge) und eine Dialogliste bzw. die Untertitelliste.** Wir erfahren, wie lang jede Rolle ist, wie lang der komplette Film. Und es ist immer wichtig, daß wir die neueste Fassung haben. Manchmal schicken sie ein Buch, das ein bißchen anders ist als der Film.

Dann gibt es noch die „combined continuity“, das ist sozusagen die **Kombination von Aktion und Dialog**. Ein Beispiel für *Jurassic Park*: „Shakes his head and walks into the foreground ... He has to leave early, he wants to be with his daughter, she’s getting a divorce.“ Dann kommt ein bißchen Dialog, und so weiter. That helps. Das hilft einem Übersetzer zu verstehen, warum oder wie oder wo etwas gesagt wird und was es bedeutet.

Nun **wird jemand engagiert, das Buch zu übersetzen, und nachher normalerweise eine Cutterin, um die Übersetzung zu adaptieren**. Sie wird sie mit dem Film vergleichen und dann feststellen, daß dieses oder jenes nicht geht. Jemand sagt zum Beispiel auf englisch: „I’m sorry“. Das sind drei Silben. „Es tut mir leid“ hingegen hat vier. So war es aber übersetzt. Wir sind asynchron. Auf deutsch kann man aber auch „Tut mir leid“ sagen. Das klappt. Ein Klacks. So soll es sein.

Nachher oder parallel wird ein **Synchronregisseur** ausgesucht. Wenn es eine Komödie ist, sollte er eine Komödie verstehen. Wenn es Shakespeare ist, sollte er Shakespeare verstehen. Wir haben in Berlin die deutsche Fassung von einem Film von Martin Scorsese gemacht. Der Synchronregisseur war Theaterregisseur. Da gab es eine Szene, wo Christus sterben wollte, um die Welt zu retten. Man sah ihn und hörte seine Gedankenstimme. Sie war ganz traurig, ganz leise. Aber der Regisseur hat sie wie bei Hamlet gemacht: „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.“ Und das ging nicht. Keine Chance. Es hatte nichts mit dem Originalfilm zu tun. Die Zuschauer waren verblüfft. Die Fassung war verzerrt. Daher muß man aufpassen, mit wem man arbeiten wird. Normalerweise hat der **Synchronregisseur auch die Verantwortung, die Schauspieler auszuwählen**. Und das ist auch ganz wichtig. Wenn ein Schauspieler relativ gut bekannt ist, bekommt er immer die gleiche Stimme. Das ist aber auch nicht immer gut. Ein Beispiel: Ich persönlich halte den deutschen Sprecher für Robert Redford für viel zu alt. Es ist aber von Anfang an derselbe, leider ist er rascher älter geworden als Robert Redford. So ist das Leben.

Sehr wichtig ist die „character recognition“, die **Erkennung des Charakters**. In *Jurassic Park* ist der Herr Hammond Schotte. Ich hasse es (ich bin selbst Schotte!), aber es ist in Großbritannien üblich, über Schotten zu sagen, daß sie geizig sind. In *Jurassic Park* sagt Hammond daher fünfmal: „Spared, no expense.“ Jedesmal genau dasselbe.

In Budapest haben sie es zwar fünfmal übersetzt, aber jedesmal ein bißchen anders. Und ich habe gefragt: „Warum? Das ist ja Absicht. Das ist sein Charakter.“ Wenn man zum Beispiel Paul McCartney kennt, wie ich leider nicht, dann weiß man, er spricht ungefähr so: „Well, ja, ja, wir waren damals mit, you know, weißt du, ja, mit den Beatles, weißt du, und, weißt du ...“ Er sagt immer wieder: „Weißt du.“ Das ist sein Charakter. Ein Autor kann daher auch den Herrn Hammond immer wieder sagen lassen „Spared, no expense“, weil er ein Schotte ist, der Arme. Wenn das aber nicht verstanden wird, dann geht dieser Charakter verloren. Leider passiert das sehr oft. Manchmal ist der Übersetzer gar nicht schuld – er hat den Film nicht gesehen, denn es war unmöglich, eine Videokassette zu machen –, und manchmal hat er keine Zeit gehabt oder, ganz einfach, er hat’s nicht erkannt. Wir müssen uns also tausendmal durch dieses Buch lesen, um zu sehen, ob jemand fünfmal „Spared, no expense“ gesagt hat.

Ein anderes Beispiel: Was sagt der berühmte österreichische Schauspieler Arnold Schwarzenegger in jedem seiner Filme? Wer weiß das? Niemand? Das liegt wahrschein-

lich daran, daß seine Filme von verschiedenen Leuten übersetzt worden sind. Bei *UIP* hat es Herr X., bei *Columbia* Herr Y. übersetzt. Der Satz lautet: „I’ll be back.“ Auf französisch gibt es mindestens neun Möglichkeiten, ihn zu übersetzen, auf deutsch ist die Auswahl nicht so groß. Nehmen wir: „Ich komme wieder.“ Nun, der Satz ist vielleicht nicht so berühmt, aber er war wichtig für das Marketing. Als der Trailer zu *Terminator 2* lief, ließ man Arnold Schwarzenegger sagen: „I’m back.“ Und jeder Amerikaner bzw. Engländer hat das verstanden, weil er den Satz „I’ll be back“ noch in Erinnerung hatte.

In anderssprachigen Ländern war das oft nicht der Fall, eben dann, wenn dieser Satz unterschiedlich übersetzt worden war.

Oft wird bei der Übersetzung auch nicht erkannt, welche Art von Sprache gesprochen wird. Zum Beispiel ist die Sprache von Bob De Niro als *Taxi Driver* nicht sehr kompliziert. Sie ist relativ einfach. Er ist kein Lehrer, kein Professor. Ein Lehrer kann mit komplizierter Sprache sprechen, ein Taxifahrer nicht. Bei der Übersetzung wird oft alles gleichförmig, und man kann die Leute nicht an der Sprache erkennen, ohne das Bild zu sehen. Da ist es für den Übersetzer sehr hilfreich, wenn er einen Kommentar bekommt. Wenn man dreht, hat man am Anfang zumeist Informationen wie: John Hammond, ungefähr siebzig Jahre alt, sehr reich, Schotte. Diese Information bekommen wir oft nicht, wir müssen raten.

Auch mit dem Akzent gibt es häufig Probleme. Wenn wir, zum Beispiel, François Mitterand in einem Film haben, wird er in der englischen Version französisch oder englisch mit französischem Akzent sprechen. Soll man nun in der synchronisierten Fassung auch einen französischen Akzent benutzen? Ich meine ja, denn das gehört zum Charakter.

Vorgestern war ich in Barcelona, wo wir den Film von Christoph Zanussi, *The Silent Touch*, für Spanien adaptiert haben. In diesem Film wird englisch mit polnischem Akzent gesprochen. In Spanien versteht das niemand. Wo ist Polen? Trotzdem meine ich, sollte man auch in der spanischen Fassung einen polnischen Akzent verwenden.

Und jetzt noch ein Beispiel, das ich immer wieder anführe, weil es so absurd ist: der deutsche Film *Das Boot*. In der englischen Fassung sprechen manche der deutschen U-Boot-Belegschaft englisch mit deutschem Akzent, andere normales Englisch. Niemand konnte verstehen, warum. Die Zuschauer waren total verwirrt.

Die Frage, wann man bei der Synchronisation einen fremdsprachigen Akzent verwenden muß, ist, wenn man ein bißchen aufpaßt, leicht zu beantworten. Schwieriger hingegen ist der **Umgang mit lokalen Dialekten**. Soll man etwa einen Film, der in Bremen im dortigen Dialekt gedreht wurde, im Slang von Liverpool adaptieren? Oder soll Paul McCartney in der deutschen Fassung von *Help* einen böhmischen Akzent haben? Natürlich nicht.

Lokale Dialekte sind praktisch unübersetzbar.

Und auch **die Bedeutung, die ein spezieller Akzent in einem bestimmten Land haben kann, ist selten in eine andere Sprache übertragbar.** Wenn zum Beispiel in einem amerikanischen Film jemand mit englischem Akzent spricht, dann ist das zumeist – ich weiß nicht, warum sie uns so hassen – ein Bösewicht. Aber wie soll man das ins Deutsche übersetzen?

Und jetzt zu den „proper names“, zu den **Eigennamen**. Es ist üblich, daß die Verwendung von Eigennamen als Werbung vertraglich geregelt wird. Dabei wird auch ihre Ver-

wendung in fremdsprachigen Versionen festgelegt. Zum Beispiel hatten wir in *Jurassic Park* „Thinking Machines Computers“. „Thinking Machines“ ist ein Firmenname, und es gab die Vereinbarung, daß dieser Name in allen Fassungen verwendet werden sollte. Man durfte also nicht „denkende Maschinen“ oder irgendwas auf russisch schreiben. Oder nehmen wir an, Richard Nixon soll in einem Film vorkommen. Da sollte man zuerst mit dem Agenten Richard Nixons sprechen und einen Vertrag unterschreiben, sonst kann das viele Schwierigkeiten bringen. Auch dann, wenn dieser Umstand eine positive Werbung für ihn bedeutet.

Okay. Jetzt sind wir also endlich **im Synchronstudio** und haben schon wieder viele Möglichkeiten, Fehler zu machen. Nehmen wir den Satz: „I like green apples.“ Er verändert seine Bedeutung, je nachdem welches Wort betont wird. Da sieht dann „Ich mag grüne Äpfel“, aber wir haben die Bedeutung verloren. Dazu kommt noch die Interpretation. Der Satz „Ich mag grüne Äpfel“ kann ganz traurig gesagt werden oder in blinder Wut. Man kann ihn so sagen, daß daraus klar hervorgeht, man ist verrückt ... Und nicht zuletzt ist auch die Lautstärke wichtig. Ein Satz kann geflüstert werden oder geschrien. Und so weiter. Der Drehbuchautor kann das zwar alles ins Drehbuch hineingeschrieben haben, aber letztendlich fällt die Entscheidung bei der Dreharbeit, mit der er nichts mehr zu tun hat.

Dann stellt sich auch die Frage: Soll man die Sprecher zusammen oder getrennt aufnehmen? Dabei kommt es auf den Zeitaufwand an, auf das Budget. Darauf, wie die Schauspieler zusammenarbeiten können. Und so weiter.

Auch der **Tonmeister** ist oft vor große Probleme gestellt. Manchmal hat er nicht einmal Zeit, den Originalfilm zu sehen, und mischt einfach das, was er bekommen hat, ohne zu wissen, ob das auch der Originalfassung entspricht.

Bei der Synchronisation von *JFK* in Madrid zum Beispiel war der ganze Sound bereits auf einem Band vorgemischt. Da war keine Flexibilität mehr möglich. Und das, obwohl gerade bei diesem Film die Tonmischung eine wesentliche dramaturgische Rolle spielt. Bei dieser spanischen Fassung von *JFK* ist übrigens noch etwas sehr Lächerliches passiert: *JFK* spricht vom Fernsehschirm. Er beginnt auf spanisch, und dann erst folgt der Anfang der authentischen Rede auf englisch. Da das aber eine Simultanübersetzung suggerieren hätte sollen, fragt man sich, ob der Dolmetscher vielleicht telepathische Fähigkeiten hatte.

Andererseits habe ich ebenfalls in Spanien den Tonmeister Ricardo Casals kennengelernt, der sicher zu den besten seines Fachs gehört, und zwar was den künstlerischen und den technischen Aspekt anbelangt. Zur Zeit macht er gerade *Die letzte Versuchung Christi*. Dieser Mann schaut sich den Originalfilm genau an, bevor er zu arbeiten beginnt. Und wenn ihm etwas nicht klar ist, ruft er sogar in Amerika an. So sollte es immer sein. Das ist aber auch eine Frage der Zeit und des Geldes.

Natürlich gibt es beim Synchronisieren **Unterschiede zwischen den verschiedenen Ländern**. Über Frankreich kann ich mich normalerweise nicht beklagen, da geht das im allgemeinen mehr oder weniger gut. In Italien dagegen ist fast immer alles asynchron. Niemand bemerkt das, denn alle sind es so gewohnt. Ich hoffe, der Aurelio ist schon weg, sonst würde er mich umbringen. Mit Berlin haben wir ein kleines Problem, obwohl dort

die Techniker sehr diszipliniert arbeiten. Aber was die Interpretation anbelangt, finde ich persönlich die Arbeit in München besser.

In Rußland wiederum wird – im Kino und im Fernsehen – die Originalfassung eines Films gezeigt, in die ein Sprecher monoton die russische Übersetzung hineinspricht. Es ist zumeist derselbe Sprecher, egal ob im Original ein Mann, eine Frau oder ein Kind redet, und er spricht den Text ohne jegliche Interpretation. Das ist natürlich sehr langweilig. Inzwischen beginnt man langsam auch in Rußland, manche Filme zu synchronisieren. Der Erfolg von *Schindlers Liste* könnte diese Entwicklung beschleunigen.

Ich habe versucht, ein bißchen von den Tücken und Schwierigkeiten zu erzählen, die sich beim Synchronisieren ergeben. Manche Leute meinen, man sollte sich diese Mühe sparen und lieber **Untertitel** verwenden. Davon halte ich aber überhaupt nichts. Man verliert viel zu viel, wenn man sich auf Untertitel konzentrieren muß. Außerdem lesen die meisten Menschen langsamer, als gesprochen wird, und haben vor allem dann, wenn mehrere Personen sprechen, Mühe, dem Dialog zu folgen. Noch dazu können Untertitel keine Emotionen vermitteln, es sei denn, man nimmt rote für Zorn und grüne für Trauer. Aber das halte ich auch für keine gute Idee.

George Orwell hat gesagt, wir sind alle gleich, aber manche sind ein bißchen gleicher. Nach meiner Philosophie aber sollte die deutsche Fassung genauso gut sein wie die amerikanische. Dasselbe gilt für Frankreich, Italien usw. Das ist ein bißchen Filmsozialismus.

Die größten Probleme dabei sind Mangel an Zeit, Geld und Energie. Sonst habe ich dazu nichts mehr zu sagen.

Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten

Joachim Paech: *Die Anfänge des Films in der populären Kultur*

1. Versuchen Sie die Erscheinung des Films kulturhistorisch zu verorten! Warum ist „der Film ein ‚Kind der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts‘“?
2. Was ist ein *Vaudeville-Theater*?
 - a. Welche Art von Unterhaltung wurde in den Vaudeville-Theatern bzw. in den Varietés und in den Music-Halls geboten, die von dem Verfasser die Geburtsorte des Films genannt werden?
 - b. Unter welchen Umständen wurden die ersten Filme gezeigt?
 - c. Was wurde in den frühen Filmen gezeigt? Formulieren Sie den folgenden Satz mit eigenen Worten: „Akrobaten oder komische Nummern hatte man oft auf derselben Bühne in demselben Programm live gesehen, bevor sie nun noch einmal als lebende Bilder eine besondere Attraktion waren.“
 - d. Was machte die frühesten Filme zu einer Attraktion? Was machte sie interessant?
3. Was sind Kinetoscope-Apparate? Wie hat man diese Apparate benutzt?
4. Wie wurden die Filme in den ersten zehn Jahren verbreitet?

- a. Welcher Nachteil ergibt sich daraus, dass die Filme am Anfang von den Benutzern gekauft werden mussten?
- b. Welchen Vorteil bringt das Verleihsystem mit sich?
5. Vergleichen Sie die filmische Erzählweise mit anderen Erzählformen ! Mit welchen Mitteln „erzählt“ ein Film und welche Mittel benutzt zum Beispiel ein geschriebener Text?
 - a. Wie und was wurde am Anfang in den ersten Filmen erzählt?
 - b. Versuchen Sie anhand Ihrer Lektüre die Erzählform von Filmen nachzuzeichnen!

Werner Faulstich: Die Figurenanalyse

6. Warum können in Filmen Personen nur in begrenzter Zahl auftreten?
7. Was halten Sie von folgender Behauptung? „Der Film als ein audiovisuelles Medium tendiert zum Sichtbaren, zum Äußerlichen und muß einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten.“
8. Welche Rolle spielt der Protagonist bzw. die Protagonistin in einem Film? Wo können noch Protagonisten auftauchen?
9. Sehen Sie sich einen beliebigen Film an und versuchen Sie die Funktion des Protagonisten bzw. der Protagonistin festzustellen! In welchen anderen Funktionen können Sie noch auftauchen? Versuchen Sie anhand Ihrer Filmerlebnisse die Verschiedenheiten zwischen den Hauptfiguren in Ihrer Funktion zu diskutieren!
10. Versuchen Sie die vom Autor aufgezählten bekannten Paare in der Filmgeschichte aufzuspüren! Wer waren sie?
 - a. Max und Moritz
 - b. Dick und Doof
 - c. Sherlock Holmes und Watson
 - d. Winnetou und Old Shatterhand
 - e. Hanni und Nanni
 - f. Kara Ben Nemsis und Hadschi Halef Omar
 - g. Dr. Jekyll und Mr. Hyde
 - i. Versuchen Sie Filme mit den genannten Paaren zu finden und in der Gruppe miteinander anzusehen!
 - ii. Nennen Sie weitere bekannte Paare der Filmgeschichte!
 - iii. Nennen Sie andere Arten von Paarungen, die in Filmen als Figurenkonstellationen den Handlungsrahmen von Filmen maßgeblich prägen!
11. Welche klassischen Filmrollen kennen Sie?
12. Erklären Sie, wie der „Schuß“ und „Gegenschuß“ am Anfang des Filmes *Der Pate* funktioniert?
 - a. Wie wird in diesen ersten Bildern der Pate charakterisiert?
 - b. Welche Mittel verwendet der Film für die Charakterisierung?
13. Welche drei Arten der Charakterisierung lassen sich unterscheiden?
 - a. Wie funktionieren diese Charakterisierungsformen?
 - b. Welche Absichten können mit Charakterisierungen verfolgt werden?

14. Nach welchen Kriterien beschreibt man bei der Figurenanalyse die Personen?
15. Was sind eindimensionale Figuren?
 - a. Welche Rolle haben sie zumeist in Filmen?
 - b. Was sind ihre besonderen Merkmale?
 - c. Nennen Sie eindimensionale Figuren aus bekannten Filmen! Begründen Sie Ihre Wahl, indem sie diese Figur für die anderen in der Gruppe beschreiben!
16. Was sind mehrdimensionale Figuren?
 - a. Welche Rolle nehmen sie in Filmen ein?
 - b. Was macht eine Figur zu einer mehrdimensionalen Figur?
 - c. Nennen Sie Beispiele für mehrdimensionale Figuren! Beschreiben Sie sie in der Gruppe! Diskutieren Sie Ihre Wahl in der Gruppe!
17. Was bedeutet das Wort *Casting*? Welchen Teil der Filmproduktion nennt man so?
18. Wie beeinflusst die Wahl der Schauspieler die Zuschauer bei der Figureninterpretation?
 - a. Was könnte dabei von großem Einfluss sein?
 - b. Wählen Sie einen Film bzw. seine Hauptfigur aus und denken Sie nach, durch welche Eigenschaften des Schauspielers Sie besonders beeinflusst werden?
 - c. Welche Vorkenntnisse über sein Leben und welche frühere Rollen wirken bei Ihrer Beurteilung mit?
19. Was ist mit dem Ausdruck *Setting* gemeint?
 - a. Versuchen Sie den Begriff durch kurze Settinganalysen zu verdeutlichen!
20. Versuchen Sie einen Film Ihrer Wahl anhand der Ausführungen im Text nun selber zu analysieren! Beachten Sie dabei
 - a. die Figurenkonstellation
 - i. Hauptfigur und Nebenfiguren
 - ii. ihre Rolle im Handlungsschema
 - iii. eventuelle Typisierungen
 - b. Art und Weise der Charakterisierung
 - c. ein- bzw. mehrdimensionale Figuren
 - d. Casting
 - e. Setting
 - f. Figurennamen

Ray Gillon: *Dubbing into a foreign language. Zur Synchronisation von Filmen*

21. Was passiert mit einem Drehbuch, nachdem es verkauft wird? Zählen Sie die Schritte auf, die vom Drehbuch bis zum fertigen Film führen!
 - a. Was macht ein Screenwriter? Schlagen Sie nach!
22. Was bedeutet der Ausdruck *Postproduktion* bei Filmen? Was wird in dieser Phase gemacht?
23. Wie verläuft die Synchronisierungsarbeit? In welchen Schritten verläuft sie?
 - a. Ist Ihrer Meinung nach die Synchronisierung auch eine Art Postproduktion?
 - b. Nennen Sie einige Beispiele, auf die man bei der Synchronisierung aufpassen muss! Welche Probleme können auftauchen?
 - c. Was ist die Aufgabe der Cutter/in bei der Synchronisierung?

- d. Was macht ein Synchronregisseur?
 - e. Welche Probleme und welche Vorteile kann die Benutzung von Eigennamen bedeuten?
 - f. Welche weiteren Probleme können im Synchronstudio noch auftauchen?
24. Welche Unterschiede gibt es zwischen den verschiedenen Ländern, was die Synchronisation anbelangt?
25. Was bringt der Verfasser gegen die Untertitel vor? Was ist Ihre Meinung dazu? Welche Vorteile könnten Untertitel haben? Diskutieren Sie in der Gruppe!

Weiterführende Aufgaben

1. Wer war Sergej Eisenstein? Warum wird sein Name immer wieder mit der *Montage* in Verbindung gebracht?
2. Wer war Béla Balázs?
3. Recherchieren Sie den Aufbau und die Organisation des ungarischen und deutschen Filmmarktes! Versuchen Sie Aspekte wie Produktion, Verleih, Kinos und Besucher in Betracht zu ziehen! Vergleichen Sie den Filmmarkt in den zwei Ländern! Welche Unterschiede und welche Ähnlichkeiten lassen sich feststellen?
4. Beschreiben Sie das Filmangebot in Ihrem Wohnort oder Stadtteil! Wo wird welche Art von Film angeboten? Welche Besuchergruppen werden in den verschiedenen Kinos durch die verschiedene Programmgestaltung angesprochen?
5. Diskutieren Sie in der Gruppe über die ungarische Synchronisation von Filmen. Sind Sie im Allgemeinen mit den Synchronisierungen zufrieden?

Auswahlbibliographie

- Albersmeier, Franz-Joseph: *Texte zur Theorie des Films*. Ditzingen: Reclam, 2003.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus, 1949. (Magyarul: *Film*. Budapest: Gondolat, 1961.)
- Balázs, Béla: *Filmkultúra*. Budapest: Szikra, 1948.
- Balázs, Béla: *Schriften zum Film*. Bd. 1: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926. München: Hanser, 1982. Bd. 2: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931. Berlin: Henschel, 1984. (Magyarul: *A látható ember. A film szelleme*. Ford.: Berkes Ildikó. Budapest: Gondolat, 1984.)
- Bächlin, Peter: *Der Film als Ware*. Frankfurt am Main: Athenäum & Fischer, 1975.

- Bazin, André: *Was ist Film? Bausteine einer Theorie des Films*. Köln: DuMont, 1975. (Magyarul: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford.: Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Budapest: Osiris, 1999.)
- Csida, Joseph & Bundy Csida, June: *American Entertainment. A Unique History of American Show Business*. New York: Random House, 1978.
- Csúri, Ákos: *Gutenbergtől Spielbergig: médiásmeret és filmkultúra*. Szombathely: Sylvester K. és Ny., 1998.
- Deutelbaum, Marshall: Structural Patterning in the Lumière Films. In: Fell, John L. (Hg.): *The Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press. 1983.
- Elsaesser, Thomas: *Der neue deutsche Film*. München: Heyne, 1994. (Magyarul: *A német újfilm*. Ford.: Dobay Ádám. Budapest: Palatinus, 2004.)
- Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Text und Kritik, 2002.
- Faulstich, Werner: *Filmgeschichte*. München: Fink, 2005.
- Gaudrault, André: *Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière*. In: Iris 2, 1984.
- Haberl, Georg & Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*. Wien: Wespennest: 1991.
- Hickethier, Knut: *Film und Fernsehanalyse*. Stuttgart & Weimar: Metzler, 1996.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. (Magyarul: *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Ford.: Fenyő Imre. Budapest: Filmtudományi Intézet, 1964.)
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. (Magyarul: *Caligariól Hitlerig: A német film pszichológiai története*. Ford.: Siklós Ferenc. Budapest: Magyar Filmintézet, 1991.)
- Leyda, Jay: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton University Press, 1983.
- Metz, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1973.
- Segeberg, Harro: *Mediengeschichte des Films*. München: Fink, 1996
- Stempel, Wolf-Dieter: *Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs*. In: Kosellek, Reinhart (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Fink, 1973.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989. (Magyarul: *Háború és televízió: a 304-es partszakasznál eltűnt katona emlékére*. Ford.: Ádám Anikó. Budapest: Magus Design Stúdió, 2003.)
- Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest: Múzsák, 1985.

Hilfreiche Internetadressen, wo weitergesucht bzw. weitergelesen werden kann:

www.magyar.film.hu/

<http://k2.jozsef.kando.hu/~guczi/firas.htm>

www.filmmuzeum.hu/

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy/>

www.kfki.hu/culture/film.html

6. INTERMEDIALITÄT

Aufgaben zur Einführung

1. Versuchen Sie anhand Ihrer bisherigen Lektüren und mit Hilfe von Nachschlagewerken herauszufinden, was der Begriff *Intermedialität* bedeuten könnte!
2. Nennen Sie Beispiele für intermediale Erscheinungen!
3. Welche Formen der Literaturadaptation kennen Sie? Suchen Sie Beispiele für Adaptationen literarischer Werke!
4. Nennen Sie berühmte Verfilmungen von literarischen Werken! Äußern Sie Ihre Meinung zu Verfilmungen von literarischen Werken, die Sie gelesen haben! Halten Sie die Verfilmung für gelungen? Gefällt Ihnen der Film oder der Text besser?

Irina O. Rajewsky:

Was heißt ‚Intermedialität‘?

1. Intermedialität: Ein *termine ombrello(ne)*

„Wir sind so rasch mit dem Systemisieren bei der Hand; wir bringen aber eigentlich viel öfter Ordnung in unsere Gedanken, als in die Sache.“ [...] Mitunter erscheint jedoch das weitaus weniger fragwürdige Unterfangen, Ordnung zumindest in die Gedanken zu bringen, bereits als ein erstrebenswertes und allzu häufig verkanntes Ziel. Dies trifft jedenfalls auf Konzepte und Termini zu, die in der wissenschaftlichen Diskussion mit unterschiedlichsten Bedeutungen und Theorieentwürfen belegt und von **Umberto Eco*** demgemäß als *termini ombrello* bezeichnet werden. [...] ‚Intermedialität‘ ist in den 90er Jahren als ein solcher *termine ombrello*, oder besser noch *ombrellone* [...], in die wissenschaftliche und öffentliche Debatte eingegangen, wird er doch zumeist in Anlehnung an das Konzept der **Intertextualität*** verstanden, die ihrerseits bereits als *termine ombrello* zu bezeichnen ist. [...] „Was heißt (hier) Intermedialität?“ betitelte Thomas Eicher dann auch folgerichtig einen Beitrag von 1994, und mit ihm beantworteten zahlreiche Wissenschaftler diese Frage nun bereits seit geraumer Zeit auf immer wieder andere Weise. Resultat ist die Beschäftigung mit einer Vielzahl **heterogener Phänomene unter dem Oberbegriff ‚Intermedialität‘**. Dabei findet eine vielfältige Reihe weiterer Begriffe Verwendung, die z.T. als **Sub-Kategorien der Intermedialität**, z.T. **aber auch als gleichwertige Kategorien** betrachtet werden: ‚Multimedialität‘, ‚Poly‘- oder ‚Plurimedialität‘, ‚Transmedialität‘, ‚Medienwechsel‘, ‚Medientransfer‘, ‚mediale Transformationen‘ sind Termini, die im Rahmen dieser Debatte zum Tragen kommen, jedoch immer wieder anders definiert und verwendet werden. [...] *Mixed media*, Ekphrasis, *transposition d’art, ut pictura poesis*, ‚Veroperung‘, Verfilmung oder Adapt(at)ion, ‚Verbuchung‘ oder ‚*novelization*‘, Musikalisierung der Literatur, Narrativisierung der Musik, Digitalisierung des Films, Klangkunst, Hyperfiction, multimediale Computer,texte‘ und Aspekte wie die Doppelbegabung von

Künstlern sind nur der Beginn einer langen Reihe von Phänomenen, die unter dem ‚Schirm‘ der Intermedialität ihren Platz finden.

Der Terminus ‚Medium‘ wird in der Forschung unterschiedlich definiert und gebraucht. Aus heuristischen Gründen wird im vorliegenden Band auf einen Medienbegriff zurückgegriffen, wie er von Wolf verwendet wird:

[...] I here propose to use a broad concept of medium: not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication [wie z.B. Brief, Buch, Hörfunk, Plakat but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems. (Wolf (1999a), S.40)

Ein Verständnis von ‚Medium‘ nicht im Sinne eines rein „technisch-materiell definierten Übertragungskanals von Informationen“, sondern eines „konventionell als distinkt angesehenen[n] Kommunikationsdispositiv[s]“ (Wolf (2001). S.2) erlaubt es, sowohl z.B. die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als ‚(Einzel-)Medien‘ zu definieren. [...]

Texttafel 1

Betrachtet man die Auseinandersetzung mit den Interdependenzen zwischen verschiedenen Künsten bzw. Medien wissenschaftshistorisch, so zeichnen sich **zwei Forschungsstränge** ab, die sich weitgehend unabhängig voneinander entwickelt haben und die man erst in den letzten Jahren zusammenzuführen beginnt.

Der erste Forschungsstrang ist dem Bereich der **Komparatistik*** zuzuordnen, in dem seit Jahrzehnten verdienstvolle Studien zur ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘ betrieben werden, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen. [...] Herausgebildet hat sich hier der Zweig der *interart(s)* bzw. *comparative art studies*, der sich vorrangig **mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik auseinandersetzt**. Die *interart studies* wurden lange Zeit von den Wissenschaftlern als komparatistisches ‚Grenzgebiet‘ ausgewiesen; eine Klassifizierung, die in den 90er Jahren in Anbetracht der Konjunktur dieses Forschungsgebiets längst nicht mehr adäquat erscheint. [...]

Der zweite Forschungsstrang entwickelte sich **Anfang des 20. Jahrhunderts** aus der **Auseinandersetzung von Autoren, Film- und Kulturtheoretikern mit dem** damals neuen **Medium des Films**. Die ‚Väter‘ dieses Forschungszweigs sind Filmtheoretiker wie **Béla Balázs** und **André Bazin**, Autoren wie **Alfred Döblin** oder **Bertolt Brecht**, Kulturtheoretiker wie **Walter Benjamin** sowie Wissenschaftler unterschiedlichster Forschungsbereiche, die sich in den 40er bis 60er Jahren speziell dem Verhältnis von Literatur und Film widmeten. Aufgegriffen wurden ihre Überlegungen in den 70er und 80er Jahren insbesondere von Literaturwissenschaftlern aus philologischen Einzeldisziplinen, die in Anbetracht einer zunehmenden Präsenz audiovisueller Medien als Verbreitungs- und Kon-

taktmedien der Literatur die Notwendigkeit sahen, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Begrifflichkeiten wie die der ‚Filmisierung der Literatur‘ bzw. der ‚filmischen Schreibweise‘ und der ‚Literarisierung des Films‘ stammen ebenso aus diesem Strang der Forschung wie die extensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Verfilmung literarischer Werke. Zuzurechnen sind diesem Bereich überdies medienwissenschaftliche Untersuchungen, verknüpft mit der seit den 70er Jahren immer vehementer vorgetragenen Forderung nach einer Medienkomparatistik oder einer Medienwissenschaft als eigener, grenzüberschreitender Disziplin. [...]

In beiden Forschungslinien war bereits in den 80er Jahren vereinzelt und zumeist am Rande von ‚intermedialen Relationen‘ bzw. ‚intermedialer Forschung‘ die Rede. [...] **Durchsetzen konnte sich der Terminus ‚Intermedialität‘ bisher jedoch lediglich in dem Bereich der Forschung, der aus dem oben genannten zweiten Strang hervorgeht.** Hier beginnt er Anfang der 90er Jahre Ausdrücke wie ‚Film und Literatur‘ bzw. ‚filmische Schreibweise‘ zu verdrängen; seit 1994/1995 ist er in so gut wie allen Publikationen zum Verhältnis der Literatur zu den technischen bzw. elektronischen Medien sowie zu den Relationen dieser Medien untereinander zu verzeichnen. **Im Traditionsbereich der *interart studies* hingegen wird der Terminus ‚Intermedialität‘ erst in jüngster Zeit und nur vereinzelt verwendet;** im englischen Sprachbereich ist dann zumeist von ‚*intermedia (studies)*‘, in vereinzelt Fällen auch von ‚*intermediality*‘ die Rede. [...] ‚*Intermedia(l)*‘ wird hier z.T. mit ‚*interart*‘ gleichgesetzt, z.T. aber auch als eine Subkategorie dieses Forschungsfeldes behandelt, was zu weiterer terminologischer Verwirrung führt. [...]

Von Verwendungen des Terminus **‚Intermedialität‘ als umfassende Beschreibungs- und Analysekategorie ist das englische Substantiv ‚intermedia‘ zu unterscheiden.** Letzteres war in den USA, aber auch z.B. in Deutschland, bereits (und insbesondere) in den 60er Jahren in der öffentlichen Debatte weit verbreitet, und zwar als **Bezeichnung eines bestimmten, historisch verankerten Phänomens in der Kunst- bzw. ‚event‘-Kultur.** In den 60er Jahren kam es zu einer **Welle von experimentellen Happenings und Performances** – letztlich in der Tradition des Dadaismus und Futurismus –, denen ebenso wie zahlreichen Werken **aus dem Bereich der Medien- und Klangkunst eine Kombination verschiedener medialer Ausdrucksformen** unterlag. Man denke etwa an die **Fluxus***-Bewegung der 60er Jahre oder an die von Otto Beckmann 1966 in Wien gegründete Experimentalgruppe ‚*ars intermedia*‘ [...]. Die Konjunktur des Terminus ‚*intermedia*‘ zur Bezeichnung dieser Kunstformen verdankte sich einem 1966 veröffentlichten, wegweisenden Manifest von Dick Higgins mit dem Titel ‚Intermedia‘ [‚*Something Else Newsletter* 1,1 (1966), wieder abgedruckt in Higgins (1984)], in dem Higgins seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, daß „much of the best work being produced today seems to fall between media“ (Higgins (1984), S. 18). In Anlehnung an die Prägung des Begriffs ‚*intermedium*‘ durch Coleridge im Jahre 1812, der sich freilich noch nicht auf eine konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien, sondern auf ein narratologisches Phänomen bezieht [...], bezeichnet **Higgins** mit dem Terminus folglich **künstlerische Hybridformen, die sich keiner bestimmten Gat-**

tung zuordnen lassen. Sein Verständnis des Terminus wurde für Versuche relevant, sog. ‚*intermedia*‘ von ‚*mixed media*‘ (z.T. auch ‚*multimedia*‘) zu unterscheiden, wie sie auch in der neueren Intermedialitätsdebatte, insbesondere im Bereich der *interart studies* verbreitet sind. Auch hier sind, wie in allen Bereichen der Intermedialitätsforschung, verschiedene Kategorisierungen und Definitionsversuche zu verzeichnen. Dennoch läßt sich Higgins’ Verständnis des Terminus ‚*intermedia*‘ als Basis bezeichnen, von der viele der neueren Ansätze ihren Ausgang nehmen. Higgins nämlich bezog sich mit seinem Terminus ‚*intermedia*‘ auf solche Kunstwerke, „in which the materials of various more established art forms are ‚conceptually fused‘ rather than merely juxtaposed“, wie dies dagegen den sog. ‚*mixed media*‘ zugeschrieben wird [...].

Texttafel 2

Die Zurückhaltung, die Vertreter der *interart studies* dem Terminus ‚Intermedialität‘ gegenüber beweisen, mag zum einen darin gründen, daß **keine Notwendigkeit gesehen wird, dort einen neuen Terminus einzuführen**, wo doch *de facto* schon seit Jahrzehnten intermedial geforscht werde. [...] Hinzukommen mag die **Befürchtung, die verdienstvollen Leistungen der *interart studies* könnten im Sog der (neu-)modischen Intermedialitätsdiskussion untergehen, bei der eine Konzentration auf die ‚jungen‘ technischen und elektronischen (Massen-)Medien vorherrschend ist und kaum historische Akzente gesetzt werden.** Demgegenüber umfaßt der Gegenstandsbereich der *interart studies*, wie die Bezeichnung des Forschungsfeldes schon sagt, traditionellerweise die *arts*, d.h. die ‚Hohen Künste‘, und somit einen ganz bestimmten Bereich intermedialer Relationen, der weit in die Geschichte zurückreicht.

Gerade in dieser Begrenzung und der damit einhergehenden Wertung des Gegenstandsbereichs aber liegt auch ein Problem der *interart studies*, die sich in einer stark mediatisierten Zeit, in der die Kontamination der Diskurse und die Auflösung traditioneller Dichotomien zu bestimmenden Merkmalen künstlerischer Produktionen geworden sind, dem Vorwurf des Anachronismus aussetzen. Hier zeigt sich ein Vorteil der Intermedialität gegenüber dem *interart-Begriff*; denn **‚Intermedialität‘ vermag potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt somit terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. ‚Hohen Künste‘, ebensowenig aber auf die sog. ‚Neuen Medien‘ beschränkt.**

Dieser Band steht schon aufgrund der Einbeziehung audiovisueller Medien in der Tradition des skizzierten zweiten Forschungsstrangs, bezieht jedoch die Erkenntnisse der *interart studies* in die Überlegungen mit ein. [...] Er versteht sich insofern auch als ein Versuch, die Parallelentwicklung der verschiedenen Ansätze und Auffassungen in eine übergreifende Diskussion einmünden zu lassen, die darauf ausgerichtet ist, grundlegende Fragen zur Intermedialität zu klären und die Weichen für eine allgemeine Intermedialitätstheorie zu stellen. Eine solche allgemeine Theorie der Intermedialität könnte eine fruchtbare Basis für die einzelnen literaturwissenschaftlichen Teildisziplinen – *word and music studies*, *word and image studies*, Studien zum Verhältnis von Literatur und audiovisuellen Medien etc. – und ebenso für andere Wissenschaftszweige bilden, immer vorausgesetzt, daß aus der ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘ in Zukunft auch eine inter- bzw.

transdisziplinäre, wechselseitige Erhellung der verschiedenen theoretischen und methodischen Ansätze erwächst.

Balz Engler:**Buch, Bühne, Bildschirm***König Lear* intermedial

„Who is it that can tell me who I am?“ fragt Lear, und der Narr antwortet seinem Herrn: „Lear’s shadow.“ (1.4.230-31)¹ Lears Frage wird meist als ein frühes Zeichen seiner Verwirrung verstanden. Die Antwort des Narren aber geht in eine andere Richtung (und erinnert von Ferne an Platons Höhlengleichnis). Sie geht darauf ein, was wirklich ist und was dieses Wirkliche als Erscheinung hinter sich läßt. Die gleiche Frage läßt sich auch an das Stück selbst richten: Wie erscheint es, und was ist es wirklich?

Zum Kanon der großen Shakespeare-Tragödien gehören spätestens seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts als Gruppe die vier Charaktertragödien *Hamlet*, *Othello*, *König Lear* und *Macbeth*. Wegen ihrer Substanz, ihrer Struktur und der Reife ihrer Ausführung beschreibt der englische Kritiker A.C. Bradley sie in seinem einflußreichen, 1904 erstmals publizierten Buch *Shakespearean Tragedy* als Gruppe; für ihn sind Handeln und Charakter in ihrer gegenseitigen Bedingtheit entscheidende Kriterien.² *Romeo und Julia*, zweifellos die beliebteste Tragödie Shakespeares, zieht er deshalb nicht in Betracht; das Schicksal spiele darin eine allzu einfache und eindeutige Rolle. Aber seine Auswahl hat auch andere Gründe, die ihn Stücke mit *einem* Helden vorziehen lassen. Aber darüber wird noch mehr zu sagen sein.

Welche aber ist die bedeutendste in Bradleys Kanon der vier großen Shakespeare-Tragödien? Bis vor einigen Jahren wäre die Antwort wohl leicht gefallen: Es war *Hamlet*. Aber das trifft heute nicht mehr zu. *König Lear* hat diese Rolle übernommen; die Meinungen der Literaturwissenschaftler, aber auch die Spielpläne der Bühnen in England und Deutschland belegen dies. Den Gründen dafür geht R.A. Foakes in seinem Buch *Hamlet versus Lear* nach.³ Er weist darauf hin, wie Interpretationen zwar immer versuchen, ein Stück *besser* zu verstehen, daß aber dieses Verständnis von den jeweils historisch verschiedenen Interessen geprägt wird. Er stellt fest, *Hamlet* habe seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts als Shakespeares bedeutendstes Stück gegolten. Um 1960 sei es recht plötzlich von *König Lear* abgelöst worden; gleichzeitig habe sich auch ein ganz neues Verständnis des Stücks durchgesetzt. Zuvor habe es die Kritik in erster Linie verstanden als Lears Weg zu Selbsterkenntnis und Erlösung durch die Geschichte seines Leidens; nach 1960 habe die Kritik das Stück politisch gesehen, als die Geschichte einer Welt, deren alte und oft korrumpierte Herrscher ihre Macht mißbrauchen und nicht von ihr lassen können.

¹ Shakespeare wird zitiert nach: *The Riverside Shakespeare*, hg. Blakemore Evans (Boston 1974).

² A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London 1971): 7.

³ R.A. Foakes, *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare’s Art* (Cambridge 1993).

Dieses neue Verständnis sieht er begründet in einem Wechsel des politischen Klimas durch die Entwicklung der Wasserstoffbombe und den Bau der Berliner Mauer. Hamlet andererseits sei lange verstanden worden als das Bild des liberalen Intellektuellen, der unfähig ist zu handeln; mit der zunehmenden Marginalisierung der Intellektuellen habe auch das Stück viel von seinem politischen Gewicht verloren.

Foakes' Hinweis auf die geschichtliche Bedingtheit des kritischen Verständnisses ist nützlich. Ob allerdings der Zeitpunkt und die politischen Gründe, die er angibt, überzeugend sind, darauf soll hier nicht eingegangen werden (Zweifel sind angebracht), auch nicht darauf, in welcher Form die radikale Inszenierung des Stücks durch Peter Brook (1962) und Jan Kotts Buch *Shakespeare heute* (1964)⁴ berücksichtigt werden müßten. Vielmehr soll auf eine Dimension eingegangen werden, die Foakes in seinem Buch vernachlässigt, ja auszuschließen versucht, die der Medien und ihrer Vermittlungsformen. **Die Medien, in denen Stücke uns in Erscheinung treten, prägen unser Verständnis,** neben Faktoren, wie Foakes sie nennt; oder anders und etwas salopp ausgedrückt, **bestimmte Stücke geben in bestimmten Medien besonders viel her.**

Im folgenden sollen die **drei Vermittlungsformen** umrissen werden, die bei Shakespeare eine besonders wichtige Rolle spielen: **Buch, Bühne und Bildschirm.** Es geht dabei nicht nur darum, daß **verschiedene Vermittlungsformen** auch **verschiedene Interpretationen** des *König Lear* **nahelegen.** Vielmehr soll auch gezeigt werden, daß **eine bestimmte Vermittlungsform dominierend werden kann und sich dann auch auf andere auswirkt,** mit anderen Worten: Wenn das Lesen als die angemessene Vermittlungsform gilt, so wirkt sich dies auch darauf aus, wie ein Stück im Theater gespielt wird.

Dabei gilt es von Anfang an festzuhalten: Die Lektüre wird hier nicht, wie es vor allem bei theaterinteressierten Literaturwissenschaftlern Brauch ist, als scheinbar voraussetzungslos vorausgesetzt verstanden und deshalb privilegiert. **Theateraufführungen, Filme und Videos werden nicht einfach als Übertragungen des dramatischen Textes in ein anderes Medium verstanden.**⁵ Vielmehr sollen die verschiedenen **Vermittlungsformen gleichwertig nebeneinander gestellt** werden; und die spezifischen Bedingungen der Lektüre sollen genauso herausgearbeitet werden wie die anderer Vermittlungsformen. **Die Rolle der Textlektüre, gleich, welcher Art, darf nicht vernachlässigt werden; aber andere Vermittlungsformen, vor allem das Theater, haben Traditionen, die ebenso wirksam für die Gestalt des Werkes sind.** Der Text ist, um das anfangs gebrauchte Bild wieder aufzunehmen, nur *ein* Schatten, den es wirft.

Die Unterschiede zwischen verschiedenen Vermittlungsformen sollen hier diskutiert und an einer einzelnen Szene illustriert werden. Die Szene, eine der größten des Welttheaters, zeigt den Versuch des blinden Gloucester, sich über die Klippen von Dover zu Tode

⁴ Jan Kott, *Shakespeare heute* (München 1964).

⁵ Vgl. in diesem Sinne allgemein: Egil Törnqvist, *Transposing Drama: Studies in Representation* (London 1991); zu *Lear*: James P. Lusardi and Jane Schluter, *Reading Shakespeare in Performance: 'King Lear'* (London 1991).

zu stürzen. Am Schluß sollen die Auswirkungen der heutigen Mediensituation auf *König Lear* verallgemeinert werden.

Lesen und Charakter

Lesen können wir überall und jederzeit, unter **zwei Bedingungen**: Es muß **hell genug** sein, und **wir dürfen nicht allzu stark abgelenkt werden**. Anders als Theater und Video **gibt uns das Buch als Medium Unabhängigkeit: von andern Menschen** (jenen, die Theater für uns machen), aber auch **von technischen Mitteln** (wir brauchen kein Videogerät). Wir können uns selbst die Gelegenheit zum Lesen schaffen; wir können uns in den Schatten eines Baumes setzen oder die Bahnfahrt zur Arbeit dafür nutzen. Das Buch, vor allem, wenn wir es so lesen, wie das seit dem 18. Jahrhundert für den Roman Brauch geworden ist, ermöglicht uns **nicht nur Unabhängigkeit**, es zwingt uns **auch** in die **Isolation**. Wir müssen uns von dem, was uns umgibt, abschließen, uns ganz auf den Text konzentrieren, ganz als lesende **Individuen** tätig werden. Dann allerdings können wir in die Welt des Buches eintreten; dann können wir mitvollziehen, was die Figuren fühlen und erleben, und uns in der Phantasie ausmalen, was beschrieben wird.

Im 19. Jahrhundert galt diese Vermittlungsform als angemessen für Shakespeares Dramen. Noch in Bradleys Studie wird postuliert, man solle ein Stück mehr oder weniger so lesen, als sei man ein Schauspieler, der alle Rollen zu studieren hat. Dabei brauche man sich selbstverständlich nicht vorzustellen, wo die Figuren stehen, oder welche Gesten sie verwenden sollten. Hingegen sollte man sich ausgiebig und genau die inneren Regungen vergegenwärtigen, welche gerade zu diesen Worten, gerade zu diesen Handlungen geführt haben. Dies, durch ein ganzes Stück hindurch befolgt, sei die angemessene Art, den Dramatiker Shakespeare zu erfahren.⁶

Bei diesem Umgang mit Shakespeare geschehen allzu leicht zwei Dinge, welche die Lese-Erfahrung sehr stark von jener einer Aufführung verschieden werden lassen: **Wir verlieren unser Gefühl für Rhythmus und Tempowechsel, und wir vernachlässigen die Gesprächssituation.**

Beim Lesen gehen uns Rhythmus und Tempowechsel verloren, weil wir mit unsern an der Prosa geschulten Lektüregewohnheiten **viel stärker auf Bedeutungen als auf die sinnlichen Qualitäten der Sprache achten**; vor allem aber gehen sie verloren, weil wir **selbst bestimmen können, wie der Lesevorgang ablaufen soll**. Wir können die fortlaufende Lektüre des Dramentextes unterbrechen, weil wir eine Stelle nochmals lesen wollen, weil wir nachsehen wollen, was sie bedeuten könnte, aber auch, weil das Telefon läutet. Ja, wir überspringen sogar Passagen, weil sie uns nichts Neues zu versprechen scheinen.

Beim Lesen vernachlässigen wir die Gesprächssituation, weil wir uns auf die sprechenden Figuren konzentrieren; daß eine Figur anwesend ist, aber *schweigt*,

⁶ Bradley, *Shakespearean Tragedy*: xiii-xiv.

kann auf der Bühne allerdings viel aussagekräftiger sein als langes Reden. Im *Lear* gibt es gleich zu Beginn einen solchen Moment, wenn Gloucester sich zu Kent über seinen unehelichen Sohn Edmund ausläßt, und dieser schweigend, aber nicht unbeteiligt, daneben steht. Hier wird Edmund in der Außenseiterrolle definiert, die sein Verhalten als Schurke im Stück mitbegründet.

Weil wir die Gesprächssituation vernachlässigen, neigen wir auch dazu, die Aussagen einer Figur eher als Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle zu verstehen, denn als Versuch, einen Gesprächspartner zu beeinflussen. Wir lesen ihre Reden dann wie Monologe. Weil wir, unterstützt von den Lesebräuchen beim Roman, eine zentrale Perspektive auf das Geschehen erwarten, suchen wir eine Instanz, welche dies möglich macht. Wir finden diese Perspektive allzu leicht in jener der Hauptfigur und konzentrieren uns dann auf deren innere Entwicklung. Im Extremfall wird das Stück dann zum Seelendrama dieser einen Gestalt.

In der romantischen Kritik finden wir diese Bevorzugung des Lesens in der Überzeugung verabsolutiert, Shakespeare habe überhaupt nicht für die Bühne geschrieben. In seinem Aufsatz „On the Tragedies of Shakespeare“ von 1811 beschreibt Charles Lamb den *Lear* als unaufführbar:

To see Lear acted, – to see an old man tottering about the stage with a walking-stick, turned out of doors by his daughters in a rainy night, has nothing in it but what is painful and disgusting... The greatness of Lear is not in corporeal dimension, but in intellectual: the explosions of his passion are terrible as a volcano: they are storms turning up and disclosing to the bottom that sea, his mind, with all its vast riches. It is his mind which is laid bare [...]. On the stage we see nothing but corporeal infirmities and weakness, the impotence of rage; while we read it, we see not Lear, but we are Lear, – we are in his mind [...].⁷

Alle Elemente des Stücks dienen bei einer solchen Interpretation der Hauptfigur: Die Töchter lösen im aufbrausenden Lear den Kampf der Leidenschaften aus; der Sturm im dritten Akt ist Ausdruck seines inneren Aufruhrs. Die Handlung um Gloucester verdeutlicht als Analogie die innere Entwicklung Lears; so wie Gloucester nach seiner Blendung lernt, die Wirklichkeit zu sehen, so vermag Lear erst im Wahnsinn die Wahrheit zu erkennen. Mit andern Worten: Das Stück als Lears Reise zur Selbsterkenntnis, die Interpretationsweise, die Foakes für die Zeit vor 1960 als gültig bezeichnet, entspricht der Vermittlungsform des Lesens, wie sie hier beschrieben worden ist.⁸

⁷ Zitiert nach D. Nichol Smith (hg.), *Shakespeare Criticism: A Selection, 1623-1840* (London 1963): 204-205.

⁸ Bei dieser Konzentration auf die Hauptfigur ist es im übrigen kein Zufall, daß die romanhafte Behandlung des *Lear*-Stoffes in Jane Smileys *A Thousand Acres* (London 1992) gerade deshalb so stark wirkt, weil sie die Handlung nicht aus der Perspektive des Helden, sondern der seiner Tochter Ginny (alias Goneril) schildert.

Die Szene, in der Gloucester sich über die Klippen von Dover zu stürzen versucht, illustriert die Bedingungen der Lektüre. Edgar führt ihn über die Bühne; er glaubt, am Abgrund zu stehen, und Edgar beschreibt ihm, was es zu sehen gebe:

How fearful
 And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!
 The crowds and choughs that wing the midway air
 Show scarce so gross as beetles. Half way down
 Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!
 Methinks he seems no bigger than his head.
 (IV. 6. 11-16)

Gloucester betet zu den Göttern und springt dann, wie er glaubt, hinab; er fällt aber nur hin, und wird von Edgar, der sich mit verstellter Stimme und Aussprache als Fischer ausgibt, wieder angeredet. Zwei Momente, Edgars Beschreibung des Abgrunds und Gloucesters Sturz, sind dabei von besonderem Interesse.

Lesen wir die Szene, so ruft die Beschreibung des Abgrunds, die so viel deutlicher als andere Reden eine Perspektive entwirft, in der Phantasie Bilder hervor, die uns geradezu Höhenangst empfinden lassen, genauso wie wir das für Gloucester erwarten können. Im übrigen aber **bleibt unsere Erfahrung unsinnlich**. Weil uns die Spannung fehlt, die durch Gloucesters physische Vorbereitungen zum Sturz und durch die physische Anwesenheit Edgars geschaffen wird, kann Gloucesters Gebet ins Zentrum des Interesses rücken, das Gebet, in welchem er seinen eigenen Seelenzustand vor den Göttern beschreibt. Der Sturz hat keineswegs die Bedeutung, die ihm in einer Aufführung zukommt. Man liest, ohne wirklich innezuhalten, über ihn hinweg.⁹

Theater und Konflikt

Heute wirkt Lambs Überzeugung, Shakespeares *Lear* sei nicht für die Aufführung bestimmt, überholt, ja widersinnig. Die gegenteilige Überzeugung hat sich durchgesetzt und ist zur Orthodoxie geworden: Shakespeare habe für das Theater geschrieben; nur in der Aufführung auf der Bühne kämen seine Stücke deshalb angemessen zur Geltung. Einer der Pioniere dieser Ansicht, Harley Granville-Barker, verbindet diese Überzeugung mit seiner Erfahrung bei einer Aufführung des *Lear*; ganz unabhängig von den Dialogen sei er von der Begegnung des blinden Gloucester mit dem wahnsinnigen Lear (III.4) zutiefst beeindruckt gewesen.¹⁰

⁹ Die Erstausgaben haben nicht einmal alle eine Bühnenanweisung; bezeichnenderweise fühlten sich spätere Herausgeber, welche das Stück für das Lesen aufbereiteten, verpflichtet, diese deutlicher zu formulieren.

¹⁰ Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Bd. I, *Hamlet* (London 1963): 8.

Anders als beim Lesen des Stücks können wir **bei der Teilnahme an der Aufführung die Gelegenheit nicht frei wählen**; sie ist uns vorgegeben. Wir **bereiten uns auf die Aufführung vor, wir gehen ins Theater**, wir warten auf den Beginn. **Wir isolieren uns nicht von andern Menschen wie beim Lesen**. Im Gegenteil: **Zusammen mit den andern Menschen im Publikum und den Schauspielerinnen und Schauspielern befinden wir uns im selben Raum**. Wir sitzen einer **Bühne** gegenüber; **wir reagieren darauf, was dort geschieht, und darauf, was um uns herum vorgeht**. Wir erleben nicht als Individuen, sondern **als Gruppe und passen uns dieser an; die Aufführung läßt sich nicht wie ein Buch weglegen**. Wenn wir eine Aufführung vorzeitig verlassen, so wird dies immer als Demonstration, als Zeichen an die andern Teilnehmer verstanden.

Auf der Bühne sehen wir, außer bei Monologen, meistens **Figuren in Interaktion** miteinander; ihre Beziehungen werden durch ihre Stellung im Bühnenraum definiert. Alle erscheinen gleich groß. Nicht das Innenleben einer einzelnen Figur steht deshalb auf der Bühne im Zentrum des Interesses, sondern Figuren im Konflikt miteinander und mit ihrer Umgebung.

Vermittelt wird uns dies nicht wie beim Lesen allein durch Sprache, sondern vor allem durch jene andern Zeichen, in welche die Sprache eingebettet ist. Shakespeare schrieb zwar für ein Theater, das stärker als das heutige auf Sprache angewiesen war; aber auch bei ihm gewinnt sie ihre gültige Bedeutung erst durch den szenischen Kontext, durch Stimme, Mimik, Gestik, Bewegung, Kostüme, Requisiten, Bühnenbild, Geräusche, Musik, etc.

Anders als beim Lesen **entstehen im Theater sehr rasch und sehr deutlich räumliche Beziehungen**, die das Stück für das Publikum prägen. Im *Lear* geschieht dies nach einem kurzen Auftakt in der großen Szene der Reichsteilung. Ein großer Aufzug, eine große Zahl von Figuren weisen sie als Staatsszene aus. Eine Landkarte steht im Mittelpunkt des Geschehens, ein Herrscher verteilt sein Reich entgegen seinen Verpflichtungen als König an seine Töchter, und er verbindet diesen Staatsakt mit der unbedachten Forderung nach einem Liebesbeweis seiner Töchter. Öffentliches und Privates wird miteinander vermischt. Beziehungen stehen dabei im Vordergrund, zwischen den Generationen, in der Herrscherfamilie, zwischen dem Herrscher und seinem Reich, aber auch zwischen dem Menschen Lear und den Göttern.

Als mitwirkendes Publikum engagieren wir uns anders als beim individuellen Lesen. **Die Sicht auf die ganze Bühne schafft Distanz, die uns zum kritischen Urteil auffordert**. Gleichzeitig werden unsere Sympathien geweckt, nicht nur für eine zentrale Figur. Wir setzen uns Spannungen und widerstreitenden Gefühlen aus, zwischen verschiedenen Figuren, zwischen Mitfühlen und kritischem Urteilen, Spannungen, die uns zu packen, zurückzustoßen, ja aufzuwühlen vermögen. Und diese **Emotionen wirken auf die Bühne zurück und beeinflussen den Fortgang der Aufführung**. Es entsteht die **Einmaligkeit der Theateraufführung**, die sie von allen andern Formen der Vermittlung unterscheidet.

Auf der Bühne ist die Wirkung von Gloucesters Sturz ungeheuerlich, wegen der verschiedenen Spannungen, die in ihr aufgebaut und gelöst werden. Der Bühnenraum ist unbestimmt; zwei Figuren treten in ihm auf und durchqueren ihn. Edgar entwirft mit Hilfe der Sprache die Szenerie, und wir sind, den Konventionen der Shakespeare-Bühne ent-

sprechend, darauf eingestellt, diesen sprachlichen Entwurf zu akzeptieren, genau wie der blinde Gloucester. Aber *gleichzeitig* sehen wir auch, daß Edgar Gloucester etwas einredet, was offensichtlich nicht zutrifft. Wenn Gloucester sich hinstürzt, wirkt sein ungelenker Fall so stark, weil in ihm die vorgestellte Welt Gloucesters, an der wir mit teilgehabt haben, in jene der sichtbaren Realität zusammenbricht, weil das, was er als Selbstaufgabe gegenüber den Göttern beabsichtigte, sich als banales Hinfallen erweist.

Video schafft Perspektiven

Auf dem Bildschirm ist vieles anders. Gleich zu Beginn ist allerdings festzuhalten, daß Shakespeares Dramaturgie erstaunliche Ähnlichkeiten zu Film und Video aufweist. Szenen können mitten in einer Handlung beginnen und wieder abgebrochen werden; sie können in Schnitten gegeneinandergesetzt werden, im *Lear* etwa dort, wo die Szenen zwischen der Heide und den Schlössern der Töchter hin und her wechseln.

Dennoch sahen sich **Film und Video im Umgang mit Shakespeare lange in einem Legitimationszwang**. Im Unterschied zu Buch und Bühne können sie nicht scheinbar selbstverständlich für sich in Anspruch nehmen, ein angemessenes Medium für die Vermittlung von Shakespeares Werk zu sein; es gab sie noch nicht zu Shakespeares Zeit, bzw. im 18. Jahrhundert, als er zum Klassiker wurde. Eine frühe amerikanische *Lear*-Version von 1916, ein 43-minütiger Stummfilm, ist hier bezeichnend: Er beginnt mit dem Bild eines bekannten Schauspielers, der im Text des Stücks liest; dieser verwandelt sich dann in die Figur des Helden, und ein längerer Text, den wir *lesen* müssen, erklärt uns den Platz des Stücks in Shakespeares theatralischem Schaffen.¹¹

In weniger offensichtlicher Form zeigt sich das gleiche Legitimationsproblem auch beim BBC-Shakespeare. Diese Video-Version wurde mit Blick auf den Bildungsmarkt produziert. Der Klassiker Shakespeare darf sich daher nicht allzu sehr von den etablierten Kriterien seiner Größe als Autor entfernen. Die Gefahr läßt sich deshalb nicht immer vermeiden, daß Text, daß Theater auf den Fernsehschirm übertragen wird, daß also kaum gekürzt wird, und daß die Bedingungen des Mediums gar nicht voll genutzt werden.

Film und Video sind in einer Weise voneinander verschieden, welche nicht einfach vernachlässigt werden darf; man denke an den Ort der Aufführung, die Rezeptionsgewohnheiten, die Größe des Bildes, etc. Dennoch soll hier vor allem von Video die Rede sein, weil Shakespeare auf Video besonders leicht zugänglich ist.¹²

Im Vergleich zum Theater ist die Gelegenheit, bei der wir **Video** erleben, **ziemlich privat: Wir sind allein, vielleicht in einer kleinen Gruppe, meist in einer gewohnten Umgebung**. Unsere **Vorbereitungen sind minimal**; wir schieben die Kassette ein und

¹¹ Kenneth S. Rothweil, „Representing *King Lear* on Screen: From Metatheatre to ‚Meta-Cinema‘,“ *Shakespeare Survey*, 39 (1987): 76-77.

¹² Ausgerechnet von *König Lear* gibt es allerdings großartige Verfilmungen; man denke an die Versionen von Grogori Kosintsev und Peter Brook (beide 1970).

drücken auf einen Knopf. **Wir sind ablenkbar** – wenn das Telefon läutet, unterbrechen wir die Vorstellung. Das **Intime des Anlasses** wird **durch die technischen Bedingungen und die Sehgewohnheiten verstärkt**: Video umgibt uns nicht wie das Theater, sondern wir schauen aus unserer gewohnten Umgebung auf ein kleines Fenster. **Auftritte können nicht von der Seite erfolgen, weil es auf dem Bildschirm keine Seite gibt**; die Figuren würden ins Bild stürzen. **Alle Auftritte geschehen deshalb von hinten oder von vorne.**

Die illusionistische Tradition des Mediums prägt unsere Erwartungen: Es wird nicht wie im Theater ein Geschehen vorgestellt; hier wird Wirkliches abgebildet. Deutlich werden diese Unterschiede bei der Übertragung von Theateraufführungen im Fernsehen: Stimmen, Mimik und Gestik wirken alle um einige Nummern zu groß; wir fühlen uns deshalb nicht in Sympathie einbezogen, sondern distanziert.

Die Größe des Bildschirms ist, anders als bei der Leinwand im Kino, **sehr beschränkt**, ebenso das Auflösungsvermögen. **Massenszenen lassen sich kaum zeigen**; mehr als fünf bis sieben Figuren sind nur noch als Schemen erkennbar; Staatsszenen wie die Reichsteilung lassen sich immer nur in einem Ausschnitt vorstellen. Konflikte zwischen Gruppen müssen deshalb deutlicher auf solche zwischen Einzelpersonen reduziert werden. Oft rücken wir sehr nahe an eine einzelne Figur heran. Ihre Gesichtszüge lassen Gefühle und ihren Wandel deutlich erkennen; ihr Gegenüber in der Szene aber verschwindet aus unserem Blickfeld.

Ein **entscheidender Unterschied zwischen Bühne und Bildschirm** ist noch gar nicht genannt worden: **die Kamera**. Im Theater können wir immer unter einem großen Angebot von visuellen Eindrücken auf der Bühne auswählen, besonders im zeitgenössischen Theater, das seine eigenen Möglichkeiten gegen die des Fernsehens bewußt ausspielt. Beim Video schiebt sich die Kamera als völlig neue Instanz vermittelnd zwischen uns und das Geschehen; **sie gibt uns immer den Blickwinkel vor, hebt heraus, drängt zurück, fügt hinzu und läßt aus. Die Kamera spielt die Rolle des Erzählers**, plaziert das, was uns gezeigt wird, in einem narrativen Kontext und gibt uns Anweisungen, wie wir uns dazu verhalten sollen.

In einigen Punkten ist Shakespeare auf dem Bildschirm zwischen Bühne und Buch angesiedelt: Wie im Theater sind die visuellen Elemente stark. Wie im Theater können die handelnden Figuren auch präsent sein, wenn sie nicht sprechen. **Wie im Theater sind die Beziehungen zwischen Figuren, wenn auch nicht zwischen Figurengruppen, deutlich darstellbar.**

Wie beim Buch, und anders als beim Theater, ist die Gelegenheit relativ intim. **Wie beim Buch kann der Schauplatz rasch und beliebig verlegt werden.** Wie beim Buch gibt es eine Tradition der realistischen Darstellung. Wie beim Buch stehen die Regungen der einzelnen, in größerer Isolation erscheinenden Figur im Vordergrund, und wir werden zum Mitfühlen mit ihr aufgefordert. **Wie beim Buch gibt es keine Rückkoppelung zwischen Spielenden und Zuschauenden.** Und deutlicher als beim Buch treten durch die Kamera erzählende Elemente in den Vordergrund.

Zwei Video-Versionen von Gloucesters Sturz mögen dies verdeutlichen, die erste, die von Granada (1984), mit Laurence Olivier in der Hauptrolle, die zweite, die der BBC

(1982). Beide Male fällt auf, wie selten die ganzen Figuren sichtbar werden; meist sind es nur die Oberkörper oder die Gesichter.

In der ersten Version ist die Szene naturalistisch und wird mit Musik untermalt. Edgar steht neben Gloucester, blickt in die Weite und flüstert ihm die Beschreibung des Abgrunds ins Ohr; seine offenen Augen machen uns klar, daß hier jemand bewußt getäuscht werden soll. Dann kniet Edgar nieder; wir sehen Gloucester aus seiner Perspektive von unten; dieser bekommt heroische Züge. Wenn er sein Gebet verrichtet, so warten wir etwas ungeduldig auf das, was folgen muß. Beim Sturz fällt Gloucester vornüber aus dem Bild. Die Kamera fährt sehr rasch zurück und nach oben, und wir sehen die Szene aus großer Distanz (ein Verfahren, das schon Peter Brook in seinem Film angewandt hatte). Vielleicht soll dies visuell eine gestrichene Rede Edgars ersetzen, in der das Geschehen kommentiert wird. Aber es hat eine doppelte, eine widersprüchliche Wirkung: einerseits wird ein tiefer Sturz auch visuell angedeutet (entgegen dem, was die Größe des Moments im Theater ausmacht); andererseits gewinnen wir als Zuschauer kritische Distanz – die uns allerdings auch die mißlungene Darstellung deutlicher erkennen läßt.

Im BBC-Shakespeare rückt die Kamera den Gesichtern noch näher. Da Edgar bei der Beschreibung des Abgrunds die Augen geschlossen hält, wird uns eine Innensicht suggeriert, unsere Phantasie viel stärker angeregt; wir empfinden auch stärker mit Gloucester, dessen Gesichtsausdruck deutlicher Emotionen zeigt. Gloucester sinkt nach unten aus dem Bild, Edgar bleibt sichtbar und kommentiert das Geschehen in der Rede, die in der andern Version gestrichen wurde; diese wirkt etwas hilflos, weil uns jetzt in erster Linie interessiert, was mit dem von der Bildfläche verschwundenen Gloucester geschehen ist. Wenn Edgar zu Gloucester niederkniet, so bleibt die Szene, im Unterschied zur andern Version ganz intim.

Zusammenfassend läßt sich sagen: **Wenn das Lesen unser Interesse an der Psychologie der einzelnen Figur fördert, das Theater das Interesse am sozialen, am politischen Konflikt, so lassen die Möglichkeiten des Bildschirms beides zu, stellen aber beides in den Rahmen einer erzählerischen Perspektive.** Was in den Vordergrund rückt, wird von der Kamera bestimmt. Ob sie uns zu kritischer Distanz zu einer Figur zwingt, ob sie uns zur Sympathie anregen soll, bleibt der Regie überlassen. Das Interesse am Stück, welches der Bildschirm fördert, ist deshalb, abgesehen von den Verpflichtungen gegenüber den Traditionen des Mediums und dem Klassiker Shakespeare, erzählerisch, aber auch offen und ziemlich beliebig, postmodern beliebig, möchte man sagen.

Im Medienverbund

Die Gegenüberstellung von drei Vermittlungsformen führt zurück zu zwei Problemen, welche am Anfang aufgeworfen wurden: **Wie sieht die mediale Situation heute aus?** Und welche Rolle spielt sie dabei, daß *König Lear* zur bedeutendsten der großen Tragödien geworden ist?

Die romantische Tradition der Lektüre – die auch eine literarische Tradition ist – dominiert heute nicht mehr als Vermittlungsform. Neben ihr und gegen sie **haben sich die Vermittlungsform des Theaters, und neuerdings von Video (und Film),** mit ihren

je spezifischen Möglichkeiten **durchgesetzt**. Das literarische Interesse an Shakespeares Charakteren verschob sich dabei zuerst auf ein im wesentlichen theatralisches für politische und soziale Konflikte. Neuerdings ist zwar das Interesse an Shakespeares Charakteren wieder größer geworden. Aber dies ist nicht einfach als Rückkehr zu alten Bräuchen zu verstehen; das Interesse richtet sich auch nicht auf die Figuren als große Individuen. Vielmehr ist es auf die wachsende Bedeutung des Videos (und des Films) als Vermittlungsform zurückzuführen.

Die Ablösung von *Hamlet* durch *Lear* als bedeutendste Shakespeare-Tragödie, wie Foakes sie postuliert, liegt wohl nicht einfach an den politischen Gründen, die er anführt, sondern an einer Verschiebung bei den dominierenden Vermittlungsformen. *Hamlet* gibt besonders viel für die Lektüre her: Das Stück hat einen Helden, dessen Perspektive auf die Ereignisse zentral ist. Die Motive seines Verhaltens bleiben dunkel (und deshalb interessant), obwohl sie immer wieder erörtert werden, in Monologen, die einen wesentlichen Teil des Stücks ausmachen und größeren Raum einnehmen als die Monologe in jedem andern Shakespeare-Stück. Hamlets Versuch, die Wahrheit über den Tod seines Vaters herauszufinden, und seine Zweifel, ob sich seine Rache vor Gott rechtfertigen lasse, sind treibende Kräfte des Stücks.

König Lear läßt sich nicht so leicht einer einzelnen Perspektive unterordnen. Die Welt des Stücks kann leichter als bei *Hamlet* als eine verstanden werden, in der Perspektiven unübersichtlich miteinander in Konflikt geraten, in der es nicht eine einzelne Wahrheit gibt, sondern so viele, wie es eben Götter gibt;¹³ in welcher Leiden deshalb auch nicht als Martyrium, sondern als Absurdität erfahren werden kann. Ein solches Stück gibt in der heutigen Situation viel mehr her als *Hamlet*.

„Who is it that can tell me who I am?“ – „Lear’s shadow.“ Das Stück von *König Lear* wirft nicht nur *einen* Schatten, sondern viele. Um nochmals Platons Höhlengleichnis aufzunehmen: Ob dies so ist, weil es mehrere Lichtquellen gibt, oder mehrere Gegenstände, welche das Licht verschieden brechen, muß offen bleiben.

Eine frühere Fassung dieses Aufsatzes erschien unter dem Titel „Buch, Bühne, Bildschirm: Begegnungen mit König Lear“, In: *Freiburger Universitäts-Blätter*, Heft 125 (September 1994): 35-42.

¹³ Die Vielzahl der Perspektiven findet ihren Niederschlag auch in einer Behauptung, die in der Textkritik in den letzten Jahren heftig diskutiert worden ist: Es gebe mehr als einen *Lear* von Shakespeare. Der *Oxford Shakespeare* druckt zwei Versionen ab, eine *tragedy* und eine *history*.

Wolfgang Gast – Knut Hickethier – Burkhard Volmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen

Die **Literaturverfilmung** ist nur **eine mögliche Form der Adaption**. Diese, als **Transformation eines Werkes aus einem Medium**, für das es ursprünglich bestimmt war, **in ein anderes**, ist heute aus unserer medialen Kulturproduktion nicht mehr wegzudenken. Dazu haben die Entwicklung und der Ausbau der einzelnen Massenmedien mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich beigetragen. Die Ursachen für ihre besondere Bedeutung liegen jedoch tiefer.

Das Aufgreifen bereits vorhandener, literarisch oder in anderer künstlerischer Form gestalteter Stoffe, Handlungen, Motive stellt eine **Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung** dar. **Bestimmte Kulturen und Epochen entwickelten feste Regeln für die Weitergabe**, viele ältere Werke sind uns gar nicht im Original, sondern in einer Kopie, Bearbeitung oder Neufassung durch andere überliefert. Zum besonderen Problem wurde diese Weitergabe erst mit der Durchsetzung bürgerlicher Gesellschaftsformen, mit der Entwicklung neuer Überlieferungs- und Vermittlungstechniken, die eine nur mehr technische Reproduktion ermöglichten und damit den subjektiven, verändernden Einfluß eines Bearbeiters und Überliefernden auf ein Minimum reduzierten.

Als eines der **frühesten Beispiele theoretischer Auseinandersetzung mit der Wechselbeziehung zwischen den Medien** gilt vielen Lessings *Laokoon*, in dem dieser sich mit der **Transformation von Stoffen und Motiven aus der bildenden Kunst in die Literatur und umgekehrt sowie mit der Dramatisierung epischer Werke** beschäftigte. Lessing interessierte an der Übernahme von Stoffen aus einer Kunstform in eine andere das Moment, **wie sich die spezifischen Gestaltungsweisen der verschiedenen Künste voneinander abgrenzen lassen**. Neben der Erkenntnis, daß **bei einer Transformation eines Stoffes dieser mit den Möglichkeiten des betreffenden Mediums jeweils neu formuliert werden muß**, hob er vor allem in der **Reflexion der Dramatisierung** hervor, daß die künstlerische Qualität allein entscheide, was wertvoller sei, die Vorlage oder die Bearbeitung.

Die ausführliche Beschäftigung Lessings mit der Bearbeitung verweist darauf, daß die **Dramatisierungen im damaligen Literatur- und Theaterbetrieb zum Alltag** gehörten und nicht etwa seltene Ausnahmen darstellten. Nicht zufällig auch stellte Lessing den Zusammenhang zu einem anderen Problem der damaligen Zeit her, dem **Plagiat**. Die Behauptung des Autors als unabhängiger Literaturproduzent, der von seiner literarischen Produktion auch leben konnte, erforderte die **Betonung des Eigentums am literarischen Produkt** (und die Bekämpfung dessen Verletzung im Plagiat). Die Dramatisierung eines bereits publizierten Werkes durch einen anderen Autor bzw. überhaupt die Nachahmung stellte ein wichtiges Hemmnis in diesem Verselbständigungsprozeß des Schriftstellers dar, weil sie dessen Einkünfte schmälerte.

Verknüpft damit fand eine **Aufwertung des dichterischen Wortes** statt. Die Rezeption des Geniekultes, mehr noch die Kanonisierung von Autoren wie Goethe und Schiller und später auch anderer als „Klassiker“ und die Verklärung des Dichters generell grenzten das dichterische Wort gegenüber der Wortproduktion von minder eingeschätzten Schriftstellern deutlich ab.

Die **Ausweitung des literarischen Marktes** in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Ausbau des Feuilletons und der Presse allgemein, der Kolportage und der Buchreihenproduktion usw.) führte nicht nur zu einer Verbesserung der sozialen Situation des Autors, sondern auch zur **Verrechtlichung des Eigentumsanspruchs der Autoren im Urheberrecht**. Die Transformation literarischer Werke in andere Medien wurde durch die Etablierung neuer medialer Vermittlungsformen (z.B. des Fortsetzungsabdrucks in der Zeitung) in ein neues Licht gerückt. In der Theaterpraxis verschärfte sich unter den veränderten Bedingungen auch die Kritik an der Dramatisierung. **Ging man bis dahin in der Inszenierungspraxis relativ unbekümmert mit den dramatischen Texten um, veränderte man beliebig und nach Bedarf die literarischen Spielvorlagen, so ist Ende des 19. Jahrhunderts eine Aufwertung des Autors festzustellen.** Mit der historisierenden, am Wortlaut der dramatischen Texte akribisch festhaltenden Spielweise der Meininger-Bühne setzte sich dann auch an anderen Bühnen eine neue Wertschätzung des Dramas als einer in sich bereits vollkommenen und nicht veränderbaren künstlerischen Leistung durch. Die Kritik des Theaterdirektors und Dramenautors Oskar Blumenthal 1896 an der Überzahl von Dramatisierungen und an der Dramatisierung generell als einer Form parasitärer Aneignung fremder künstlerischer Leistungen („Schmarotzertum“) steht stellvertretend für viele ähnliche Meinungen der Zeit und zeigt, wie verbreitet die Vorbehalte gegenüber nicht original für das Theater geschriebener Stücke in der alltäglichen Theaterproduktion waren. Hier wurden bereits die Kategorien entwickelt, die die Kritiker dann in der zeitgleichen bzw. wenig später einsetzenden Adaptiondiskussion im Kinofilm benutzten.

Stoffhunger der Kinos bewirkt erste Verfilmungen

Das **Kino** machte die **Adaption als Problem** überhaupt erst virulent. Mit den dann in der Folgezeit entwickelten **anderen technischen Medien** wie Hörfunk und Fernsehen bildete sich ein **immenser Bedarf nach Stoffen** aus, der bei allen modernen Massenmedien in ähnlicher Weise auftrat. Dieser „Stoffhunger“ ist Symptom für die Ungleichzeitigkeiten in der Entstehung der modernen Massenmedien. Denn anders als bei den in einem größeren historischen Zeitraum entstandenen Medien wie dem Theater, der Buchliteratur, auch der Presse, waren bei ihnen für ihre Entwicklung neben der technischen Erfindung spezifischer technischer Reproduktionsverfahren vor allem Aspekte der ökonomischen Verwertung und der politischen Indienstnahme ausschlaggebend. Kommunikationsbedürfnisse und -kompetenzen müssen bei ihnen erst organisiert und mobilisiert werden. Auf der einen Seite muß ein Publikum gewonnen werden, auf der anderen Produzenten, Autoren, Regisseure, Techniker usw.

Die Literaturverfilmung ist jedoch nicht nur bei den auf das dichterische Kunstwerk eingeschworenen Kritikern ins Gerede gekommen, auch von den Cineasten wird die Adap-

tion eher abschätzig beurteilt. Ihnen gilt sie als Ausdruck einer schlechten Filmkultur, als Symptom einer von Staat und Fernsehen beherrschten und dirigierten Kinofilmproduktion, als letztlich nicht zu sich selbst gekommener Film. Ist den einen die Unversehrtheit der als Vorlage benutzten Literatur wichtigstes Kriterium, ist den anderen gerade die Bezugnahme auf einen literarischen Text ein Zeichen des Niedergangs.

Trotz dieser Vorbehalte nimmt die Literaturverfilmung einen herausgehobenen Platz in der Fernsehunterhaltung ein. Man mag es beklagen, daß viele die wichtigen und bedeutenden literarischen Werke sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart nicht zuerst als Buch lesen, sondern auf dem Bildschirm sehen. Doch wenn es die Verfilmung nicht gäbe, kämen die meisten von ihnen überhaupt nicht in Kontakt mit den in diesen Werken enthaltenen literarischen Aussagen. Sicher ist jeder Zuschauer einer Adaption enttäuscht, wenn er das Buch bereits kennt, muß es in der Regel sein, weil er sein selbstgeformtes Bild des literarisch vermittelten Geschehens im Film nicht wiederentdeckt. Aber wie viele Millionen Fernsehzuschauer kennen den adaptierten Roman, und wie vielen von denen, die ihn irgendwann gelesen haben, ist er mehr als nur verschwommene Erinnerung längst vergangener Lektüre?

Das Verhältnis von Literatur und Verfilmung

Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk. Für den Leser des Romans kann deshalb die Verfilmung nur **eine mögliche Interpretation dieses Romans** von vielen sein, die er mit seiner eigenen Sicht oder auch mit anderen filmischen Interpretationen vergleichen kann. Dem literarischen Werk gegenüber verhalten sich Verfilmungen damit zugleich wiedergebend und interpretierend, in jeder Verfilmung artikulieren sich Standpunkte und Anschauungen über das benutzte Werk und zugleich über die jeweilige Gegenwart des Interpretierenden. Diese vielfältigen Bezüge machen Verfilmungen immer wieder zum erklärten Gegenstand wissenschaftlicher und pädagogischer Reflexion, zu einem Fokus, an dem meist auch etwas über das Verhältnis von tradierter Kultur und neuen Medien gesagt und an dem Stellung bezogen wird.

Ist das kritische Interesse an Verfilmungen älterer Werke aus der historischen Differenz zwischen der Entstehungszeit und der Zeit der Verfilmung bzw. der Verfilmungsrezeption erklärbar, rührt auch ein Großteil der immer wieder kritisch eingewendeten Probleme wie z.B. der Werktreue aus dieser historischen Differenz, so müssen bei der Verfilmung von Gegenwartsliteratur in der Diskussion andere Momente hervorgehoben werden. Die literarischen Werke, die hier adaptiert werden, sind alle unter dem Eindruck oder doch zumindest in Kenntnis des Films und teilweise des Fernsehens entstanden. Filmische Formen des Erzählens sind den Autoren, auch wenn sie sie im betreffenden Werk nicht angewendet haben, präsent. Gerade bei den zeitgenössischen Fernsehverfilmungen von Werken lebender Autoren stellt sich dazu immer auch das Problem, daß diese ebensogut auch direkt für das Fernsehen hätten schreiben können. Verfilmungen von Gegenwartsliteratur beziehen sich also auf den gleichen kulturellen Kontext wie die Werke selbst. Der historische Vermittlungsaspekt reduziert sich also, die medialen Transformationsprobleme

treten deutlicher hervor, die medialen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von literarischem Werk und von Verfilmung lassen sich pointierter hervorheben.

Die Adaption als eine Form produktiver Rezeption, als eine Aneignung von Werken, die selbst wiederum Produktgestalt annimmt, fordert immer auch eine Wertung heraus, so wie sie **auch** von der **Theaterinszenierung** als **Realisierung und Interpretation eines dramatischen Textes** herausgefordert wird. Wertung macht ein **differenziertes Eingehen auf die einzelnen Produktionen notwendig**, die selbst zwar jeweils in einer größeren Adaptionen- bzw. Interpretationstradition eingebunden sind (und sich zu dieser auch verhalten), die aber in ihrer je einzelnen Gestalt beurteilt werden müssen. **Pauschalierende Urteile sollte die Adaptionkritik** deshalb **vermeiden** und statt dessen an einzelnen Produktionen oder Produktgruppen die unterschiedlichen Adaptionformen und -konzepte detaillierter herausarbeiten. Die Adaption als Rückgriff auf bereits etablierte Medien mit ihrem gewachsenen Repertoire an Stoffen, Formen und Darstellungsweisen erfüllte in diesen Einführungsphasen unterschiedliche Funktionen, und es ist erstaunlich, daß sich diese Funktionen – wenn auch in verschiedenen historischen Konkretionen – bei Film, Hörfunk und Fernsehen in vergleichbarer Weise immer wieder feststellen lassen. **Einem zu gewinnenden Publikum gegenüber ist der Rückgriff auf bereits bekannte und kulturell als wertvoll ausgewiesene Stoffe und Werke ein Mittel, die neuen Medien kulturell zu legitimieren und zugleich das Publikum an neue Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen zu gewöhnen**, wobei die Benutzung tradierter (und bekannter) Stoffe diesen Prozeß erleichterte. Auf der Seite der Produzenten erwies sich die Literatur als ein Reservoir an Gestaltungen, zugleich war die Benutzung von Vorlagen ein Hilfsmittel, ließen sich doch bei der Bearbeitung und der Anpassung der Stoffe an die Bedingungen der neuen Medien zugleich die Gesetzmäßigkeiten und Wirkungen erkunden. Nicht zuletzt hatte der Rückgriff auf vorhandene Texte seine Ursache im Mangel an Autoren, die mit den Medien vertraut waren, hatte auch ökonomische Gründe, konnten so doch Honorarkosten eingespart oder doch zumindest gesenkt werden.

Adaptionen gelten deshalb in der Film-, Hörspiel- und Fernsehspieltheorie auf weiten Strecken **als Anfangs- und Übergangsform in der Herausbildung medienspezifischer Gattungen**. Als eigentlicher künstlerischer Ausweis eines neuen Mediums gelten jedoch originäre, für das jeweilige Medium speziell verfertigte Werke. Die jeweilige Spezifik der Mediengattungen wurde dabei in dem gesehen, was nur im betreffenden Medium realisierbar war und nicht durch andere substituiert werden konnte. Das Filmische des Films wurde dem theatralen des Theaters und dem Radiophonen des Hörspiels gegenübergestellt. Dahinter steckte die Vorstellung, **eine Wesensbestimmung der Medien aus ihren technischen Bedingungen** ermitteln und daraus wiederum **ästhetische Gesetzmäßigkeiten einzelner Gattungen** ableiten zu können. Solch ein ontologisierender Ansatz, der stärker die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten betonte, erwies sich spätestens beim Fernsehen als wenig tauglich, da sich hier die Eingrenzung nichtsubstituierbarer Merkmale als sehr viel schwieriger erwies als bei den anderen Medien. Die Überlagerung und Vermischung von verschiedenen Gattungs- und Darstellungstraditionen aus unterschiedlichen Medien stellte sich gerade beim Fernsehen als ein konstituierendes Merkmal heraus.

Die Bedingungen der Verfilmungen haben sich verändert

Die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Medien, die in ihrem Sichgegenseitigstützen heute schon zu einem Medienverbund geführt haben, wird mit der Weiterentwicklung neuer Medien sicherlich noch zunehmen. Gerade beim **Fernsehen** und beim **Fernsehspiel** lassen sich die verschiedensten Beziehungen zu anderen Medien feststellen. Die **Adaption** stellt dabei **nur eine Möglichkeit** dar: hier bestehen **Bezüge auf der Textebene zur Buchliteratur, zum Drama und dem Theater, zum Hörspiel und dem Rundfunk**. Auf der Ebene der Realisierung steht heute neben der elektronischen Produktion im Fernsehen die filmische, die auf den **Kinofilm als Bezugsmedium** verweist. Es ist deshalb in der Produktionsentwicklung ein naheliegender Schritt gewesen, Filme, **Verfilmungen so zu produzieren, daß sie sowohl im Fernsehen als auch im Kino gezeigt werden konnten**. Die Fernsehfilm/Kinofilm-Koproduktionen bestimmen seit Mitte der siebziger Jahre deshalb einen wesentlichen Teil der bundesdeutschen Fernsehspielproduktion. „Amphibische Filme“ hat sie der damalige Fernsehspielchef des WDR, Günter Rohrbach, genannt, amphibisch deshalb, weil sie in mehreren Medien einsetzbar sind.

Diese unterschiedliche mediale Verwendbarkeit hat vor allem für die ästhetischen Wirkungen Konsequenzen: Es liegt auf der Hand, daß **durch die unterschiedliche Präsentation eines Films dieser im Kino anders als im Fernsehen wirkt, daß Bilder im Großformat der Leinwand den Zuschauer im abgedunkelten Raum anders beeindrucken als auf dem sehr viel kleineren Bildschirm** inmitten seines ihm wohlvertrauten, gut sichtbaren Wohnzimmers. Die verschiedenen Rezeptionsbedingungen gelten auch für die Literaturverfilmung, auch sie kann im Kino ganz anders wirken als auf dem Bildschirm. Hinzu kommt, daß sich mit der Etablierung des Fernsehens zwischen Kino und Fernsehen eine Art Aufgabenteilung durchsetzt: **Nicht alle im Fernsehen gezeigten Filme sind auch in gleicher Weise für ein Kinopublikum attraktiv**. Spielen die „Schauwerte“ im Kino eine größere Rolle, muß dieses auch Konsequenzen für die Verfilmung haben. Handlungsarme Stoffe, Texte, in denen das gesprochene Wort eine größere Rolle spielt, eignen sich offensichtlich dann eher für das Fernsehen als für das Kino. Daraus sind jedoch keine Gesetzmäßigkeiten abzuleiten, allenfalls Tendenzen der Entwicklung unter bestimmten allgemeinen kulturellen Voraussetzungen.

Die Mobilität zwischen den Medien als Kennzeichen des Schriftstellers

Die zunehmende Medienverdichtung in unserer Kultur wirkt sich auch auf die literarische Produktion selbst aus. Konnte der russische Literaturwissenschaftler Victor Slavikij mit Blick auf die modernen Medien noch die Auffassung als ein dichterisches Selbstverständnis hervorheben, jeder Stoff dürfe nur in einer literarischen Form, quasi „endgültig“ gestaltet werden (einem Ideal, dem allerdings schon damals die Praxis widersprach), so ist es in der Gegenwart gerade die **Mobilität zwischen den verschiedenen Medien**, die zum Kennzeichen des heutigen Schriftstellers geworden ist. Die **Mehrfachverwertung eines Stoffes** in verschiedenen Fassungen, abgestimmt auf die jeweiligen Medienanforderungen, gehört heute zum schriftstellerischen Alltag. Der Autorenreport stellte 1972 anhand empirischer Erhebungen zur Produktionswirklichkeit der Autoren deren Mobilität fest, konstatierte zugleich aber auch, daß das **Autorenideal** immer noch sich in dem in **Buch-**

form präsentierten literarischen Werk verkörpert, obwohl **doch Hörfunk und Fernsehen längst eine quantitativ dominierende Bedeutung gewonnen haben**. Die Bearbeitung oder die Adaption ist dabei eine Form dieser Weiterverwertung. Neben der von fremden Bearbeitern vorgenommenen Transformation spielt für die zeitgenössischen Autoren in immer stärkerem Maße die vom Autor selbst vorgenommene Bearbeitung eine Rolle.

Für viele Autoren ist die Adaption durchaus nicht mehr unbedingt mit dem Makel der Reproduktion, der Wiederholung, verbunden. Daß dennoch viele Autoren nicht gleich direkt für das Fernsehen schreiben, sondern lieber einen bereits erfolgreichen Roman oder eine ihrer Erzählungen adaptieren lassen oder selbst bearbeiten, liegt vor allem daran, daß die Fernsehproduktion in stärkerem Maße, als dies bei anderen Medien der Fall ist, in die Autorenautonomie eingreift. Die verschiedensten Fernsehinstanzen greifen mittelbar und unmittelbar in die einzelnen Phasen der Textproduktion bis zur Drehbuchherstellung ein und auch nach der Annahme des Drehbuches stellt die Autorenleistung im kollektiven Produktionsprozeß der Realisierung nur einen Teil neben anderen dar. Bei einer Adaption eines eigenen Textes wird dieses Problem zumindest teilweise umgangen. Der Autor hat sein Werk zunächst in einer Form vorgelegt, in der er seine Vorstellungen sehr weitgehend realisiert und seine Autonomie als Schriftsteller gewährt sieht (wenngleich er auch in der Buchproduktion nie völlig autonom ist und die Verlagslektorate ebenfalls in die Textproduktion eingreifen). Bei einer Fernsehadaptation können vom Autor die Veränderungen und Eingriffe dann sehr viel leichter als medienbedingte hingenommen werden, ist doch von ihm noch eine andere, originäre Fassung des Stoffes präsent, auf die er verweisen kann. An dieser muß sich dann andererseits auch die Adaption messen lassen, kann auch der Autor in einer Auseinandersetzung mit der Redaktion sich auf diese beziehen und Eingriffe tendenziell abwehren. Neben solchen Legitimations- und Abwehrmechanismen schafft die Adaption im Fernsehen dem Staff einen höheren Verbreitungsgrad, steigert den Marktwert des Autors und bietet nicht zuletzt auch beträchtliche finanzielle Einkünfte.

Verfilmungen sind Programmentscheidungen der Anstalten

Verfilmungen beruhen letztlich auf einer Programmentscheidung der Fernsehspielabteilungen in den Anstalten, sind Resultate von Selektionsprozessen. Die Verfilmung eines Buches durchzuführen, bedeutet angesichts der gegenwärtigen Literaturproduktion zugleich, viele andere Verfilmungen nicht zu machen. **Welche Kriterien spielen hier eine Rolle?** Zunächst muß sich das Werk für eine Verfilmung eignen, d.h. **der Text muß so beschaffen sein, daß er sich nicht allzusehr gegen eine Verfilmung sperrt**. In der Praxis heißt dies, daß ein bestimmter Erzählgestus vorhanden sein muß, daß Texte bevorzugt werden, die Geschichten entfalten, Figuren plastisch werden lassen, übersichtliche Handlungsmuster enthalten. Weiterhin spielt natürlich auch der **Erfolg des Textes im Literaturbetrieb** eine Rolle, ebenso wie die **Prominenz des Autors**. Überblickt man langfristig die Adaptionpolitik der Anstalten, so ist als Tendenz eine Bestätigung und damit eine Verfestigung des bereits in anderen Medien ausgewiesenen Kanons von renommierten Autoren festzustellen. Mit den Adaptionen wird deren Popularisierung gefördert und zugleich deren Herausstellung als besondere Autoren vorangetrieben. Es ist auffällig, daß von den prominenten bundesdeutschen Autoren, Günter Grass, Martin Walser,

Siegfried Lenz, Heinrich Böll, um nur einige zu nennen, zwar Fernsehadaptationen existieren, aber zumindest in den letzten Jahren keine originalen Produktionen für das Fernsehen entstanden sind. Gerade auf diese Autoren aber legen die Fernsehspielabteilungen besonderen Wert, da erst dann, wenn ihre Namen auch im Programm vertreten sind, das insgeheime Bemühen des Fernsehens um ein repräsentatives Bild der deutschen Literatur auf dem Bildschirm verwirklicht werden kann.

Helmut Kreuzer: Arten der Literaturadaption

Die früheste und bis heute häufigste ist die uneigentlichste, die Übernahme herausgenommener Handlungselemente oder Figuren, die man im autonomen Filmkontext für brauchbar hält: **Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff**. Das Urteil über diese Filme wird davon abhängen, was sie aus dem Rohstoff und den Bruchsteinen literarischer Herkunft filmisch machen. Das heißt, man wird sie sinnvollerweise nur als Filme und nicht als Adaption beurteilen. Grundsätzlich erscheint es mir berechtigt, daß die Filmemacher ihre Stoffe und Motive überall suchen, wo sie welche finden. Die fruchtbarsten Dramatiker und Erzähler haben stets dieselbe Freiheit für sich in Anspruch genommen. Präsentiert sich ein solcher Film allerdings ausdrücklich als Literaturverfilmung, wiewohl er Sinn und Form der Vorlage im ganzen unbekümmert mißachtet, dann wird auch dieser Anspruch als solcher mitzubeurteilen sein.

Die **zweite**, in unserem Zusammenhang relevantere **Adaptionsart** ist die **Illustration, die bebilderte Literatur**. Sie **hält sich**, so weit im neuen Medium möglich, **an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation* der Vorlage** und **übernimmt** auch **wörtlichen Dialog**, ja unter Umständen einen längeren auktorialen Erzähltext, der im Off gesprochen wird, während gleichzeitig die Bilder des Films ablaufen. Eine solche Adaption kann auf einem künstlerischen Irrtum beruhen, auf einer **Vorstellung von Werktreue**, die in der Verbildlichung der Handlungsinhalte und in der Unantastbarkeit des Wortes ihre Kriterien hat, darüber aber die Verschiedenheit von Medium und Zeichenmaterial und mit ihr verbundene Formgesetzmäßigkeiten außer acht läßt und nicht bedenkt, daß das für die Lektüre oder die Bühne geschriebene Wort anders wirkt, wenn es im oder zum Film gesprochen wird. In solchen Fällen handelt es sich um eine gutgemeinte, aber verfehlte Adaption, die sich sowohl als Adaption wie als Film legitimer Kritik aussetzt. Es ist jedoch denkbar, daß ein Filmemacher sich der Medien- und Kunst-Differenzen bewußt ist und trotzdem den Adaptionstyp der Illustration experimentell erprobt. Wie Gattungen sich kombinieren oder vermischen lassen, so auch Künste, Medien, Zeichenrepertoires.

Eine alte Form der Kombination ist das **illustrierte Buch**, bei dem der Text dominiert, oder die **Bildreportage**, bei der der Text zur Legende schrumpft; wieder eine andere der **Fotoroman**. Es ist auch durchaus möglich, eine **gleichgewichtigere Kombination von Bild- und Worterzählung** anzustreben, nicht aus falscher Werktreue gegenüber dem Wortgebilde, sondern im Bewußtsein, etwas Neues zu produzieren, wenn der Kamerabericht den Erzählbericht absichtsvoll begleitet. Ein durchgängig vom Film illustrierter Text ist auch dann nicht mehr derselbe, wenn er nicht gekürzt wird, wie etwa *Budd-ecke/Hienger* an der Fernsehverfilmung (1977) von *Max Frischs 'Skizze eines Unglücks'* durch *Georg Radamowicz* gezeigt haben. [...]

Eine **dritte Adaptionsart** nenne ich die **interpretierende Transformation**. Transformation [...] soll heißen, daß **nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird**,

daß vielmehr **die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage**, ihr Zeichen- und Textsystem, **ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden** und daß im anderen Medium in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial **ein neues aber möglichst analoges Werk entsteht**. Diese **Analogie** erfordert nicht, daß der Dialog wörtlich übernommen wird, im Gegenteil: sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben. Das wörtliche Erzählerzitat im Off garantiert nicht die Analogie, sondern kann sie verhindern, wenn übersehen wird, daß es die Kamerahandlung, nicht das Wortzitat ist, was im Film noch am ehesten analoge Funktionen zur literarischen Erzählhaltung- und Erzählperspektive erfüllt. **Nicht nur das erzählte Geschehen, sondern auch das Erzählgeschehen ist zu transformieren, nicht nur das Was, sondern auch das Wie der Darstellung**, das uns auf den Akt des Erzählens verweist und uns vermittelt, wie das Dargestellte angemessen aufzufassen sei. Ich spreche von einer Transformation, weil einerseits die Spezifik der Vorlage und ihres Mediums, also zum Beispiel einer Erzählung innerhalb der Buchliteratur, und andererseits die Spezifik von Spielfilm und Kino künstlerisch und sozial begriffen sein muß, damit die Umsetzung nicht mechanisch erfolgt, sondern semiotisch, ästhetisch und soziologisch adäquat.

Ich spreche zusätzlich von einer **interpretierenden Transformation**, weil zuerst **der Sinn des Werkganzen erfaßt** sein muß, bevor entschieden werden kann, welches Detail auf welche Weise sinngerecht umzusetzen sei. Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der Werktreue zwar auf: **das in den Film transformierte Buch ist eben ein anderes Werk**, so weit entfernt von seinem „Original“ wie Buch und Film überhaupt voneinander entfernt sind. Der Terminus der Interpretation **aber** zeigt an, daß mit der Transformation der **Werkbezug** zum „Original“ dennoch nicht negiert, sondern prinzipiell festgehalten wird. Als Interpretation bezieht sich die Transformation auf das ursprüngliche Werk, ohne es ersetzen zu können. Die Interpretation [...] steht unter dem Postulat der **Angemessenheit**, aber sie hat auch den Charakter der **Relativität**. **Es gibt nicht die absolute Verfilmung eines Werkes**, wie es nicht die absolute Interpretation einer Partitur oder eines Theaterstücks gibt. Jede kann eine neue provozieren, so daß sich eine Bereicherung des Zuschauers aus der Erfahrung neuer Interpretationen und ein historischer **Zusammenhang unter den Literaturverfilmungen** (die zitierend und kritisierend auf ihre Vorgänger anspielen können) ergeben mag. Jede Transformation kann in Entscheidungszwänge geraten, in denen sie jeweils eigene Prioritäten setzen und zum Beispiel im Konfliktfall entweder der Haltung oder Handlung, der Stimmung und Atmosphäre oder dem Erzählduktus, dem kulturhistorischen Informationsgehalt, der psychoanalytischen Ergiebigkeit, der ideologischen Stoßrichtung und emotionalen Wirkung (etc.) der Vorlage den Vorrang geben muß – will sie nicht überhaupt vor dem Transformationsproblem kapitulieren. Eine angemessene Kritik der Verfilmung setzt daher voraus, daß der Kritiker die Zielrichtung erfaßt hat, die die Entscheidungen des Filmautors an den meist unvermeidlichen Kreuzwegen des Transformationsprozesses gesteuert hat. **Die Verfilmung ist** – wenigstens annäherungsweise – **der sinnlichen Konkretisation eines Buchtextes durch die Einbildungskraft des Lesers vergleichbar** (auch wenn man die tiefen Differenzen zwischen der Bildwahrnehmung des Zuschauers und der mentalen Vorstel-

lung des Lesers nicht ignoriert); der Vergleich soll nur verdeutlichen, daß die Zahl möglicher „Konkretisationen“ nicht fixierbar ist und jede Verfilmung den Leser des Originals in irgendeiner Hinsicht – positiv oder negativ – überraschen wird. Eine Interpretation ohne eine eigene Entdeckung, eine bloße Paraphrase des Geläufigen ist im Bereich der Verfilmung so überflüssig wie in der Literaturwissenschaft. Die Verfilmung sieht sich daher doppelter Kritik ausgesetzt – der Kritik am „Film“ als solchem und der Kritik ihres Verhältnisses zum Verfilmten und zu früheren Verfilmungen. Daß die Verfilmung als solche das „Original“ grundsätzlich popularisiere oder entradikalisiere, erscheint mir unzutreffend; daß sie es bislang vielfach getan hat, dürfte mehr am Medium Kino als an der Kunstform Film gelegen haben (auch wenn nicht bestritten werden soll, daß der Film noch bessere Möglichkeiten als das Theater hat, ästhetische Distanz zu verringern, Einfühlung in, „Identifikation“ mit fiktiven „Helden“ zu erleichtern). Ihre eigene Historizität sollte die interpretierende Transformation filmisch mitreflektieren. Sie kann sichtbar machen, worin sie den bestimmenden Sinn ihrer Vorlage erkennt und wieweit sie ihn sich zu eigen macht, das heißt, worin das Sinnzentrum und das Wirkungsziel der Verfilmung liegt. Diese kann mit ihrer Vorlage „spielen“; **Momente der Kritik, der Parodie und Ironie gegenüber der Vorlage [...] wie gegenüber älteren Verfilmungen** sind nicht ausgeschlossen; auch das spricht dafür, von interpretativem Werkbezug statt von Werktreue zu sprechen; die letztere scheint nur ein Verhältnis kritikloser Unterordnung zuzulassen.

Die Literaturverfilmung ist in der Transformation ihrer Vorlage **sowohl der Literaturgeschichte verpflichtet**, aus der sie in bestimmter Weise hervorgeht und in die sie ihrerseits hineinwirkt, **wie der speziellen Verfilmungs- und der allgemeinen Filmgeschichte**; sie läßt sich als **Kollision* oder Synthese unterschiedlicher Traditionen auffassen und analysieren**. Das Filmerlebnis wird daher um so komplexer, je vielfältiger die ästhetische Erfahrung der Zuschauer ist. Das trifft nicht nur für Literaturverfilmungen zu (ein Regisseur wie Truffaut wendet sich generell an ein auch literarisch, nicht nur filmisch versiertes Publikum), gilt aber auch für sie in besonderem Maße. Oft genug setzt bereits das Detailverständnis der äußeren Handlung die Kenntnis der Vorlage voraus. Je wichtiger für die Eigenart der Vorlage sprachliche Brillanz und Metaphorik, theoretischer Diskurs, innere Monologe sind, desto mehr Kreativität beansprucht eine Transformation in den analogen Film, desto unübersehbarer wird der künstlerische Identitätswechsel, desto unüberbrückbarer die Distanz, im künstlerischen Glücksfall aber auch: desto intimer die Nähe und Verwandtschaft zwischen den zwei Werken.

Wenn eine Verfilmung eine historische Vorlage hat, kann die historische Distanz in der Verfilmung betont oder überspielt werden. Im zweiten Fall sollte erkennbar werden, wie sich die ungebrochene Aktualität des verfilmten Werkes begründet; im ersten Fall, worin die künstlerische Aktualität der historisierenden Literaturverfilmung liegt, der aktuelle Sinn der Transformierung eines Werkes, das als ungegenwärtiges begriffen und gezeigt wird, in ein gegenwärtiges Massenmedium. Läßt sich dieser aktuelle Sinn ohne wesentliche Abweichungen vom literarischen Original nicht erreichen, Abweichungen, die nicht durch den Transformationsprozeß als solchen bedingt sind, sondern aus der Kritik an der Vorlage folgen oder aus einem Wirkungswillen, dem die Vorlage aus historischen Gründen nicht genügen kann, dann geht die interpretierende Transformation in eine

transformierende Bearbeitung über, bei der der Vergleich mit der Vorlage wichtig bleibt, auch wenn es **auf die Abweichungen mehr ankommt als auf die Übereinstimmung**. Die Bemühungen um „kongeniale“ Transformation setzt voraus, daß der Filmemacher der Vorlage zustimmt oder sie bewundert. Dieser kann scheitern, weil er ein „schlechter“ Leser oder Interpret der Vorlage oder weil er ein „schlechter“ Autor in der neuen Kunstform ist. Vorlagen niedrigeren Niveaus dienen dem überlegenen Filmemacher als Stimulans für eine qualitative Steigerung und legen die Bearbeitung nahe. **Die Grenzen zwischen Transformation und Bearbeitung sind offenbar fließend**, soweit auch die Pole von dienender Interpretation und polemischem Gegenentwurf auseinanderliegen. Die Beurteilung der Bearbeitung als solcher erfolgt bei Filmen nach denselben Kriterien wie bei Bearbeitungen in anderen Gattungen, Kunstformen und Medien – etwa bei den Dramenbearbeitungen Bertolt Brechts.

Als letzte Adaptionform nenne ich die **Dokumentation**. Sie spannt sich von der **Aufzeichnung** vorgegebener **Aufführungen des Theaters**, die durch die Übertragung in das Medium des Kinos oder – vor allem – des Fernsehens ein überregionales Publikum erreichen und eine langfristige und wiederholbare Wirkung erzielen können, bis zu **Neuinszenierungen, die speziell für die Leinwand oder den Bildschirm bestimmt sind und dennoch „verfilmtes Theater“ realisieren**, d.h. statt der Transformation einer dramatischen Vorlage in die Gattung Spielfilm die Reproduktion eines Theaterwerkes in einem anderen Zeichensystem und einem anderen Medium als Ergebnis haben und in vielen Fällen haben sollen. Diese filmische Dokumentation steht unter anderen Kriterien als die Arten der Adaption, die wir bisher genannt haben. Sie ist prinzipiell **legitim**; ihr Rang hängt von der Bedeutung des Dokumentierten und von der umfassenden Genauigkeit des Filmdokuments als solchem ab. Die Adaption als Dokument stößt an ihre **Grenze, wo die Übertragung ins andere Medium die ursprüngliche Wirkung notwendig entstellt und damit den dokumentarischen Wert der Adaption reduziert**. Strebt man in solchen Fällen die Analogie zur ursprünglichen Wirkung an, setzt man sich zwangsläufig den Postulaten der Transformation aus.

Aufgaben und Wiederholungsfragen zu den Texten

Irina O. Rajewsky: Was heißt ‚Intermedialität‘?

1. Was ist hier mit dem Ausdruck *termine ombrello* bzw. *ombrellone* gemeint?
 - a. Übersetzen Sie den Ausdruck aus dem Italienischen und erklären Sie seine Bedeutung im hier gegebenen Kontext!
 - b. Wann wird ein *ombrello* zum *ombrellone*? Warum wird hier von der Verfasserin die Benutzung des letztgenannten Begriffes suggeriert?
2. Was bedeuten die folgenden Begriffe, die als Sub-Kategorien bzw. als gleichwertige Kategorien zur Intermedialität aufgezählt werden? Suchen Sie Beispiele für die einzelnen Phänomene!

- a. Multimedialität
 - b. Poly- oder Plurimedialität
 - c. Transmedialität
 - d. Medienwechsel
 - e. Medientransfer
 - f. mediale Transformationen
 - g. Mixed media
 - h. Ekphrasis
 - i. transposition d'art
 - j. ut pictura poesis
 - k. Veroperung
 - l. Verfilmung oder Adapt(at)ion
 - m. Verbuchung oder Novelization
 - n. Musikalisierung der Literatur
 - o. Narrativisierung der Musik
 - p. Digitalisierung des Films
 - q. Klangkunst
 - r. Hyperfiction
 - s. multimediale Computer, texte'
3. Klären Sie in der Gruppe, welcher Medienbegriff im Text verwendet wird!
 4. Womit beschäftigt sich die Komparatistik bzw. *interart(s)*, *comparative art studies*?
 5. Was bedeuten die folgenden Ausdrücke?
 - a. Filmisierung der Literatur
 - b. filmische Schreibweise
 - c. Literarisierung des Films
 - d. Verfilmung literarischer Werke
 6. In welchen Bereichen der Forschung werden die Ausdrücke *Intermedialität* und *intermedia* verwendet? Wie werden sie dort verwendet?
 - a. Wie lassen sie sich voneinander unterscheiden?
 - b. Was versteht man unter *intermedia*?
 - c. Von wem wurde der Begriff *intermedia* geprägt? Welche Bedeutungen erhielt der Begriff im Laufe seiner Verbreitungsgeschichte?
 7. Warum lässt sich bei den Vertretern der *interart studies* eine gewisse Zurückhaltung gegenüber dem Begriff Intermedialität feststellen, d.h. Warum verwenden sie diesen Begriff nicht?
 8. Welchen Vorteil kann man dem Begriff Intermedialität anderen Begriffen gegenüber zuschreiben, die dasselbe Phänomen beschreiben sollen?
 - a. Was bedeutet die Behauptung: „Intermedialität' vermag potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt somit terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. ‚Hohen Künste', ebensowenig aber auf die sog. ‚Neuen Medien' beschränkt“? Erklären Sie den Satz!
 9. Welche Kunstformen lassen sich als pluri- bzw. multimedial bezeichnen? (Denken Sie z.B. an die verschiedenen Bühnendarstellungsformen!)

Balz Engler: *Buch, Bühne, Bildschirm. König Lear intermedial*

10. Was ist für die Tätigkeit Lesen charakteristisch? Zählen Sie die wichtigsten Merkmale auf, die vom Verfasser nahegelegt werden!
 - a. Was denken Sie über den Versuch, den Unterschied zwischen Lesen und Sehen eines Theaterstückes aufzudecken und die daran anschließende Behauptung, dass wir beim Lesen unser Gefühl für Rhythmus und Tempowechsel verlieren, und die Gesprächssituation vernachlässigen?
 - b. Welche Folgen kann es haben, wenn wir die Gesprächssituationen beim Lesen eines Dialogs außer Acht lassen?
 - c. Was bedeutet es, dass unsere Erfahrung beim Lesen unsinnlich bleibt?
11. Welche besonderen Umstände zeichnen einen Theaterbesuch, die Teilnahme an einer Theateraufführung aus?
 - a. Was für eine Wirkung kann es auf unsere Erfahrung haben, dass wir eine Theateraufführung als Teil einer Gruppe und nicht als isolierte Individuen erleben?
 - b. Was für ein Unterschied ergibt sich daraus, dass wir die Figuren auf der Bühne in ihrer leiblichen Gegenwärtigkeit und in Interaktion miteinander erleben – sehen und hören – und nicht nur ihre Worte lesen?
 - c. Welche anderen Vermittlungselemente spielen bei der Bühnendarstellung außer der Sprache noch eine wichtige Rolle?
 - d. Was macht eine Theateraufführung einmalig? Welche Besonderheit zeichnet sie gegenüber anderen Vermittlungsformen in dieser Hinsicht aus?
12. Wie sehen wir uns Videofilme an? Vergleichen Sie die im Text aufgezählten Merkmale mit Ihren eigenen Erfahrungen! Suchen Sie nach weiteren Charakteristika!
13. Wie könnten Sie die folgende Behauptung des Textes deuten?

„Die illusionistische Tradition des Mediums [Video/Film] prägt unsere Erwartungen: Es wird nicht wie im Theater ein Geschehen vorgestellt; hier wird Wirkliches abgebildet.“
14. Welche Unterschiede gibt es zwischen Video und Kino? Wie wirken sich diese Unterschiede auf unsere Wahrnehmungsweise aus?
15. Welche Verschiedenheiten entstehen aus dem Umstand, dass bei Filmen die Kamera als Vermittlungsmittel dazwischen geschaltet wird?
16. Wie verstehen Sie die folgenden Sätze des Textes?

„Wie beim Buch kann der Schauplatz [beim Film] rasch und beliebig verlegt werden.“

„Wie beim Buch gibt es [beim Film] keine Rückkoppelung zwischen Spielenden und Zuschauenden.“
17. Versuchen Sie die einzelnen Merkmale der
 - a. Bühnendarstellung
 - b. Kinofilme
 - c. geschriebenen Texte
 - d. Videofilme

zusammenfassend nebeneinander zu stellen und die drei Vermittlungsformen so miteinander zu vergleichen! Achten Sie dabei auch darauf, wie sich diese Merkmale auf Ihre Wahrnehmungsweise, auf Ihre Erlebnisse, Ihre Erfahrungen auswirken!

Wolfgang Gast – Knut Hickethier – Burkhard Vollmers: *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*

18. Aus welchem und in welches Medium erfolgt die Transformation bei einer Literaturverfilmung?
19. Versuchen Sie in der Gruppe zu klären, was „Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung“ bedeutet?
20. Womit beschäftigt sich Lessing in seinem grundlegenden Werk *Laokoon*?
 - a. Wie nähert er sich seinem Thema an?
 - b. Welche Beobachtungen macht er?
21. Was könnte der Ausdruck *Dramatisierung* bedeuten?
22. Was ist ein Plagiat? In welchen Zusammenhängen treffen wir auf dieses Phänomen?
23. Welche kulturellen Entwicklungen bewirken die Aufwertung des „dichterischen Wortes“?
 - a. Welche weiteren Wirkungen hat die Ausweitung des literarischen Marktes?
 - b. Wie wirkte sich diese Veränderung auf die Dramatisierungen bzw. auf die Inszenierungspraxis aus?
24. Wie könnte „der Stoffhunger des Kinos“, anderer technischer Medien und später der Massenmedien erklärt werden?
25. Warum wehren sich die Literaten bzw. die Cineasten gegen Literaturadaptionen? Welche Gründe könnte man hier anführen?
26. Was ist Ihre Meinung über Literaturadaptionen als Kulturvermittler?
27. Wie ist die Behauptung zu verstehen, dass eine Literaturverfilmung immer nur eine *mögliche Interpretation* ist?
28. Welche Umstände müssen bei der Beurteilung einer Literaturadaption bzw. –verfilmung mitberücksichtigt werden?
29. Was könnten die Ausdrücke „Adaptions- bzw. Interpretationstradition“ im Zusammenhang von Literaturverfilmungen bedeuten?
30. Welche Funktionen können Adaptionen in verschiedenen kulturellen Umgebungen haben?
31. Welche Gründe bewegen Film- und Fernsehproduzenten, ihren Werken bereits bekannte Stoffe zu Grunde zu legen?
32. Wieso gelten Adaptionen als „Anfangs- bzw. Übergangsformen“?
33. Aus welchem Grund schafft man Ihrer Ansicht nach Fernsehfilm/Kinofilm-Koproduktionen, um so Filme in den beiden Medien verfügbar zu machen?
 - a. Welche Grenzen haben diese Art von Koproduktionen?
 - b. Welche Unterschiede könnte man zwischen Fernsehfilmen und Kinofilmen in ihrer Darstellungs- bzw. Rezeptionsweise nennen?
34. Wie könnte man den Ausdruck „Mehrfachverwertung eines Stoffes“ deuten?

35. Welche Umstände entscheiden, ob ein Text verfilmt wird oder nicht? Nennen sie einige entscheidende Gründe für Adaptionen!

Helmut Kreuzer: Arten der Literaturadaption

36. Welche Formen der Literaturadaption lassen sich aufzählen?
37. Was ist Illustration als Literaturadaption?
- Welche Formen der Illustration könnten Sie nennen?
 - Was könnte in diesem Zusammenhang „Werktreue“ bedeuten?
 - Was ist die Meinung des Verfassers über die Illustrationen? Was meinen Sie selber dazu?
 - Suchen Sie Fotoromane, Bildreportagen, illustrierte Bücher und analysieren Sie sie in der Gruppe!
 - Versuchen Sie Beispiele für Illustrationen zu finden, die gelungen und welche, die fehlgeschlagen sind!
38. Wie könnte man die Transformation als eine Form der Literaturadaption mit ihren charakteristischen Merkmalen beschreiben?
- Welche Kriterien werden bei einer Transformation berücksichtigt?
 - Suchen Sie nach Transformationen!
 - Welche Formen der Analogie kann es geben? Was ist für Analogien charakteristisch?
 - Was ist eine interpretierende Transformation?
 - Wie könnte man die Begriffe Werktreue und Werkbezug in diesem Kontext erklären?
 - Was bedeuten die Ausdrücke *Angemessenheit* und *Relativität* in Bezug auf eine Verfilmung? Versuchen Sie sie anhand von Beispielen deutlich zu machen!
 - Wie können Zusammenhänge unter Literaturverfilmungen entstehen? Kennen Sie Beispiele für diese Art von Wechselwirkungen?
 - Welche Formen der Bezugnahme auf ältere Interpretationen bzw. auf den Originaltext sind möglich? Welche Haltungen kann man beobachten?
39. Welchen Traditionen ist eine Literaturverfilmung verpflichtet? Warum?
40. Worin unterscheiden sich *interpretierende Transformationen* von *transformierenden Bearbeitungen*?
41. Welche Formen der Dokumentation könnten Sie aufzählen?
- Was bedeutet der Begriff „verfilmtes Theater“?
 - Worin unterscheidet sich das verfilmte Theater von einer einfachen Aufzeichnung einer Theateraufführung? Suchen Sie nach Beispielen, an denen Sie Ihre Argumente veranschaulichen können!
 - An welche Grenzen können Dokumentationen stoßen?
42. Warum wird vom Verfasser vorausgesetzt, dass es *die* absolute Verfilmung eines Textes – ebenso wie die absolute Interpretation einer Partitur oder eines Theaterstücks – nicht gibt?

Weiterführende Aufgaben

1. Forschen Sie nach, wer
 - a. Béla Balázs
 - b. André Bazin
 - c. Alfred Döblin
 - d. Bertolt Brecht
 - e. Walter Benjamin war!
 Warum gelten sie als Begründer der Filmtheorie bzw. Medientheorie? Welche theoretischen Werke haben sie dazu verfasst? Was haben sie neben der Arbeit zum Film noch geleistet?
2. Versuchen Sie Beispiele aus Ihrer Umgebung bzw. Ihrem Erfahrungsraum für die einzelnen intermedialen Phänomene zu finden!
3. Suchen Sie nach Literaturverfilmungen und analysieren Sie sie nach den Kriterien, die in den Texten besprochen wurden!
4. Suchen Sie verschiedene Verfilmungsvarianten für denselben Text! Vergleichen Sie sie miteinander! Berücksichtigen Sie dabei – neben den bereits besprochenen Kriterien – auch die verschiedenen kulturellen Umgebungen, in denen die analysierten Filme entstanden sind!
5. Suchen Sie nach aufgezeichneten Theateraufführungen! Besprechen Sie in der Gruppe, in welcher Hinsicht sich diese Aufnahmen von dem Original – von der Aufführung – unterscheiden! Berücksichtigen Sie dabei auch Ihre Position und Möglichkeiten als Zuschauer!
6. Suchen Sie nach Texten, die in verschiedenen Vermittlungsformen existieren! Vergleichen Sie sie miteinander!
 - a. Welche Form ist die dominante bzw. die meist bekannte?

Auswahlbibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef: *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*. Frankfurt am Main: Lang, 1983.
- Albersmeier, Franz-Joseph & Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Bacsó, Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijarat, 1997.
- Beutelschmidt, Thomas: „*Das Buch zum Film - der Film zum Buch*“. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl., 2004.
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Reclam, 2005.

- Clüver, Claus: *Interart Studies. An Introduction*. Ms. Blumington, 1996.
- Eicher, Thomas & Bleckmann, Ulf (Hg.): *Intermedialität: Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994.
- Gadamer, Hans Georg: Hören – Sehen – Lesen. In: ders.: *Gesammelte Werke 8*. Tübingen: Mohr, 1999. S. 271-278.
- Gács, Anna & Gelencsér, Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest: József Attila Kör/Kijárat, 2000.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (Hg.): *Text-Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster: Nodus Publikationen, 1987.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. & Posner, Roland (Hg.): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptationen*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Kenedi, János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat, 1977.
- Kenedi, János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest: Megvető, 1971.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München: Fink, 1995.
- Kovács, András Bálint: *Film és elbeszélés*. Budapest: Korona, 1997.
- Mecke, Jochen & Roloff, Volker (Hg.): *Kino-(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- Paech, Joachim: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: Metzler, 1994.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Pethő, Ágnes (szerk.): *Képtávek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Sapientia, 2004. <http://mek.oszk.hu/0100/01745>
- Petőfi, S. János, Békési, Imre & Vass, László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 7*. Szeged: JGYF Kiadó, 1994.
- Schmidt, Klaus M. & Schmidt, Ingrid: *Lexikon Literaturverfilmungen: Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945 – 2000*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.
- Thomka, Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat, 1998.
- Zima, Peter (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Hilfreiche Internetadressen, wo weitergesucht werden kann:

<http://www.eur.nl/fw/cfk>

<http://www.eur.nl/fw/cfk/oosterling>

http://www.uni_konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html

<http://www.mediamodell.c3.hu/>

Sach- und Worterklärungen

audiovisuell (auch audio-visuell): das Gehör und das Sehen betreffend; an die Sinnesorgane Ohr und Auge gerichtet.

Bioskop: Projektionsapparat der Brüder Skladanowsky, der 50-mm-Filme mit zwei Filmschleifen verwendete. Die erste Vorführung fand am 1. November 1895 im Anschluss an das Programm des Varieté Wintergarten in Berlin statt.

Camera lucida: Gerät zum Abzeichnen von Gegenständen nach der Natur. Es besteht aus einem vierseitigen Prisma, dessen Bild dem Auge einen Natureindruck vermittelt. Bei der Benutzung wird auf das Prisma geschaut, während mit der Hand das verkleinerte prismatische Bild nachgezeichnet werden kann.

Camera obscura: In einen lichtdicht verschlossenen Kasten fällt durch ein Loch Tageslicht. Das im Inneren entstehende naturgetreue Abbild erscheint seitenverkehrt und kopfstehend auf der gegenüberliegenden Wand.

CD-ROM: (engl. *Compact Disc Read Only Memory*) allgemein die Bezeichnung für eine CD, die speziell für die Verwendung mit einem PC angefertigt wurde. Ihr technologischer Vorläufer ist die in den frühen 1980er Jahren entwickelte CD-DA (Digital Audio), als reiner Tonträger die digitale Alternative zur analogen Schallplatte und Audiotassette und diesen überlegen in Haltbarkeit, Handlichkeit, Speicherplatz und Zugriffsgeschwindigkeit bei störungsfreier (wenn auch unter Musikexperten umstrittener) Klangqualität. Mit der Einführung der CD-R (Recordable, ‚Rohlinge‘) Mitte der 1990er Jahre ist auch die Funktion der privaten Datensicherung möglich, die wenig später durch die Entwicklung der wiederbeschreibbaren CD-RW (Rewritable) noch komfortabler geworden ist. Seit der Verwendung als universeller Datenträger für den PC dient die CD-ROM als Speichermedium von Grafik-, Audio-, Video- und Textdateien, die in ihren Kombinationen in Verbindung mit entsprechender Software zu interaktiven Multimediaprodukten werden.

Daguerreotypien: Eine gereinigte, polierte und versilberte Kupferplatte wurde in einem Kästchen Joddämpfen ausgesetzt. Es entstand eine hauchdünne lichtempfindliche Jodsilberschicht. Belichtet wurde die in die Camera obscura gelegte Platte durch Öffnen der Linse bei einer Belichtungszeit von mehreren Minuten. Das nicht sichtbare Bild wurde dann in einem anderen verschließbaren Kasten durch erwärmtes und verdampfendes Quecksilber entwickelt. Fixiert wurde anschließend in einem lauwarmen Salzwasserbad. Dann wurde die Platte gespült, gewässert und getrocknet.

Dreifarben-Fotografie: Ältere Bezeichnung für Aufnahmemethoden, die mit drei Farbausügen und der Wiedergabe in Dreifarbenprojektion arbeiten.

downloaden: (engl.: herunterladen) Begriff aus der elektronischen Datenverarbeitung. Beim Herunterladen werden Daten von einem Netzrechner oder vom Internet angefordert

und zum Rechner übertragen. Neben dem deutschen ‚herunterladen‘ findet sich in der Umgangssprache häufig der Einsatz des englisch-deutschen Kunstwortes ‚downloaden‘, ‚downgeloadet‘. Umgangssprachlich wird aus herunterladen auch „saugen“.

E-Book: (engl. *electronic book*: elektronisches Buch) diejenigen Texte, die ausschließlich in oder mit elektronischen Medien erzeugt, verbreitet, verarbeitet und gespeichert werden. Unter so unterschiedlichen Begriffen wie Computerlyrik, Hyperfiction, Internetliteratur oder New Media Poetry oder interaktive Literatur versammeln sich literarische Gruppen, Theorien, Verfahren etc., die die medialen Grenzen tradierter, ans Buch gebundener Formen von Literatur zu überschreiten versuchen. Die wichtigsten Unterschiede von elektronischer Literatur zu der Literatur in Printmedien können u.a. mit dem Einbezug aller Sinneswahrnehmungen über multimediale Arrangements sowie der praktischen Integration des Lesers oder der Leserin in den literarischen Herstellungsprozess der sog. Interaktivität beschrieben werden.

Eco, Umberto: (geb. 1932) Professor für Semiotik in Bologna, Essayist, Romancier. Eco gilt international als der wichtigste Repräsentant der Zeichentheorie. Seit den frühen 1960er Jahren beschäftigt sich Eco sowohl mit der Grundlegung und Ausarbeitung der wissenschaftlichen Disziplin der Semiotik als auch mit der Analyse der Massenkultur (z.B. Filme, Comics, Werbung).

Ethnologie/Ethnologe: siehe **Kulturanthropologie**

Face-to-face-Kommunikation: persönliche Kommunikation, bei der sich die beiden Kommunikationspartner von Angesicht zu Angesicht gegenüber sitzen. Diese Form hat den Vorteil, dass auch indirekte Signale des Gegenübers sofort erkannt, ausgewertet und berücksichtigt werden können. Dabei wechselt die Rolle zwischen Sender und Empfänger ständig.

Figurenkonstellation: (lat. *figura*: Gestalt; lat. *constellation*: Stellung der Gestirne zueinander) Bezeichnung für die dynamische Struktur des Personals, d.h. der Gesamtheit aller vorkommenden Figuren, in einem Drama, Erzähltext, Film, einer Theateraufführung etc. Der Begriff bezieht sich auf das Verhältnis bzw. die Stellung der Figuren zueinander, also auf die Anordnungen der Figuren und die wandelnden Beziehungen zwischen ihnen.

Fluxus: (lat. *fluxus* = fließend, wallend; unsicher, wandelbar, wankend), zunächst als Kunstbegriff 1961 von G. Maciunas in New York für eine nicht erschienene Kulturzeitschrift geprägt. Bei der von Maciunas organisierten Veranstaltung ‚Fluxus. Internationale Festspiele Neuester Musik‘ im September 1962 in Wiesbaden wurde der Begriff erstmals offiziell präsentiert und von den beteiligten Künstlern wie von der Öffentlichkeit akzeptiert. Seitens der Akteure existiert bewusst keine verbindliche Definition von Fluxus. (‚Das Wichtigste an Fluxus ist, dass niemand weiß, was es ist‘, R. Watts). Fluxus stellt in seinen Events und Partituren die traditionelle Musik in Frage, indem deren Nebensächlichkeiten zu Hauptsachen erklärt werden. Zugleich löst Fluxus den Begriff von Musik auf, indem diese nicht mehr erklingen muss, um Musik zu sein. Das rein denkbare Konzept von Musik, das allein in der Vorstellung zur Realisation gelangen kann, ist der fort-

schrittlichste Aspekt des Fluxus. Die Einbindung von Zufall, Indeterminiertheit, (die Musikalisierung) von Alltagssituationen und Naturgeräuschen sowie die Materialkonkretheit sind auf J. Cage zurückzuführen. Viele der Fluxus-Objekte tragen Titel oder behandeln ebenfalls Sujets aus dem Musik-Kontext. Trotz dieses Musikbezuges bezieht Fluxus als intermediale Kunst auch die Materialien und Arbeitsweisen der anderen Künste gattungsübergreifend ein bzw. artikuliert sich zum Teil nur in diesen. Allen Fluxus-Werken ist die sensible Schulung der Sinne gemeinsam, indem sie den Alltag zur Kunst erklären.

illiteral: schriftlos

Internet: (lat. *inter*: zwischen; engl. *net*: Netz) Internet bezeichnet den weltweiten Zusammenschluss verschiedener Computernetzwerke zu einem einzigen, dezentralen Netzwerk. Es handelt sich beim Internet um elektronische, computervermittelte Kommunikation. Primär basiert das Internet auf dem Protokoll TCP/IP (Transmission Control Protocol/Internet Protocol). Getragen wird das Internet im Wesentlichen von leistungsstarken Computern (Hosts) und (Stand-) Datenleitungen (Backbones), die die einzelnen Hosts netzartig miteinander verbinden. Seit ca. 1995 wird das Internet im allgemeinen Sprachgebrauch häufig mit dem Dienst WWW (World Wide Web) gleichgesetzt.

Intertextualität: Als literaturwissenschaftlicher Begriff setzt Intertextualität (‚Zwischentextlichkeit‘) im engeren Sinne die Feststellung voraus, dass der Sinn eines jeweiligen Textes mit dem Sinn anderer Texte verwoben ist. Im literarischen Feld ist der Gedanke der Intertextualität (im engeren Sinne) nicht neu: ‚Wir verstehen die Kunst, aus ein paar alten Büchern ein neues zu machen‘ (G.Ch. Lichtenberg, *Sudelbücher*, 1776). Das theoretische Prinzip einer unausweichlichen Intertextualität folgt aus der literaturwissenschaftlichen Bewegung vom (geschlossenen) Werk zum Text. Demnach lässt sich Intertextualität als Bedingung eines jeden Textes „nicht auf das Problem von Quellen oder Einflüssen reduzieren“, vielmehr fügt der Begriff Intertextualität „der Texttheorie den Raum des Sozialen“ hinzu (Roland Barthes: *Théorie du Texte*, 1972). Die unausweichliche soziale Bedingtheit eines jeden Textes wird tendenziell schon von Roland Barthes selbst, stärker noch von Julia Kristeva und anderen Theoretikern artikuliert. Vor allem Julia Kristeva hat Bachtins Theorie der Dialogizität des Textes so verallgemeinert, dass Intertextualität schließlich jeden Akt eines (metaphorisch ausgeweiteten) Schreibens, d.h. jeden Akt der Sinnproduktion „zugleich als Subjektivität und als Kommunikativität“ bezeichnen kann.

Kollision: Aufeinandertreffen von Körpern oder das Zusammenfallen von Ereignissen.

Komparatistik: vergleichende Literaturwissenschaft, die den Vergleich zweier oder mehrerer literarischer Werke aus verschiedenen Sprachbereichen zum Gegenstand hat, ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden.

Kornraster(verfahren): Schicht aus unregelmäßig verteilten farbigen Partikeln vor der Fotoschicht einer Platte oder eines Films. Sie wirken bei der Belichtung und späteren Betrachtung wie Farbfilter um einen farbigen Bildeindruck auf Basis der additiven Farbmischung zu erzeugen.

Kulturanthropologie (Cultural Anthropologie): Wissenschaft von der Analyse und Darstellung menschlicher Kulturen in ihrer Verschiedenheit.

Laterna magica: Eine Lichtquelle, z.B. Kerze oder Petroleumbrenner, wirft ihr Licht, verstärkt und reflektiert durch einen Hohlspiegel, durch die Öffnung eines Kastens und dort davor geschobene bemalte Glasstreifen. Diese Bilder werden mittels Linsen auf die Wand projiziert.

Literalität (lat. *littera*; Buchstabe) bezeichnet das Entwicklungsstadium der Schriftlichkeit, das durch ein literales Manuskript, also die handschriftliche Speicherung und Weitergabe von kulturellen Inhalten in textlich fixierter Form gekennzeichnet ist. Den terminologischen Gegensatz und Vorläufer bildet die Oralität (Mündlichkeit).

Live-Charakter/Live: (engl.: u.a. lebendig, aktuell; in Radio und Fernsehen: Direkt...) Mit dem Begriff Live wird die zeitliche Übereinstimmung eines Ereignisses mit seiner Übertragung im Hörfunk oder Fernsehen, neuerdings auch im Internet, bezeichnet. Die Möglichkeit zur Live-Übertragung stellt eine spezielle mediale Qualität dar. Im Gegensatz zu Speichermedien wie Buch oder Schallplatte ist die Nutzung von Live-Medien prinzipiell an die zeitliche Übereinstimmung von Ereignis, Ausstrahlung und Nutzung gekoppelt. Mit dem Live-Prinzip verbunden ist die Anmutung von Unmittelbarkeit und ‚Echtheit‘.

Massenmedien: Jede Form der Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich durch technische Verbreitungsmittel indirekt an Publika vermittelt werden. Massenmedien sind nicht in erster Linie durch spezifische Rezeptionsformen gekennzeichnet, sondern vor allem durch bestimmte Produktionsformen, Beeinflussungsstrategien und –möglichkeiten. Daher werden Massenmedien nicht nur als technische Kanäle oder Vermittlungsformen, sondern auch als komplexe soziale Organisationen behandelt. Massenmedien und Massenkommunikation weisen begrifflich auf das Entstehen der Massengesellschaft zurück. Im 19. Jahrhundert wurden nicht nur die technischen Voraussetzungen für die Entwicklung der audiovisuellen Medien, sondern unter dem Einfluss der industriellen Revolution und der Veränderung des gesellschaftlichen Lebens auch die Basis für die Massenpresse gelegt.

Mediatisierung: (auch Medialisierung) bezeichnet Prozesse des Übergangs von Formen direkter Kommunikation in Formen indirekter Kommunikation über Medien. Als Beispiele wären hier Verschriftlichung, Verbildlichung, Vertonung, sowie Verfilmung zu erwähnen, wobei das Augenmerk stets auf der Veränderung der Wahrnehmung liegt.

Medialität: typisch genommenes Set von Eigenschaften, die für einzelne Medien als konstitutiv angesehen wird.

Medium: (sing. lat. *medium*: Medium, plur. lat. *media* von griech. *mésos*: das Mittlere, auch Öffentlichkeit, Gemeinwohl, öffentlicher Weg) bezeichnet die Gesamtheit der Kommunikationsmittel. Der Begriff des ‚Mediums‘ entwickelt sich seit Mitte der 1980er Jahre zum dominanten Konzept im kulturwissenschaftlichen Bereich. Im Rahmen der

Begriffsentwicklung sind unterschiedliche Medienbegriffe zu bestimmen, die das Begriffsfeld unscharf erscheinen lassen. Diese spezifische Unschärfe jedoch gehört zu seiner Karriere als Integrationsbegriff.

medienspezifisch: Eigenschaften eines Mediums; ist historisch an eine kulturelle Umgebung gebunden.

Medienwissenschaften: (engl. *media studies*) bearbeiten den Gesamtbereich aller Fragen, die sich auf die Theorie, Systematik und Geschichte des mit dem Begriff ›Medium‹ bezeichneten Gegenstandsbereichs beziehen. Eine einheitliche Begriffsbildung ist noch nicht erkennbar. Die Medienwissenschaften bilden ein inter- und transdisziplinäres Forschungsfeld und integrieren medienbezogene Fragestellungen aus den Bereichen der Psychologie, der Soziologie, der Pädagogik, der Wirtschafts-, der Rechts-, der politischen und der technischen Wissenschaften. Die Kommunikationswissenschaft versteht sich als Allgemeine Medienwissenschaft. Einzelne Medienbereiche werden traditionell von den klassischen Kulturwissenschaften wie Kunst-, Musikwissenschaft, Sprach- und Literatur- sowie Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften bearbeitet.

Montage: siehe **Schnitt**

Online: (engl. *to be on the line*: in der [Telefon-]Leitung sein). Online und Offline bezeichnen zwei in jüngerer Zeit zunehmend relevante Arbeitsmodi in Datennetzwerken, die aus mehreren untereinander verbundenen Rechnern bestehen, vor allem aber im Zugriff auf das für die Allgemeinheit zugängliche Internet (WWW). Der Online-Arbeitsmodus ermöglicht die elektronische Datenübermittlung zum Zweck der Kommunikation bzw. Korrespondenz, der Recherche in Datenbanken, der Koordination arbeitsteiliger Prozesse etc. Zu den Anwendungsfeldern gehören u.a. Online-Business, Online-Banking, Online-Auktionen, aber auch Nachrichtenwesen und E-Mail.

Oralität (Mündlichkeit): (oral zu lat. *os* (Gen. *oris*): Mund) der Gebrauch der mündlichen Sprache gegenüber der schriftlichen Sprache. In sprachwissenschaftlichen Ansätzen wird Oralität über die spezifischen Merkmale der mündlichen Sprache als ‚Sprache der Nähe‘ gegenüber der schriftlichen Sprache als ‚Sprache der Distanz‘ u.a. durch ihre Situationsgebundenheit beschrieben. In historischer, ethnologischer und soziologischer Sicht wird die Oralität mit ‚mündlichen Kulturen‘ vor allem Schriftlosigkeit verbunden. Der Schrifttheoretiker Walter J. Ong unterscheidet zwischen einer ‚primären Oralität‘ schriftloser Kulturen und einer ‚sekundären Oralität‘ im Zeitalter der elektronischen Medien sowie einer ‚Rest-Oralität‘ als Kategorie von Mündlichkeitsresten in überwiegend schriftbasierten Kulturen. *Primäre Oralität schriftloser Kulturen:* Demnach fehlt oralen Kulturen ein Medium, um Wissen extern zu speichern. Sie entwickeln spezifischen Denk-, Verarbeitungs- und Speicherprozesse wie z.B. eine Gesprächskultur, die auf Wiederholung basiert: sprachrhythmisierete Formeln, Reim, Metrum, litaneihafte Wiederholung. Zudem werden in oralen Kulturen Informationen oft durch Mimik und Gestik vermittelt. Durch die Erfindung des Buchdrucks (Gutenberg) wird die orale Gesellschaft in eine literale transformiert. *Sekundäre Oralität im Zeitalter der elektronischen Medien:* Schrift-

liche Kommunikation nimmt allmählich immer mehr mündliche Formen auf, wie z.B. Dialog. Das neue Medium Computer bewirkt die Integration von verschiedenen Kommunikationsmedien, wie z.B. Schreibmaschine, Radio, CD-Player, Fernseher, Telefon, Faxgerät und stellt neuartige Kommunikationsformen wie E-Mail, Internet zur Verfügung. Die von Rundfunk und Fernsehen begründete ›sekundäre Oralität‹ ist im Falle der elektronisch-interaktiven Kommunikationsforen wie Gästebücher und Chat eine schriftliche Oralität mit präliterarischen Charakteristika.

Physionotrace: Zeichenhilfe und zugleich Graviergerät, mit dem Silhouetten nachgezeichnet und verkleinert auf Metallplatten aufgetragen werden können. Diese Platten wurden anschließend gedruckt.

Schnitt: ist der deutsche Ausdruck für die wichtigste Tätigkeit der audiovisuellen Postproduktion, besagt aber weniger als der englische Terminus *editing* oder der französische Begriff *montage*. Im Gegensatz zum deutschen Schnitt, der das Trennende und Zerstörerische des Akts mitklingen lässt und eher die handwerkliche Technik beschreibt, meint die Montage ganz wesentlich ästhetische Dimensionen: das kreative, konstruktive Zusammenfügen von Einstellungen eines Films zu Szenen.

Server: Rechner/Computer, der für andere in einem Netzwerk mit ihm verbundene Systeme bestimmte Aufgaben übernimmt und von dem diese teilweise oder ganz abhängig sind.

Synchronisation: (gr. *syn:* zusammen, zugleich; gr. *chronos:* Zeit, Dauer) bezeichnet allgemein den Vorgang, der zu einer Synchronie führt. Mit ‚Synchronie‘ wird ein zeitgleicher, paralleler, simultaner Ablauf von Ereignissen bezeichnet. Im Medienbereich tritt Synchronisation vor allem als Problem bei der Zusammenführung von Bild und Ton (Tonfilm) auf, historisch zuerst beim Film, dann beim Fernsehen und zu Beginn des 21. Jahrhunderts bei vielen Anwendungen im Internet, vor allem bei Spielen, in denen aktiv handelnde virtuelle Figuren auftreten, denen eine menschliche Stimme zugeordnet werden soll (z.B. Lara Croft). Unter Synchronisation bei audio-visuellen Medien versteht man primär die gleichzeitige Wiedergabe von Bild und Ton.

Vaudeville-Theater: So wurden ab ca. 1715 in Paris derbe Unterhaltung und Volkslieder bezeichnet. Heute versteht man darunter meist ein (satirisches, spottendes) Musiktheater, in dem kurze Lieder nach bekannten Melodien in die Dialoge eingearbeitet sind. Das Wort Vaudeville leitet sich wahrscheinlich vom französischen „Vau de Vire“ (Tal der Vire in der Normandie) ab, wo Olivier Basselin um die Mitte des 15. Jahrhunderts lustige, in seiner Heimat viel gesungene Trinklieder dichtete. Eine andere Definition führt es auf „voix de ville“ (Stimme der Stadt) zurück. Als Theaterstil wird das Vaudeville oft auch als „Variété“ bezeichnet. Es begann populär zu werden in den 1880er-Jahren mit dem Wachsen der Industrie in Nord-Amerika und erlebte seinen Niedergang ab den 1920er-Jahren mit dem Aufkommen des Tonfilms und des Radios und der großen Depression in den 1930er-Jahren. Das Vaudeville kennzeichnete in den USA auch die Einführung des so

genannten „Big Business“ in die Welt der populären Unterhaltung. Verschiedene Vaudeville-Ketten kämpften um die Vorherrschaft auf dem Unterhaltungsmarkt.

Virage: (frz.: Färbung) Anfänglich wurde jedes einzelne Filmkader per Hand (mit bis zu sechs Farbwerten) koloriert. Die ab etwa 1905 eingeführte Schablonenkolorierung ermöglichte zum einen eine etwas schnellere und kostengünstige Färbung der einzelnen Bildpartien, zum anderen wurde dadurch eine präzisere Konturiertheit der einzelnen Farbflächen gewährleistet. Bis weit in die 1920er Jahre hinein durchgesetzt haben sich jedoch die kosteneffizienteren Färbungsverfahren der Viragierung (*tinig*) und Tonung (*toning*), die den Film in Farbbädern bzw. chemischen Bädern vollflächig einfärbten. Beim gleichzeitigen Einsatz beider Färbungsverfahren waren zweifarbige, wenn auch keine naturfarblichen Effekte möglich. Viele Filme der Frühzeit sind in ihrer Färbung durch falsche Lagerung und durch natürliche Zersetzung von Farbmittel und Filmmaterial heute z.T. stark verblasst oder farbverfälscht, vielfach nur in schwarz-weißen Umkopierungen überliefert. Ein neueres Verfahren der Einfärbung von Filmmaterial ist die 1983 vorgestellte elektronische Kolorisierung (*colorisation*), bei der die ursprünglichen Farbwerte der aufgenommenen Bildmotive digital errechnet und »rekonstruiert« werden können. Trotz eines dadurch ermöglichten nahezu originären Farb(film)-Eindrucks wird dieses Verfahren gemeinhin urheberrechtlich abgelehnt, da es die ursprüngliche künstlerische Leistung verfälscht.

Web/WorldWideWeb siehe **Internet**

Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Helmut Schanze. Weimar: Metzler, 2002.

Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Hg. von Ralf Schnell. Stuttgart & Weimar: Metzler, 2000.

Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. 2. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart & Weimar, Metzler, 2001.

Quellen- und Rechtsnachweis:

- Kübler, Hans-Dieter: *Mediale Kommunikation*. Tübingen: Niemeyer, 2000. S. 2-5. © Max Niemeyer Verlag
- Hickethier, Knut: Medium und Medien. In: ders.: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Weimar: Metzler, 2003. S. 18-23. © J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag
- Pflug, Günther: Schriftlichkeit und Mündlichkeit. *Muttersprache* 4/94. S. 289-298. © Günther Pflug, Gesellschaft für deutsche Sprache
- Karmasin, Matthias: Telefon/Handy. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink, 2004. S. 339-340. © Wilhelm Fink Verlag
- Lang, Niklas: E-mail. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink, 2004. S. 182-184. © Wilhelm Fink Verlag
- Glaserapp, Jörn: Chat. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink, 2004. S. 148-149., 151. © Wilhelm Fink Verlag
- Zimmer, Dieter E.: Vom Ruß auf Holz zum Pixel im Kristall. Das Zögern beim Start des E-Books. In: ders.: *Die Bibliothek der Zukunft. Text und Schrift in Zeiten des Internets*. München: Ullstein, 2001. S. 17-27. © Verlag Hoffman und Campe
- Baatz, Willfried: *Geschichte der Fotografie*. Köln: DuMont, 2002. S. 10-21., 65-69 © DuMont Literatur und Kunst Verlag
- Hickethier, Knut: Bild und Bildlichkeit, Täuschungen und Simulationen. In: ders.: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. S. 81-84., 96-99. © J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag
- Paech, Joachim: Die Anfänge des Films in der populären Kultur. In: ders.: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S. 1-8. © J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag
- Faulstich, Werner: Die Figurenanalyse. In: ders.: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink, 2002. S. 95-112. © Wilhelm Fink Verlag
- Gillon, Ray: Dubbing into a foreign language. Zur Synchronisation von Filmen. In: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*. Wien: Wespennest, 1994. S. 121-127. © Ray Gillon
- Rajewsky, Irina O.: Was heisst ‚Intermedialität‘? In: ders.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002. S. 6-11. © Narr-Francke-Attempto Verlag
- Engler, Balz: Buch, Bühne, Bildschirm. *König Lear* intermedial. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, S. 58-68. © Balz Engler

Gast, Wolfgang, Hicketier, Knut & Vollmers, Burkhard: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang: *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners, 1993. S. 12-18. © Wolfgang Gast, C. C. Buchners Verlag

Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaptation. In: Gast, Wolfgang: *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners, 1993. S. 27-31. © Helmut Kreuzer (Wir hoffen die Veröffentlichung des Textes wäre im Sinne des verstorbenen Autors. Ein Rechtsnachfolger konnte leider – trotz unserer Bemühungen – nicht ausfindig gemacht werden.)

Die Herausgeber bedanken sich noch einmal nachdrücklich bei all den Autoren und Verlagen, die ihre Texte freundlicherweise kostenlos zur Verfügung gestellt haben.