

NCCR Mediality

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen
Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 12 / 2014

Inhalt

- 3 Die Ambivalenz des Gläubig-Schlichten**
Grenzfälle christlicher Ästhetik
Susanne Köbele
- 16 Medialität und Materialität**
Beiträge der Filmwissenschaft zu einem interdisziplinären Diskurs
Medialität und Mediales als Gegenstand der Filmwissenschaft
Margrit Tröhler
- 21 Die Materialität des Films und ein Sebstmörderklub**
Medialitätshistorische Erwägungen
Jörg Schweinitz
- 27 Tagungsberichte**
- 33 Rezensionen**
- 38 Neuerscheinungen 2014/15**
- 39 Veranstaltungen**



Universität
Zürich^{UZH}



Herausgeber Nationaler Forschungsschwerpunkt
>Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven<
Universität Zürich, Rämistrasse 42, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 19, sekretariat@mediality.ch, www.mediality.ch

Redaktion Alexandra Bündler (alexandra.buender@mediality.ch)
Karin Gessler (karin.gessler@mediality.ch)

Gestaltung Simone Torelli, Zürich

Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter mw@mediality.ch.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Die Ambivalenz des Gläubig-Schlichten

Grenzfälle christlicher Ästhetik

I. *Sancta simplicitas*. Fußangeln

Legendarisches Erzählen scheint auf den ersten Blick ganz unspektakulär: einfache Taten, verständliche Helden, »gläubig-schlichte« Erzählweise.¹ Doch so einfach ist es nicht mit der Einfalt des Herzens und der einfachen Form.² Das Einfachheitspostulat der Legende scheitert bereits an der Grundambivalenz, mit der die christliche Offenbarungsreligion sich seit ihren Anfängen an den Repräsentationsparadoxien von Transzendenz abarbeitet. Die Fürsprecher virtuoser geistlicher Rhetorik begründen seit Augustinus ihre Entscheidung, sich mit dem »Gold und Silber« fremder Beredsamkeit »die Taschen füllen« zu wollen,³ damit, dass sie die strahlenden Waffen nicht den irrenden Gegnern überlassen und ohnehin den wundermächtig-erhabenen Gott nur ungern einem schlichten Stil anvertrauen wollen.⁴ Umgekehrt stellen andere als lakonische Chronisten der Wahrheit jede rhetorisch-narrative Komplexität zurück. Diese Grundspannung von schlichtem *Sermo humilis*⁵ einerseits, verschwenderischer Rhetorik des Hymnischen andererseits prägt die christliche Ästhetik auf folgenreiche Weise. Sie äußert sich nicht nur als konflikträchtiges Nebeneinander – als gattungsabhängige Konkurrenz oder parallele Kombination religiöser Schreibweisen –, sondern auch grundsätzlich als immanente Paradoxie und in sich widersprüchliche Disposition religiöser Literatur und Lebensformen. Je virtuoser die religiöse Weltabwendung, um so weltbeherrschender ihr asketisches Charisma, um so unstillbarer der Reformbedarf. Askese, die die Weltlichkeit der Welt, die sie ablehnt, zugleich selbst schafft, produziert im Ausschließen von Welt unumgänglich neue Welt, und diese Dynamik kommt, wie Max Weber eindrucksvoll gezeigt hat,⁶ an kein Ende. Für die Legende als zentrales Medium religiöser Kommunikation heißt das: Je kunstloser sich der Erzähler in seinem Text (und in den Augen der Welt) präsentiert, um so zuversichtlicher darf er darauf hoffen, vor Gott zu reüssieren, denn die Letzten,

arm an Kunst und Können, werden vor Gott die Ersten und reich sein (Mt 19,30): *swie chranc ich doch an sinnen sî, / mir wonet ein gedinge* [»Hoffnung«] *bî / daz got des armen willen hât / für eines rîchen argen rât*⁷ – wieviel Hochmut in dieser Zuversicht steckt, müssen wir nicht entscheiden.⁸ Zum Ruhme Gottes, nicht zur Selbstprofilierung kommentieren mittelalterliche Legendendichter, je demütig kunstloser sie sich inszenieren, um so üppiger die rekurrenten Marterepisoden und Wunderketten ihrer heiligen Helden mit Kaskaden anaphorischer Seligpreisungen. Noch das erzähltechnisch schlichteste Element – eine Inquit-Formel als Einleitung von Figurenrede – kann einen Umfang von nahezu dreißig höfischen Reimpaarversen annehmen. Statt »Martina sprach« heißt es dann (und ich zitiere nur einen kleinen Ausschnitt aus dieser nach dem Muster mariologischer Prädikationen erweiterten Inquit-Formel):

*Martina div vil selic
Allir svnde vnmelic
Div reine div getriuwe
Div liebe tugenden Niuwe
Div svze hoh erborne
Rose ane sünden dorne
Ob allim golde div tiure
Div reine vnd div gehure
Div sveze vnd div milde
Die tugenden nie bevilde
[...]
An libe an sele clare
Sprach do offenbare: [...]*⁹



So klingt die ›Manier des Einfachen‹ – hoher Stil im Modus der Demut – in einer spätmittelalterlichen Legende von der Märtyrerin Martina: kein Wunder, dass sie die längste Legende ist, die uns aus dem Mittelalter überliefert ist.

Die hagiographische Spannung zwischen dem hymnischen Ton der Heiligenverehrung (*sermo grandis*) einerseits, dem Bekenntnis zum schlichten Berichtstil (zur *rusticitas*) an-

derseits, prägt legendarisches Erzählen als widersprüchlich ›kunstlose Kunstform‹ von seinen vielgestaltigen spätantiken Anfängen an. Noch tausend Jahre später, auf der Schwelle zur Neuzeit, kehrt die Spannung von Rhetorikfaszination und Rhetorikskepsis unter neuen Vorzeichen wieder, wenn Petrarca, obwohl von der »süßen« Eloquenz Ciceros unwiderstehlich angezogen, für seine eigene christliche Moralphilosophie auf demütiger *simplicitas* besteht in der Überzeugung, »daß auch Cicero Christ gewesen wäre, wenn er Christus gesehen oder Christi Lehre hätte vernehmen können«. ¹⁰ Auch das alte ketzerpolemische Argument, Irrende – eben: Rhetorikliebhaber – müsse es geben, damit die Rechtschaffenen und Armen im Geiste um so wirksamer manifest würden, kommt Petrarca gerade recht, ¹¹ der nicht wenig Scharfsinn aufbietet, um einerseits Eloquenz bewundern zu dürfen, andererseits *simplicitas* und *ignorantia* für sich reklamieren zu können, mit dem Argument, einzig süße Armut im Geiste mache ruhig und reich. ¹² Die Paradoxieanfälligkeit solch programmatischer Umwertungen liegt auf der Hand, weswegen wir noch einen Moment bei Petrarca verweilen. Statt auf die Helden aus Homers und Vergils »fremden, fernliegenden Geschichten« solle man sich an die näheren, heilswirksameren Helden halten, die große *cohors illiterata* der heiligen Männer und Frauen. ¹³ Petrarca, der Heilswissen ausdrücklich über Weltwissen setzt, freilich, das ist neu, nicht als universales dogmatisch-exegetisches Heilswissen, sondern als ethische Lebenskunst, die der Einzelne zu vertreten habe, kommt es darauf an, dass eben diese *Ars vitae* o h n e *eloquentia* nicht zum Zuge und zur Wirkung komme: weil man Tugend nicht nur »wissen«, sondern auch »lieben« müsse. ¹⁴ So ist es wenig überraschend, dass Petrarca's höchst zwiespältiges Plädoyer für *simplicitas* zum Schluss in eine rhetorisch anspruchsvolle allegorische Passage mündet, die auf der Einsicht aufruhet, schon Sokrates hätte einsehen und sagen sollen, dass das Wissen des Nichtwissens nichts sei, was gewusst werden könne. ¹⁵ Noch hoffnungsloser verstricken sich zeitgleich nur die Mystiker in Paradoxien des Nichtwissens und Nichtwollens, mit ihrer Doppelanstrengung, nichts zu wissen nicht w o l l e n zu sollen. Am Ende seines Traktats, der auf Schritt und Tritt kunstvoll Kunstlosig-

keit beansprucht, entwirft Petrarca performativ selbstwidersprüchlich in einer weit ausgreifenden rhetorischen Klimax Paradoxien einer unumgänglichen Rhetorik des Rhetorikverzichts. Er nennt sie »Fußangeln« und »Klippen für den Hochmut« ¹⁶ und beendet diese Reflexion mit einer emphatischen Exclamatio: »was für ein zwiespältiges Hin und Her« (*Circulatio anceps!*), »welch labyrinthisch unentwirrbares Wortspiel« (*ludus inextricabilis!*)! ¹⁷ Die immanente Paradoxie des Gläubig-Schlichten schlägt, darauf wollte ich hinaus, noch bei Petrarca auf die eigene Textästhetik höchst widersprüchlich durch, und sie ist als »zwiespältig« zirkulierendes »Spiel« genau auf der Grenze angesiedelt zwischen Ludischem und Hermeneutischem.

Die »Kohorte illiterater Heiliger«, die Petrarca hier so zähneknirschend aufwertet, indem er ihre gewissermaßen serielle Produktion gegen impliziten Simplitätsverdacht verteidigt, musste nicht erst im italienischen Renaissancehumanismus den, wie Petrarca es formuliert, »fernliegenden« epischen Helden Homers und Vergils abgetrotzt werden, sondern auch und bereits im Mittelalter den höfischen Helden mit ihren kategorial anderen Vollkommenheitsmodellen und kulturellen Selbstbeschreibungsmustern.

Der Status der Legende im Mittelalter ist deswegen heikel, weil in der Vormoderne, die ästhetische und religiöse Funktion nicht vollständig gegeneinander ausdifferenziert, bereits die Entscheidung des Legendenerzählers für die Volkssprache, für Versifizierung, für großepische Formate und für rhetorikfaszinierte Schreibweise einen riskanten Akt medialer Transgression bedeuten muss. Volkssprachiges religiöses Erzählen im Mittelalter überschreitet die Grenzen der etablierten Literatursprache (im Spannungsfeld von *Lingua sacra* und *Lingua inculta*), es überschreitet Gattungsgrenzen (Vita, Roman, Welt- und Heilsgeschichte, epische Allegorie, enzyklopädische Didaxe), axiologische Grenzen (feudalhöfische, sakrale), und es überschreitet mit seinem Anspruch einer paradox angelegten kunstvoll kunstlosen Kunst-Form nicht nur Stil- und Erzähltraditionen, sondern im Einzelfall die basale Kult-Funktion von Heiligenverehrung überhaupt. Die »einfache Form« der Legende ist nach mehreren Richtungen eine Illusion. Wenn der Legendenerzähler sich als

bloßer Vermittler (*servus dei, vehiculum gratiae*) versteht und seine Autorenrolle in der Inszenierung als »gläubig-schlichter« Wahrheitschronist nahezu unsichtbar macht, aber zugleich – nebenbei – darauf besteht, dass die Legende »schön« gedichtet sei, und wenn im Erzählraum der Legende epische und heilsgeschichtliche Totalität zusammengehören, aber nicht zusammenfallen, dann markiert diese Spannung zwischen schlichtem Vitenschema und hymnischer Heiligenverehrung eine widersprüchliche Gattungsdisposition der Legende, die selbst dann noch produktiv bleibt, wenn die Erzähler durch markierte Ebenenwechsel einen Spannungsausgleich suchen (etwa durch eine ausdrückliche exegetische Kommentierung oder auch die Insertion hymnischer Gebete).

Das hier vorgestellte germanistisch-medievalistische NFS-Teilprojekt untersucht ambivalente Form- und Autorschaftskonzepte religiösen, v.a. legendarischen Erzählens. Es zielt auf die ästhetischen Eigendynamiken und epistemischen Bedingungen von Texten, die die Relation ›schlicht-nichtschlicht‹ weder in einer strikten Opposition, noch in statischen Hierarchien oder schnellen Kompromissen aufgehen lassen. Die These lautet: Legendarisches Erzählen, so »schlicht« es sich selbst verstehen will, treibt im Unsichtbarmachen von Vermittlungsformen die Differenz von Vermitteltem und Medium um so auffälliger hervor – und lässt sie je neu in sich zusammenfallen.¹⁸ Diese mehr oder weniger verborgene Spannung, die den Akt und die Form des Erzählens geradezu implodieren lassen kann, hat die zwischen den Polen einer historischen Gattungstypologie einerseits, anthropologischer oder texttheoretischer Abstraktion andererseits angesiedelte Legenden-Forschung unterschätzt. Hinter der genuin christlichen Spannung von Wahrheitsevidenz und Evidenzmangel steht eine komplexe Konzeption von Medialität, die sich selbstwidersprüchlich als Vermittlungsmodell und Grenze der Vermittlung zugleich versteht und daher Spannungen produziert, die Evidenz und Auslegungsbedürftigkeit, Formanspruch und Formskepsis jeweils überraschend ineinander umschlagen lassen können. Wie können offene Formsemantiken zwischen Sinn und Klang – wiederholungsrhetorische, klangdominierte, allegorisch wuchernde Passagen – marien- bzw.

legendenpoetologisch integriert und beschrieben werden? Mit welchen Kategorien lässt sich das implizite Wechselspiel von Rhetorik-Skepsis und Rhetorik-Faszination rekonstruieren? Je entschiedener die Erzähler sich einmischen durch programmatische Rückzugserklärungen, um so greifbarer der Überschuss von Rhetorik und Narration, um so heikler die Bedingungen, unter denen Legenden erzählt werden. Die Verführbarkeit der heiligen Helden scheint immer auch eine Verführbarkeit des Erzählers, der durch »süßes« Lob mehr Ornat, mehr Strukturkomplexität riskiert, als er selbst und die Gattungskonvention des *Sermo humilis* zulassen hätte wollen.

Kurz: In der auf keinen festen Typus reduzierbaren, zwischen Kult und Kunst angesiedelten Gattung Legende wirken, gerade im Kontext der volkssprachlichen Adelskultur des Mittelalters, ganz verschiedene Kräfte, abhängig vom Autortypus, von den Rezeptionsbedingungen, Überlieferungssymbiosen, Literarisierungsamitionen. Religiöse, mediale und ästhetisch-formale Transgressionen gehen dabei Hand in Hand, aber nicht symmetrisch, denn die Komplexität der ›einfachen Form‹ entsteht als paradoxer Effekt ihrer Infragestellung.

II. Transgression: Legendarisches Erzählen an seinen Grenzen

Eigendynamiken kunstsprachlicher Überformung ›schlichter‹ religiöser materia beobachten wir bereits für die um 1200 entstehenden, in der Überlieferung sich häufig zu Zyklen zusammenschließenden Marien- und Jesusleben, deren Bearbeiter bereitwillig die zeitgenössische höfische Erzähllogik oder Literatursprache kopieren und für ihre biblisch-apokryphen Stoffe die rhetorischen, verstechnischen und strukturellen Mittel der höfischen Erzählkunst in unterschiedlichem Ausmaß aufnehmen. Zu diesen Texten gehört eine Erzählung Konrads von Heimesfurt, der um 1225 im Rückgriff auf lateinische Quellen und volkssprachlich adaptierte Jesus- und Marienleben die Geschichte von Marias Leben nach dem Tod ihres Sohnes bis zu ihrer Aufnahme in den Himmel für ein nicht lateinkundiges Publikum versifiziert: ›*Unser vrouwen hinvert*‹.¹⁹ Zentrale Bearbeitungsmaßnahme der ›Hinvert‹ ist eine ausführliche heilsgeschichtliche Kom-

mentierung der Handlung, sowohl in Erzähler- wie in Figurenperspektive. Für beide perspektivischen Erweiterungen sei im Folgenden jeweils ein Beispiel angeführt, und zwar, darauf kommt es mir an, im Blick nicht nur darauf, was, sondern wie kommentiert wird.

In seine Schilderung von Marias Schmerz angesichts des qualvollen Sterbens ihres Sohnes baut Konrad einen Erzählerkommentar ein, der in einem über zwanzig Verse ausgreifenden Überbietungsgestus die hochrepetitive Rhetorik der höfischen Literatur der Zeit imitiert. Die Passage sagt in jedem Vers dasselbe, es war Leid über Leid:

*Swem nû herzeleit geschiht
und in des leides anders niht
wan leit mit leide ergetzet,
sô leit ze leide setzet
daz leides nimmer ende wirt
dâ leit mit herzeleide swirt,
dem aller leideist ie geschach,
des leit und sîn ungemach
gelîchet sich unnâch her zuo:
dô disiu edel vrouwe nuo
des grimmen herzeleides phnehen [...]*²⁰

Prompt folgen, im selben rhetorischen Gestus, aber gegenbildlich als Abkehr von *jâmer*, in der Rede des Engels euphorisch-anaphorische *vroide*-Repetitionen, die die heilsgeschichtliche Umkehrung von Klage in Erlösungsjubel, von dem die Geschichte erst später erzählen wird, bereits vorwegnehmen:

*der bote sprach: ‚dirre chlage,
solt dû dich, vrouwe, mâzen
und solhen jâmer lâzen.
aller vreuden vrouwe, vreuwe dich!
jâ vreuwet von dînen vreuden sich
swaz vreuden dâ ze himel ist. [...]*²¹

Fünffache *vreude*-Iteration evoziert hier im Vorgriff heilsgeschichtliche Erlösungsfreude, Marias Freude (*aller vreuden vrouwe, vreuwe dich!*) und deren Steigerung durch die Mitfreude der Himmlischen; beides wird vom Himmelsboten nicht nur mitgeteilt, sondern im Modus euphorisierender Klangrhetorik selbst vollzogen. Immer wieder nutzt der Text mit seiner iterativen Leitworttechnik (hier auf der Basis höfi-

scher Signalwörter *herzeleit* und *freude*) auch den Sprachklang für die affizierende Imagination des Heils. Wenn Ende des 13. Jahrhunderts Hugo von Langenstein seiner oben bereits zu Wort gekommenen Märtyrerin Martina einen allegorischen Blumenkranz aufsetzt und zur Beschreibung von dessen heilsgarantierender Wirkung in 24 Versen 27 Mal das Wort »Freude« unterbringt (im Folgenden davon nur ein kleiner Ausschnitt):

*[...] Da frovde vrowent frovden spil
Da frovde tilget vientschaft
Da frovde git frovden nivwe craft
Da frovde frode zaphet,
Da frovde [...]*²²



dann setzt sich eine Dichtergeneration später diese schon bei Konrad von Heimesfurt beobachtbare Tendenz klangrhetorischer Überdetermination der höfischen Affektsemantik in maximaler Steigerung fort. Und weil Hugos Märtyrerin als heilige Christusbraut parallel auch in eine Liebesgeschichte verwickelt ist, kann der »Freudenfürst« am Ende der Passage seine *wol geblüemet Martinam*,²³ *Div schone wandils frie / Dez hohsten gotis amie / Div clar und ovch div guote / Mit frovderichem muote*²⁴ denn auch mit seinem süßen Minnetrank erfreuen: *Dar sol vns wol dursten / Zvo der frovden fürsten / Der frovde mit frovden schenckit / Sin minne tranc da trenkit.*²⁵

Auf strukturanaloge Weise, über rhetorisch evozierte heilsgeschichtliche Vor- und Zurückblenden dieser Art, progrediert auch Konrads Erzählung von Marias Himmelfahrt. Sie ist im Verbund kleinerer Legendensammlungen überliefert, im 15. Jahrhundert auch in das sog. »Märterbuch« aufgenommen, in Bruder Philipps »Marienleben« interpoliert und im St. Galler Cod. 857 nicht zufällig auch zusammen mit dem »Parzival«, »Willehalm« und Nibelungenlied überliefert. Bis am Ende die episch aufgeschobene, aber heilsgeschichtlich immer schon garantierte und vorweggenommene Himmelfahrt Marias (»ohne Roß und Wagen«²⁶) erzählerisch endlich realisiert ist, fällt der Text immer wieder ins höfisch-literatursprachliche Idiom, obwohl der Erzähler (*ich armer phaffe Chuonrât, / geborn von Heimesfurt*) im Prolog programmatisch angekündigt hatte, materiell, ständisch, geistig kom-

plett zu versagen und ohne *richeit und höchgeburt, / chunst, zuht und hovewise*²⁷ auskommen zu wollen. Ganz offensichtlich kann schon um 1225 die geschliffene Form, die im höfischen Versroman als integraler Teil eines spezifischen Vervollkommnungsprogramms unentbehrlich ist, auch für diese Erzählung vom Tod, Auferstehung und Himmelfahrt der höchsten Heiligen, Marias, nicht entbehrt werden.

Diese Durchlässigkeit weltlich-geistlicher Sprach- und Erzählmuster spiegelt sich auch in diversen Überlieferungssymbiosen, nämlich im mehr oder weniger selbstverständlichen Modus einer »Einbeziehung religiöser Erzählungen in den Benutzungsrahmen höfischer Geselligkeit und adlig orientierter Sammeltätigkeit«. ²⁸ Und, wie man bereits am kleinen Beispiel sehen kann, nicht nur die Rhetorizität der Texte ist von einem Komplexisierungsschub unter dem Eindruck höfischer Literatur betroffen, sondern auch narrative Struktur-Komplexität, im Wechsel von Handlung und deren diskursiver oder gebetshafter Auslegung, genauer: im Wechsel der drei Sprechakte *Narratio, Expositio, Laudatio*. Konrads Schilderung von Marias Himmelfahrt kennzeichnen zeitliche Transgressionen, die immer wieder die schlichte Syntagmatik der »Und dann«-Erzählung aufbrechen: Maria fährt in den Himmel, wie ehemals Christus in die Welt gekommen sei, sie wieder verlassen habe und wiederkommen werde am jüngsten Tag. Die komplexe heilsgeschichtliche Synchronisierung greift dabei nicht nur die religiösen Zeitparadoxien der christlichen Heilsgeschichte auf (der Messias, der schon da ist, steht noch aus), sondern auch das mariologische Verwandtschaftsparadox auf der Basis der trinitarischen Gottesvorstellung: Weil Gott dreifach ist, bemühe er sich, so Konrad, um Mutter und Tochter zugleich und nehme als Sohn und Vater seine eigene Mutter als Jungfrau zur Frau. Dieses bekannte genealogische Paradox wird hier auffällig verrätselt formuliert und zugleich im höfischen Paradigma präsentiert: *hie wil ein degen ze rehter è / maget sine muoter nemen. [...]*:²⁹ ein *degen*, eine züchtige *maget*, zwei *gelieben*.³⁰ Als Maria schließlich mit Christus ins Paradies eingeht, erzählt Konrad, dass gleichzeitig an einem anderen Schauplatz, in der Hölle, einige Verdammte genau dadurch erlöst würden: *si begiengen in dem paradise / ein wünneliche heimvart. / der*

helle ouch enzucket wart / manic ellender gast,³¹ so wie »damals«, als Gott selber die Riegel der Höllenpforten brach: *dô niuwete sich ir alter val*.³² Der Gesang aller auf diese doppelte Weise erlösten Seelen mische sich mit dem Gesang der Engel zum »hohen Hochzeitslied«³³ und zwar, damit ist der Erzähler in der heilsgeschichtlichen Gegenwart angekommen, auch »uns« zum Segen. Die Spannung zwischen den Polen »üppig-schlicht« fällt im Sonderfall des Lobgesangs der Engel in sich zusammen, die zwar im »hohen« Modus, aber immer dasselbe singen (*sanc-tus, sanctus, sanctus*) und vor dem Hintergrund der Vorstellung einer transzendenten, sich Gott ohne Differenz angleichenden »Sprache« nicht nur hinter eine Hierarchie von Stillagen, sondern hinter die Zweischichtigkeit von Zeichen und Bezeichnetem überhaupt zurückgreifen.

Eben diese Passage, die als rhetorisch und strukturell anspruchsvolle Verdoppelung (zwei Höllenfahrten) und Simultanführung der Christus-Maria-Handlung in wenigen Versen die gesamte Heilsgeschichte durchschreitet und vom Sündenfall über den *Transitus Mariae* bis hin zu »unserer« Erlösung geführt wird, endet abrupt in einer lapidaren Summenformel: *Dô diz allez was geschehen* (»als das alles geschehen war«).³⁴ Die bereits berichtete Himmelfahrt Marias wird dann im Mund eines Zeugen – des Apostels Thomas – ein zweites Mal erzählt und im Rückgriff auf die Heilung seines eigenen Zweifels beglaubigt, die wiederum »unseren« Zweifel heilte (*dô er uns den zwîvel brach*),³⁵ auch im Rückgriff auf ein heiliges Requisite (Marias *gürtel*). Rasch wie ein Wimpernschlag (*als ein ouge gelochen ist / oder wider ûf geblicket hât*³⁶) gehen zum Schluss die aus ihren Missionsgebieten zurückgekehrten zwölf Apostel wieder auseinander, um ihrerseits in lückenloser Verkettung von Zeugenschaft das Heil zu verkündigen.

Die Forschung hat für die religiösen Erzählungen um 1200 zwar die je verschiedenen Überlieferungssymbiosen (binnenreligiöse, religiös-höfische) weitgehend aufgearbeitet, doch indem sie diese religiösen Erzählungen als selbstverständlichen Teil der literarischen Adelskultur der Zeit einschätzt, den je spezifischen Zusammenhang von Textgeschichte und Literaturgeschichte noch nicht ausgeschöpft.³⁷ Es lohnt sich, hier anzusetzen und vor diesem Problemhintergrund historisch und systema-

tisch signifikante Konstellationen zu bilden. Nahe läge ein Vergleich mit den großepischen Legendenromanen des 13. Jahrhunderts, Hugos von Langenstein ›Martina‹³⁸ und Rudolfs von Ems ›Barlaam und Josaphat‹,³⁹ wobei ein Vergleich auch die Überlieferungsgeschichte auf seiner Seite hätte: Rudolfs breit überlieferter ›Barlaam‹ findet sich in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts u.a. zusammen mit Konrads von Heimesfurt ›Hinvart‹.⁴⁰ Besonders ergiebig wäre außerdem der Vergleich mit dem kaum beachteten ›Laubacher Barlaam‹ Ottos II. von Freising (um 1200),⁴¹ der noch in die Aufbruchsituation religiös-weltlicher Erzählliteratur um 1200 gehört. Interpretiert werden müssten die genannten Texte erstmals genauer als Problemzusammenhang, als exemplarische Stationen in einem übergreifenden Prozess, dem das oben skizzierte vielschichtige Hintergrundproblem legendarischen Erzählens zu Grunde liegt.

Ich versuche, die Spannungsdynamiken exemplarisch zu erläutern, und werfe zunächst den Blick auf Hugos von Langenstein großepisch-kompensiöse Märtyrerlegende ›Martina‹ vom Ende des 13. Jahrhunderts aus dem Kontext des Deutschen Ordens. Die Jungfrau Martina wird von Kaiser Alexander elf Mal gemartert und dann als *maget unverzaget* in den Himmel aufgenommen, wohingegen ihr Peiniger Alexander, der sie zugleich begehrt, der ewigen Hölle verfällt. Für diese übersichtliche Handlung braucht der Erzähler mehr als 33.000 Verse, in denen sich eine hochgeblühte und klanggesättigte, »süße« Rhetorik unkontrolliert zu verselbständigen scheint. In einem hochrepetitiven Erzählstil, der sprachlich als emphatische Wiederholungsrhetorik wiederkehrt, sucht der Erzähler, ungleich üppiger als Konrad von Heimesfurt mit der epischen immer auch die heilsgeschichtliche Totalität und erzählt zugleich eine Doppelgeschichte von Liebe und Begehren: Alexander begehrt Martina, die sich wiederum als Braut und Geliebte Christi inszeniert. Die eingangs bereits zitierte 20-fache Freude-Anaphorik setzt sich über die traditionelle Rhetorikskepsis der Legende hinweg und soll auch hier Heilsgewissheit evozieren. Sie staut sowohl den Fluss der Handlung wie auch der breiten Allegoresepassagen, und ähnlich vergegenwärtigt und staut zugleich Minne-Anaphorik die Handlung im Medium süßen Klangs:

*Da minne truren swachit
Da minne lieblich lachit
Da minne kvumber büezit
Die geste frolich grüezit
Da minne minne minnet
Da minne nach liebe sinnet
Da minne haz vertribet
[...]
Da minne kivsche kroenet
Da minne maze schoenet
Da minne schame cleidet
[...]
Diu minne niht anders ist
Wan der vil svezir crist⁴³*



Diese Passage ist exemplarisch für die Art und Weise, wie klangliche Verselbständigung die diskursive oder narrative Entfaltung eines Textes dominieren oder fallweise unterminieren kann. Der zitierte Ausschnitt liest sich zunächst wie prototypische Minneliteratur des Spätmittelalters. Die textgenerative Funktion des Leitworts Minne ist unüberhörbar. Einleitend werden positive Wirkungen der Minne summiert, ihr relatives Wirken in der Welt, dann folgt eine Aussage, die die Minne mithilfe einer ausladenden *Figura etymologica* als absoluten Wert etabliert (*da minne minne minnet*), über eine klanggesteuerte Kette von Aussagen, die Minne als Basiswert einer auf den höfischen Bereich durchlässigen Ethik ausdifferenzieren (*kivsche, maze, schame*), bis am Ende der Passage gewissermaßen als des Rätsels Lösung Minne im absoluten Sinn identifiziert wird mit: Christus. Was wie eine höfische Summenformel wirkt, die ganze »enzyklopädische« Möglichkeit der Liebe, von der man für den Gottfriedschen ›Tristan‹ gesprochen hat,⁴⁴ steht weder in einem höfischen Minneroman noch in einer Minnerede, sondern mitten in einer Legende, die sich doch gattungstopisch alle Mühe geben sollte, gläubig-schlicht hinter dem heiligen Märtyrerstoff zurückzutreten.

Worauf es mir hier nur ankommt: Das in der höfischen Literatur bekannte Spiel mit der Rekurrenz und universalen Geltung von Minne kann im Spätmittelalter als textgeneratives Prinzip zunehmend auch geistliche Texte affizieren, zur Legitimierung und imaginativen Intensivierung des Erzählten. Der Legendendichter gibt unter dem Eindruck der höfischen

Dichtung – oder unter dem Druck einer Aufmerksamkeitskonkurrenz? – dem Sog laudativer Rhetorik nach. Er nutzt die hochintegrative (geistlich-weltliche) Kapazität des Minne-Themas, das schon im 12. Jahrhundert als Relation von *minne* und *mâze* verhandelt wird und daher fast immer Stil-, Moral- und Affektdebatte zugleich ist, Katalysator und Wertzentrum ganz unterschiedlicher Debatten. Hugo ist ein Autor, der wie schon Konrad von Heimfurt und vor allem Konrad von Würzburg, von Gottfried fasziniert war⁴⁵ und dessen Lust, Sinn in Klang zu verwandeln. Für die Frage, welche semantischen Ressourcen der höfische Minnediskurs quer durch die Gattungen zur Verfügung stellt, ist dieser Text ein schlagendes Beispiel. Doch die Klärung gerade offener Formsemantiken zwischen Klang und Sinn ist für den Bereich der christlichen Ästhetik von der Forschung noch nicht ausgeschöpft. Als Medium kultureller Selbstbeschreibung sind diese Texte zugleich Medium kultureller Selbsttransformation, also im historischen Wandel beobachtbar, und auch wenn sie in der Regel eine Ästhetik der Selbstbestätigung und Evidenz erzeugen, markieren sie parallel vielleicht auch blinde Flecken, in denen die kulturelle Ordnung sozusagen sich selbst überrascht.

Sinnfülle knüpft sich in Hugos von Langenstein Textwelt an schiere Textmasse. Im Wechsel von signifikanter und evokativer Dimension der Sprache übertragen sich hier semantische Energien, in je neuer performativer Überschreitung und eigendynamischer Verselbständigung des Erzählten. Verheißung und Verführung werden spannungsvoll parallel inszeniert und so zumindest kurzzeitig verwechselbar. Hugos epische Breite produziert Episodenserien, die durch umfangliche hymnische, enzyklopädische, allegorische Digressionen in ihrem epischen Verlauf blockiert, aufgeschoben werden, mit dem Effekt einer kompositorischen Entstrukturierung. Die Legende mit ihrem Basissyntagma der erzählten Vita und Wunderserien wird hier immer unsichtbarer hinter Glaubenslehre und auch klanglich zur Geltung gebrachter Affektsemantik.

Diese ähnlich paradoxe Komplexität lässt sich beobachten in Rudolfs von Ems Legendenroman ›Barlaam und Josaphat‹ aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts,⁴⁶ der gleichfalls über eine *Imitatio* der höfischen Meister

heterogene Gattungsmuster und Heiligtypen überblendet (Märtyrer- und Bekennerheiligkeit, vor allem aber Askeseheiligkeit) und zugleich sich abkehrt vom Erzählmodell kämpferischer Konfrontation zwischen Christen und Heiden. Die Geschichte ist rasch erzählt: Der heidnische König Avenier in Indien versucht alles, um die ihm schon bei dessen Geburt geweissagte Bekehrung seines Sohnes Josaphat zum Christentum zu verhindern. Der König wird daraufhin zum Christenverfolger und isoliert zugleich den Sohn von der Welt. Doch Gott schickt Josaphat den Einsiedler Barlaam, der ihn bekehrt und seinerseits zum Verbreiter des Christentums werden lässt. Weil es noch eine ganze Weile dauert, bis der König aufhört, seinen Sohn mit dem höfischen Potential von Herrschaftsmacht und Liebe zu locken, bis er sich zum Schluss selbst zum frommen Einsiedlertum bekehrt, erzählt der Roman nicht nur in enzyklopädisch-allegorischer Breite von christlichen Glaubensinhalten, sondern auch und vor allem von der Verführbarkeit seines Helden, der erst nach dem Tod des Vaters die asketische Weltabkehr als religiöse Lebensform wählt. Der Roman geht weder, wie die ältere Forschung wollte, in einer reinen *Contemptus mundi*-Dichtung auf, noch in exemplarischer Heilsdidaxe, auch wenn die Struktur (der Text ist dreigeteilt nach dem Weltalter-Schema *ante legem, sub lege, sub gratia*) oder die ausdrückliche Diskursivierung von Glaubensfragen in zahlreichen Religionsgesprächen in diese Richtung weisen und zudem die textimmanenten ›einfachen‹ Formen (insetierte Parabeln oder Exempla) in spätmittelalterlichen Sammelhandschriften z.T. isoliert überliefert sind. Mir scheint darüber hinaus auffällig, dass dieser Text, vergleichbar mit der ›Martina‹, den prekären Form- und Wahrheitsanspruch legendarischen Erzählens – die unabschließbaren Begründungskonflikte und unendliche Verführbarkeit von Heiligkeit – in paradoxen Operationen zugleich offen herausstellt, verbirgt und transgrediert. Symptomatisch für diese spezifische Erzählpoetik sind Spannungsdynamiken auf verschiedenen Ebenen: die Spannung zwischen der Selbstermächtigung des Erzählers und der gleichzeitigen Selbstrelativierung seiner Kunst; der Umschlag von Kohärenz in Inkohärenz, und umgekehrt, durch die massive kausale und finale (prophetische, allegorische)



Überdetermination des Textes; heterogene Allegorie- und Metaphernkomplexe, die als »sinnliche Erregungsketten«⁴⁷ im raschen Wechsel die imaginative und kognitive Wahrnehmung der Rezipienten überreizen, Sinn kondensieren und zugleich diffundieren lassen und dabei je neu Spannungsabfälle produzieren. Dazu passt der auf den ersten Blick gleichfalls paradoxe Befund, dass die rhetorische Artifizialität dieses seltene Bilder und Reime suchenden Stils parallel einen verblüffend hohen Grad an Formelsprachlichkeit und reimlicher Stereotypie erzeugt.

Sowohl Rudolf wie Hugo geben sich alle Mühe, von Heiligen, nicht von höfischer Minne zu erzählen, und tun es auf ihre Weise doch. Sie erzeugen u n d umgehen zugleich konkurrierende Erzählalternativen. Rudolph etwa ergreift mittendrin die Gelegenheit zu einem ausführlichen höfischen Liebes- und Frauenpreis beim Schopf: *wibes name ist ein gewin, / der mannes namen und werden man / an herzenvreuden herzen kan. / geherzet herze an wiben nimt / swaz herzeliebe wol gezimt.*⁴⁸ Er zwingt sich dann ausdrücklich zum Legendensujet zurück,⁴⁹ diszipliniert sich freilich auf eine erneut sehr kunstvolle Weise (nämlich durch den Einschub eines kleinen Dialogs zwischen dem Erzähler und dessen Herz,⁵⁰ mit dem Ziel des Nachweises, dass nicht alle Frauen des Teufels seien⁵¹), auch wenn der keusche Prinz eben nicht vom Teufel, sondern von *wibes minne* verführt werden muß (Vgl. Abb.1 und 2). Um so dringlicher ist es Rudolf, im Epilog zu ›Barlaam und Josaphat‹ noch einmal ausdrücklich darauf hinzuweisen, worum es in dieser Geschichte n i c h t gehen sollte: um Minne, Ritterschaft und höfische Aventure:

*diz maere ist niht von ritterschaft,
noch von minnen, diu mit kraft
an zwein gelieben geschiht;
ez ist von âventiure niht,
noch von der liechten sumerzît:
ez ist der welte widerstrît
mit ganzer wârheit, âne lüge.*⁵²

Abb. 1: Venus-Personifikation mit Avenir und Josaphat, Rudolf von Ems: Baarlam und Josaphat, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV 9, Nr. 83. MR.179, fol. 246 (Elsass, Lauber-Werkstatt, 1469).



Abb. 2: Der entthronte Josaphat wird in Versuchung geführt. Rudolf von Ems: Baarlam und Josaphat, Ms. Ludwig XV 9, Nr. 83. MR.179, fol. 284v. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Die gattungskonforme Dämonisierung der Minnesinnlichkeit geht auch hier Hand in Hand mit ihrer ästhetischen Faszination. Anders gesagt: Die höfische Literatur soll mit ihren eigenen Mitteln verabschiedet werden. Der Artifizialisierungsschub des Spätmittelalters erreicht auch die Legende, aber statt das als Station auf dem Weg zu einer artistischen Autonomie des Erzählens zu verbuchen, scheint mir der Befund differenzierter beschreibbar als symptomatische Steigerung einer in der Legende immer schon angelegten widersprüchlichen Disposition.

III. Implosion: Paradoxe Effekte einer Immediatisierung der Form

Erzählen gilt als zentrales Medium kultureller Selbsttransformation. Da für seine Beschreibung räumliche Modelle naheliegen – Text-räume, Kommunikationsräume, Diskurs- oder Bedeutungsräume –, überrascht es nicht, dass die meisten Kultur- und Erzählanalytiker des

20. Jahrhunderts als Theoretiker des Raums auftreten. Lotmans Kultursemiotik, um einen prominenten Fall zu nennen, setzt Texte und Kulturen als dynamische Energieräume an, in denen zwischen Zentrum und Peripherie wirkende Kräfte die semiotischen Prozesse steuern. Deren spannungsvolle Erneuerung finde dann statt, wenn Elemente von der Peripherie ins Zentrum wechseln, oder umgekehrt, wodurch jeweils fremde, ungebundene Energien freigesetzt würden.⁵³ Unschwer ist zu erkennen, dass hier »unter dem Einfluss von Elektromagnetismus und Thermodynamik um die Jahrhundertwende ein Paradigma der Energetik« entsteht, »das auch kulturelle Vorgänge in die Rede von Strömen, Wellen, Ladungen und Kraftfeldern übersetzt«.⁵⁴ Setzt man für die angedeuteten Kräfteverschiebungen eine maximale Beschleunigung an, außerdem für das Verhältnis von Zentrum (Innen) und Peripherie (Außen) ein Druckgefälle, ergibt sich der dramatische Fall einer ›I m p l o s i o n‹: Ein im Vergleich zum Innendruck höherer Außendruck führt zum schnellen Zusammenbrechen eines Objekts. Implosionen sind Kompressionsvorgänge, hingegen Explosionen, für die sich die Druckverhältnisse umgekehrt darstellen, Expansionsvorgänge, und weil im Fall von ›Implosionen‹ die ins Innere geschleuderten Teile durch Kollision abgebremst werden und explosionsartig wieder nach außen fliegen können, sind – auch im wissenschaftsmetaphorischen Begriffsgebrauch der Lotmanschen kultursemiotischen Kybernetik – zur Beschreibung textueller Dynamiken Implosion und Explosion keine strikte Alternative.

Zentrale Parameter von Implosion sind Plötzlichkeit, Innen-Außen-Differenz, zentripetale Verdichtung, systemische Veränderung, Irreversibilität. Inwiefern könnte nun gerade ›Implosion‹ aus mediävistisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive ein poetologisch oder texttheoretisch relevanter Begriff sein? Erweitert man die oben angesprochenen kultursemiotischen Entwürfe etwas entschiedener um alternative mediale (z.B. um stil-, text-, metaphor⁵⁵- oder formtheoretische) Aspekte und deren historische Spezifiken, lassen sich mit dem Implosions-Modell innere Spannungen von Texten differenziert erfassen. Für meine Fragen scheint mir ein Begriff von ›Implosion‹ weiterführend, der nicht auf den bekannten informa-

tionstechnischen Begriffsgebrauch zurückgreift, sondern anschließt an kultursemiotisch und metaphorologisch geprägte Ästhetik-Diskurse, die je verschieden eine ›Energetisierung‹ des Textraums ansetzen und für die hier exemplarisch Lotman und Blumenberg stehen sollen. Sie gehen beide von einer diskontinuierlichen Verteilung semantischer Energien in Texten aus, Energieschwankungen innerhalb eines semiotischen Feldes zwischen Zentrum und Peripherie, die immer mehrere Ebenen gleichzeitig betreffen.

Akzentuiert man mit dem Begriff ›Implosion‹ keine Dysfunktion, nicht den Aspekt energetischer Negativität (den Systemzusammenbruch), sondern vielmehr den einer k a t e g o r i a l e n Z u s t a n d s v e r ä n d e r u n g, also die Freisetzung neuer semantischer oder narrativer Energie,⁵⁶ dann wird aus einem realen (der implodierte Fernseher) oder metaphorischen Krisensymptom (›Italiens Kabinett steht vor der ›Implosion‹) eine analytisch brauchbare Kategorie zur Beschreibung gegensätzlicher Ansprüche medialer Formen.

Einschlägig für solche wechselnden Anspruchsniveaus sind Textsituationen, die durch terminologische, pragmatische, mediale oder normative U n t e r bestimmtheit gekennzeichnet sind bei gleichzeitiger ästhetischer Ü b e r d e t e r m i n i e r t h e i t. Während die ältere Forschung dazu neigte, solche (»manieristischen«) Texte als eine auf Kosten des Inhalts gehende Überfunktion des Stils ästhetisch abzuwerten, plädieren jüngere Ansätze für eine konsequente Funktionsgeschichte des Manierismus. An diese Überlegungen wäre anzuschließen. ›Implosion‹ in diesem Sinn zielte dann 1. auf die ambivalente Verdichtung von Zeichenprozessen und deren interne Übersetzungswiderstände, 2. auf die Freisetzung neuer, zunächst unkontrollierter (semantischer, narrativer, textgenerativer) Energien, 3. auf mit der Entstrukturierung einhergehende Effekte medialer Oszillation und Transgression, deren konstitutive Unbestimmtheit sich 4. aufgrund hoher Umwandlungsgeschwindigkeit noch erhöhen und zu neuen Konstellationen ordnen kann.

In diesem Sinn performativ selbstwidersprüchlicher Verdichtungsvorgänge ließe sich mit der Kategorie ›Implosion‹ für die Analyse volkssprachlicher religiöser (bibel- und legen-

denepischer) Erzähltexte des Mittelalters und ihren auf ganz verschiedenen Ebenen gelagerten Spannungsverhältnissen etwas gewinnen. Als medien- und texttheoretische Kategorie könnte ›Implosion‹ insofern produktiv werden, als sie, im Verbund mit anderen Kategorien, das Zusammenwirken heterogener Kausalitäten und einander widerstreitender Ansprüche erhellt: Emergenzphänomene, die als analytisch diffuse Zustände das Gelingen und – diachron – das Überleben bestimmter Formen garantieren. Je demütiger sich Legendenerzähler inszenieren, umso sicherer kennen sie ihre Macht über das Erzählte. Die Texte, indem sie schlicht sein wollen, erzeugen üppige sinnliche Effekte, stilistisch und strukturell komplexe Form-, Klang- und Bedeutungsstrukturen, deren Zusammenwirken immer wieder die Differenz zwischen einerseits ästhetischer Transzendierung, andererseits ästhetischer Verführung verunsichert. Auf diese Weise lassen sich gegenläufige Dynamiken im legendarischen Erzählen beobachtbar machen, die, auch in ein und demselben Text, Einfachheit in Komplexität umschlagen lassen können, und umgekehrt. Weil Funktionalität und Kunstanspruch sich im Rahmen der vormodernen christlichen Ästhetik nicht ausschließen, greifen die wechselnden Ansprüche von Sprache, Stil, Struktur, Gattung und Sujet von Fall zu Fall mehr oder weniger konfliktuell ineinander. Die Folgen solch implosiver Entstrukturierung sind ambivalente Transgressionen, die sich auch als Referenzverunsicherungen beschreiben lassen: als Oszillationen zwischen Evidenz und Signifikanz, die je neue ›Aufladung‹ und ›Umdeutung‹ generieren.⁵⁷

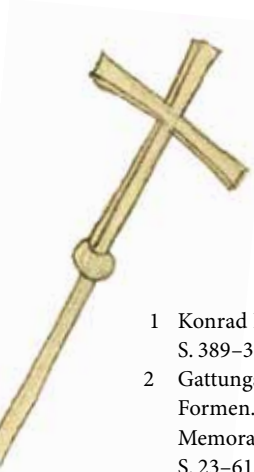
Stellen wir uns einen marienfrommen Ritter vor, der auf dem Weg zum Turnier in einer Kirche verweilt, dort eine Messe nach der andern hört und deswegen sein Turnier versäumt. Als er in der Turnierstadt ankommt, zu spät ankommt, wird er zu seiner Verblüffung als Sieger des Turniers gefeiert. Wie das? An seiner Statt war Maria zum Turnier geritten und hatte für ihn den Preis errungen; ein Wunder. Lapidar erzählt in der mittelalterlichen Mirakelgeschichte ›Maria im Turnier‹: »Da stieg die Jungfrau Maria [...] von ihrem Altare herunter, nahm seine Gestalt und Waffenrüstung an, bestieg sein Pferd und ritt, geschlossenen Helmes, eine kühne Brunhilde, an Zendelwalds statt nach der

Burg«⁵⁸ –!? Das war natürlich nicht das spätmittelalterliche Mirakel, sondern die Legende ›Die Jungfrau als Ritter‹ von Gottfried Keller. Der war auf eine Legendensammlung in »läppisch frömmelndem und einfältiglichen Style« gestoßen, nahm aus ihr gleichwohl Spuren einer »profanen Erzählungslust« wahr und machte aus dem schlichten ›*Legenda aurea*‹-Mirakel im Handumdrehn eine so raffinierte wie vergnügliche »erotisch-weltliche Historie [...], in welcher Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen ist.«⁵⁹ Keller lässt den gar nicht heiratslustigen, sondern sehr schüchternen Ritter Zendelwald, nach seinem ›Turniersieg‹ trotz seines Trödelns und Zauderns die Burgherrin heiraten, »in Gottes Namen«.⁶⁰ Die Ironie der Formulierung ist beabsichtigt. Sie entsteht durch die Doppelsemantik von frommem *miro modo* und profanem ›sei's drum‹. Keller parodiert in dem scheinbar marginalen Detail die passive Unbeteiligung des gottgeführten Legendenheiligen, die gerade in einer Liebesgeschichte mehr als fehlplatziert ist. Maria freilich kann für Zendelwald im entscheidenden Moment beide Nebenbuhler aus dem Sattel heben, Maria, die, wie der Erzähler maliziös bemerkt, »einen Zendelwald dar[stellt], wie dieser gewöhnlich zu blöde war, es zu sein.«⁶¹ Diese Maria erweist sich bis zur Ankunft des richtigen Zendelwald nicht nur als tapferer Turnierkämpfer, sondern auch als zärtlicher Liebhaber der schönen Burgherrin, deren erotische Attraktion dem richtigen Ritter Zendelwald (der sich anfangs nur »nebenbei heftig verliebt« hatte,⁶² endgültig den Kopf verdreht. Keller schließt seine Legende mit dem Satz: »[...] niemals unterließen sie, unterwegs in jenes Kirchlein zu treten und ihr Gebet zu verrichten vor der Jungfrau, die auf ihrem Altar so still und heilig stand, als ob sie nie von demselben heruntergestiegen wäre.«⁶³ Auch dieses »als ob« ist ambivalent: fromme Wunder-Markierung und zugleich ein ganz unheiliges ›Als ob es darauf ankäme‹.

Schon aus dieser knappen Rekonstruktion der Konstellation wird Kellers fiktionsironische, axiologische Transgression der Gattung Legende ersichtlich. Keller gewinnt der Legende einen Spielraum ab, der das gattungskonstitutive Wunder durch eine ironische Inversion der hagiographischen Muster zum ästhetischen Medium macht, genauer: durch die Erotisie-

zung des Modells spiritueller Brautschaft und Ritterschaft. Kellers Legenden-Parodien zeigen, dass die widersprüchliche Gattungsdisposition legendarischen Erzählens virulent bleibt und ästhetisch attraktiv, gerade auch dort, wo die religiöse Binnenperspektive verlassen wird und die Erzähler von einem Standpunkt außerhalb der Religion aus vorgeben, die Grenzen der Welt innerweltlich, von innen, transzendieren zu können. Ein Wunder? »In Gottes Namen.«⁶⁴

Susanne Köbele



- 1 Konrad Kunze: Art. Legende, in: RLW 2 (2007), S. 389–393, hier S. 390.
- 2 Gattungstheoretisch einflussreich: André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1968, zur Legende S. 23–61.
- 3 So noch Francesco Petrarca: De sui ipsius et multorum ignorantia. Über seine und vieler anderer Unwissenheit, übers. von Klaus Kubusch, hg. und eingeleitet von August Buck. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 1993 (Philosoph. Bibl. 455), hier S. 124, Z. 8–12 ([...] *auro et argento sinum sibi gremiumque complevit, ac tantus pugil Ecclesie, tantus propugnator fidei futurus, ante diu quam in aciem descenderet, sese armis hostium circumfulsit*).
- 4 Vgl. dazu im Überblick Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, in: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, S. 104–136; Walter Haug: Die Voraussetzungen: Antike Rhetorik und christliche Ästhetik, in: ders., Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt 1992 (Germanistische Einführungen), S. 7–24.
- 5 Vgl. nach wie vor Erich Auerbach: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern 1958.
- 6 Max Weber: Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung, in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd. 1.: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, Tübingen 1988, S. 536–573.
- 7 Konrad von Heimesfurt, »Unser vrouwen hinvarc« und »Diu urstende«, mit Verwendung der Vorarbeiten von Werner Fechter hg. von Kurt Gärtner und Werner J. Hoffmann, Tübingen 1989 (ATB 99), hier »Unser vrouwen hinvarc«, Prolog V. 27–30; vgl. dazu im Überblick Werner Fechter: Konrad von Heimesfurt, in: VL 5 (1985), Sp. 198–202 u. VL 11 (2004), Sp. 879.
- 8 *wan jenu bediutet höchvarc, / sô bezeichent disiu diemuot* (V. 54f.).
- 9 Hugo von Langenstein: Martina. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1856, hg. von Adelbert von Keller. Hildesheim/ New York 1978 (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart 38), V. 81,87–82,2.
- 10 Petrarca (s. Anm. 3), hier S. 124, Z. 25ff.: *quod Cicero ipse cristianus fuisset, si vel Cristum videre, vel Cristi doctrinam percipere potuisset*.
- 11 Ebd., S. 126, Z. 8f. (mit Bezug auf 1 Cor 11, 19).
- 12 Ebd., S. 136, Z. 15ff.
- 13 Ebd., S. 148, Z. 17f.
- 14 Ebd., S. 104, Z. 21ff.
- 15 Ebd., S. 147.
- 16 Ebd., S. 146, Z. 2.
- 17 Ebd., S. 146, Z. 23f.
- 18 Dazu das NFS-Dissertationsprojekt von Claudio Notz, mit dem Arbeitstitel: »Kunstlose Kunst? Legendarisches Erzählen an seinen Grenzen«, <http://mediality.ch/projekt.php?id=3-Y.3>.
- 19 Konrad von Heimesfurt: »Unser vrouwen hinvarc« (s. Anm. 7). Konrads Assumptionslegende wirkt später auf Reinbots von Durne »Heiligen Georg«. Zu Quellen, Überlieferung und Wirkungsgeschichte der »Hinvarc« vgl. Kurt Gärtner, Werner J. Hoffmann: Einleitung, in: ATB, S. XX–XLII; Werner J. Hoffmann: Die Überlieferung der Werke Konrads von Heimesfurt, in: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985, hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988, S. 82–109; Niklolaus Henkel: Religiöses Erzählen um 1200 im Kontext höfischer Literatur. Priester Wernher, Konrad von Fußesbrunnen, Konrad von Heimesfurt, in: Timothy R. Jackson, Nigel F. Palmer und Almut Suerbaum (Hgg.): Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter. Internationales Symposium Roscrea 1994. Tübingen 1996, S. 1–21. Hier etwa zum interessanten Fall einer »gerüsthaft erzählenden lateinischen Prosabearbeitung des deutschen Verstextes« der »Kindheit Jesu« im Klosterneuburger Cod. 840, die die Kindheit Jesu bis zu Marias Tod mit dem »Evangelium Nicodemi« und dem »Transitus Mariae B« zu einem Erzählzusammenhang verbindet (vgl. S. 10, zu anderen Fällen des »Ansippens« von Erzählsequenzen im 13. Jahrhundert auch S. 15ff.). Eine Karlsruher Handschrift vom 14. Jh. überliefert die »Kindheit Jesu« zusammen mit der »Hinvarc«, Rudolfs von Ems, »Willehalm von Orlens« und dem »Eckenlied«, S. 17f.
- 20 Konrad von Heimesfurt: »Unser vrouwen hinvarc« (s. Anm. 7), V. 177ff.
- 21 Ebd., V. 238–243.
- 22 Hugo von Langenstein: Martina (s. Anm. 9), V. 48,28–51, hier 38ff.
- 23 Ebd., V. 48,56f.
- 24 Ebd., V. 6,59ff.
- 25 Ebd., V. 48,49–52.
- 26 Konrad von Heimesfurt: »Unser vrouwen hinvarc« (s. Anm. 7), V. 1021.
- 27 Ebd., V. 20–23.
- 28 Henkel: Religiöses Erzählen um 1200 im Kontext höfischer Literatur (s. Anm. 15), S. 19.
- 29 Konrad von Heimesfurt: »Unser vrouwen hinvarc« (s. Anm. 7), V. 1012–1016.
- 30 Ebd., V. 1018.
- 31 Ebd., V. 1030ff.
- 32 Ebd., V. 1045.
- 33 Ebd., V. 1048f.: [...] *und sungen epitalamicâ. / daz bediutet hôhiu brütliet*.

- 34 Ebd., V. 1053.
- 35 Ebd., V. 1088.
- 36 Ebd., V. 1188f.
- 37 Einen Vorstoß unternimmt Stefanie Schmitt: Zwischen Heilsgeschichte und höfischer Literatur. Erzählen von der Kindheit Jesu beim Priester Wernher und bei Konrad von Fußesbrunnen, in: Elke Brügggen, Franz-Josef Holz-nagel, Sebastian Coxon u.a. (Hgg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. Berlin/ Boston 2012 (XX. Anglo-German Colloquium), S. 421–435. Schmitt rekonstruiert die Spannung von Erzählung und Deutung; für Konrad analysiert sie eine höfisch affizierte Raum-, Personen- und Szenenregie; Sprachliches tritt zurück.
- 38 Hugo von Langenstein: Martina, (s. Anm. 9).
- 39 Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat, hg. von Franz Pfeiffer, Leipzig 1843 (Nachdruck mit einem Anhang, einem Nachwort und einem Register von Heinz Rupp, Berlin 1965).
- 40 Vgl. Kurt Gärtner, Werner J. Hoffmann: Einleitung (s. Anm. 19).
- 41 Vgl. im Überblick Constanza Cordoni: Barlaam und Josaphat in der europäischen Literatur des Mittelalters. Darstellung der Stofftraditionen – Bibliographie – Studien, Berlin/ Boston 2014
- 42 Hugo von Langenstein: Martina (s. Anm. 9), V. 48,29ff.
- 43 Ebd., V. 89, 79–90,8.
- 44 Karl Bertau: Über Literaturgeschichte. Höfische Epik um 1200. München 1983, S. 162.
- 45 Burghart Wachinger: Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert, in: Wolfgang Harms, L. Peter Johnson (Hgg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Berlin 1975, S. 56–92; zuletzt Markus Stock: Autorität und Intensität. Normierung und volles Wort bei Gottfried von Neifen und Rudolf von Ems, in: Elke Brügggen, Franz-Josef Holz-nagel, Sebastian Coxon u.a. (Hgg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. Berlin/ New York 2012, S. 385–400. Die geistliche Epik wird bei Stock ausgeklammert, in der doch die kulturelle (distinktive) Signifikanz von Minne besonders auffällig umbesetzt wird. Dagegen zu einem religiösen (epistemologischen) »Manierismus« in der geistlichen Lyrik zuletzt Marc Föcking: Manierismus und Anagramm. Sinnfülle und Sinnverlust geistlicher Anagrammdichtung im 17. Jahrhundert, in: Bernhard Huß, Christian Wehr (Hgg.): Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz, Heidelberg 2014, S. 175–190. Vgl. zu diesen Zusammenhängen auch das germanistisch-mediävistische NFS-Teilprojekt von Mireille Schnyder.
- 46 Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat (s. Anm. 20).
- 47 Bent Gebert: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des »Trojanerkriegs« Konrads von Würzburg. Berlin/ Boston 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft 35), S. 269. Gebert deutet die erzählpoetologischen Spannungen in Konrads von Würzburg »Trojanerkrieg« als Umsetzung des poetischen Potentials mittelalterlicher Mythographie.
- 48 Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat (s. Anm. 20), V. 11.828ff.
- 49 Ebd., V. 11.851ff.: *daz hoeret an diz maere niht / [...] durch daz muoz ich ez hie lân*.
- 50 Ebd., V. 11.752ff.
- 51 Ebd., V. 11.741.
- 52 Ebd., V. 16.105ff.
- 53 Vom Zentrum aus werde die Zeichenordnung in Richtung Peripherie zunehmend amorph, was für eine gewisse Flexibilität der textuellen (kulturellen) Rahmenbedingungen Sorge, ohne diese instabil zu machen. Vgl. Jurij M. Lotman: Kultur und Explosion. Berlin 2010; Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hgg.): Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited, Bielefeld 2012.
- 54 Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt/M. 2012, Kapitel III: »Kulturelle Felder«. S. 111–202, hier S. 111.
- 55 Prominenteste Modellvorstellung beim Beschreiben von Sinnaufladungsprozessen in Texten ist das Konzept der sog. »Sprengmetapher« von Hans Blumenberg, der im Rahmen einer anthropologisch fundierten, phänomenologisch geprägten Rhetorik argumentiert und damit die kultursemiotisch allgemeineren Modelle semantischer Energiefelder hinter sich ließ. Vgl. Anselm Haverkamp: Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt, in: Anselm Haverkamp (Hg.): Hans Blumenberg. Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt/M. 2001, S. 435–454, hier S. 439. Die »Sprengmetapher« sprengt die Vorstellung (den Horizont) des Denkens.
- 56 Als »Leitbegriff« für verschiedene Aspekte des medialen Oszillierens zwischen Erscheinen und Verschwinden, Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit« ist »Implosion«, asymmetrisch zum Begriff »Ostentation«, probenhalber entworfen im Verlängerungsantrag des NCCR-Mediality (vom 10.7.2012, S. 2). Vgl. außerdem für das skandinavistische Teilprojekt Jürg Glauser: Wenn Mythen implodieren. Grenzüberschreitendes Erzählen als mediales Phänomen – das Beispiel der altisländischen »Prosa-Edda«, in: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven. Newsletter 11 (2014), S. 3–6.
- 57 Für Bildmedium zuletzt Gesine Krüger: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie, in: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven. Newsletter 9 (2013), S. 3–11.
- 58 Gottfried Keller: Die Jungfrau als Ritter, in: ders.: Das Sinngedicht. Sieben Legenden, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder, Peter Villwock, Zürich 1998 (Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd.7), S. 364–376, hier S. 369.
- 59 Gottfried Keller: Sieben Legenden [Apparat 2 zu Bd. 7], hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder, Peter Villwock. Zürich 1998 (Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 23.2), S. 12f.
- 60 Gottfried Keller: Die Jungfrau als Ritter (s. Anm. 59), S. 368.
- 61 Ebd., S. 373.
- 62 Ebd., S. 365.
- 63 Ebd., S. 376.
- 64 Leicht überarbeiteter Text eines Vortrags im NFS-Kolloquium im HS 2012.

*Bildnachweis: Schriftbild, Titelbild:
Die Himmelfahrt Jesu vor seinen Jüngern und Maria
Konrad von Fußesbrunnen: Die Kindheit Jesu,
im Klosterneuenburger Evangelienwerk, um 1340,
Stadtbibliothek Schaffhausen, Gen. 8, 288v.*

Medialität und Materialität.

Beiträge der Filmwissenschaft zu einem interdisziplinären Diskurs

Medialität und Mediales als Gegenstand der Filmwissenschaften

Fragen nach der Medialität und dem Medialen gehören – obwohl nicht unbedingt unter den im NFS erarbeiteten Gesichtspunkten und Begrifflichkeiten – seit jeher zur filmwissenschaftlichen Reflexion, die selbst an der Herausbildung der modernen Mediendiskurse beteiligt war. Beschäftigt man sich mit den Gegenständen Film (als audiovisueller Bilderfolge in ihren ästhetischen, semantischen und materiellen Aspekten) und Kino (als technologischer Wahrnehmungsanordnung und sozialer Institution), so ist es kaum notwendig, die medientheoretische und -historische Perspektive zu rechtfertigen. So soll es im Folgenden darum gehen, einige (meta-)theoretische und methodologische Überlegungen in Abgrenzung und Anlehnung an exemplarische Positionen der medienwissenschaftlichen Debatte der letzten Jahre anzustellen und den Beitrag zu skizzieren, den die Filmwissenschaft zu einer interdisziplinären Diskussion über ›Medialität in historischer Perspektive‹ leisten kann. Ziel ist weder eine systematische Auflistung bestehender Medienbegriffe (wozu es schon reichlich Vorschläge gibt) noch die vertiefte Auseinandersetzung mit den bestehenden Ansätzen.¹ Vielmehr geht es um den Versuch, mediale Konstellationen in ihren historischen Bedingtheiten theoretisch zu fassen: Konstellationen, die sich durch den Blick auf einzelne Medien in Interaktion, in der Komplexität von deren Zusammenwirken, deren Konvergenz und Divergenz, in einer gesellschaftlichen Situation (d.h. auch von Produktion und Rezeption) ergeben und die eine kumulative Dynamik medialer Phänomene erkennen lassen. Dieses intermediale Verständnis von Konstellationen verlangt nach einem offenen Medienbegriff (wobei der Begriff des ›Mediums‹ noch zu problematisieren sein wird) und nach einer interdisziplinären Vorgehensweise, die jedoch von einem disziplinären Kern her – in unserem Fall: der Filmwissenschaft – perspektiviert werden soll.² Eine solche Sichtweise war bereits für das filmwissenschaftliche Projekt der Phase 2009–2013 zu den ›Konfigurationen und Dynamiken der kinematographischen Ostentation‹ grundlegend und behält ihre Gültigkeit für die aktuell laufenden Projekte, die sich dem Topos der ›Nervosität des Films‹ respektive den Konzepten der ›Atmosphäre in Film und Kino‹ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts widmen und die im NFS diskutierten Begriffe ›Ostentation‹ und ›Implosion‹, in ihrem komplementären Verhältnis gefasst, für die Analyse historischer medialer Phänomene aufzuschließen suchen.

1.

Für ein solches Vorhaben erscheint die Frage danach, was ein Medium ist, also nach dem ontologischen Status und Wesen des Films oder von Medien allgemein, wenig fruchtbar. Dennoch bleibt sie in theoriehistorischer Sicht relevant, will man in Erfahrung bringen, wie in einer Zeit über ein Medium nachgedacht wurde, wie sich ein spezifischer Diskurs herausbildete oder sich ein bestimmter Topos ankündigte. So sind etwa die klassischen Filmtheorien von Hugo Münsterberg oder Béla Balázs über Rudolf Arnheim bis zu Siegfried Kracauer oder von Jean Epstein über Germaine Dulac bis André Bazin im Grunde ontologisch angelegt, da sie das Spezifische der neuen Kunst im Blick haben und auf deren Legitimation ausgerichtet sind. Diese Ansätze ernst zu nehmen, heißt, sich ein epistemologisches Verständnis für die Debatten über ästhetische und technologische Eigenheit, Stellenwert oder Funktion von Film (und Kino) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erarbeiten. Das Kino wird hier – immer auch in Abgrenzung zu den anderen, älteren Künsten (Paragone) – als ein neuer Wahrnehmungs- und Erkenntnisapparat verstanden, dessen mediale Potenzialitäten und Versprechen auch Vertreter anderer Künste verhandeln: So stehen der Film und die ihm gewidmeten Diskurse und Vorstel-

lungsbilder im Wechselspiel mit der Fotografie, der Literatur, der Malerei, dem Theater, der Musik, die als je spezifische Gegenstände ihre eigenen Diskurse hervorbringen.

Aus heutiger Sicht ist das Interesse an diesen Theorien ein meta-ontologisches, das versucht die physiologischen, ästhetischen, philosophischen, anthropologischen und technischen Aspekte dieser historischen Konzeptionen von Film und Kino und ihre Spezifika in einem vielschichtigen, dynamischen Feld einzubetten. Die Analyse einer medialen Konstellation ist tendenziell pragmatisch angelegt, wenn es darum geht zu fragen, was ein ›Medium‹ kann (was es tut) und welchen Umgang historische Subjekte mit ihm pflegen; d.h. nach der historischen Rolle, den Funktionen, den diskursiven und materiellen Bedingtheiten und Wirkungen zu suchen, die das bewegte Bild als mediales Phänomen im Zusammentreffen mit anderen in einem Kräftespiel beschreibbar machen. Hierfür sind die drei Leitperspektiven des NFS von großer Bedeutung, denn dieses Untersuchungsfeld schließt Kontinuitäten, Transformationen und Brüche – das Aufkommen und Verschwinden von medialen Phänomenen – ein und impliziert also die Frage nach dem *M e d i e n w a n d e l* hinsichtlich der einzelnen Objekte wie der Konstellation insgesamt. Ebenso stellt sich jene nach dem *M e d i e n w i s s e n*, wenn es darum geht zu erforschen, wie sich die Speicherung, Vermittlung und Verarbeitung von Wissen durch das junge Medium veränderte, welche Kenntnisse, Imaginationen und Praktiken es hervorbrachte oder auch wie der Film selbst über sich, das Kino, die anderen Künste oder die populären Darbietungsformen reflektierte – und vice versa. In der historischen Konstellation der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts modifiziert der neue Umgang mit Bildern und Tönen das subjektive Erleben und die gesellschaftliche Erfahrung des Alltags sowie das Verständnis von Öffentlichkeit grundlegend und ordnet die Einschätzungen, Sensibilitäten und Befindlichkeiten gegenüber medial vermittelten Informationen und Emotionen neu.³ Für die Betrachtung des komplexen Zusammenspiels medialer Phänomene in einem solchen Kontext ist ein additiver Medienbegriff (also die Frage: Was *a l l e s* ist ein Medium?) wenig dienlich. Interessanter scheint es, nach dem *M e d i e n w e c h s e l*

zu fragen und die Interaktionen, Übergänge, Durchdringungen, Reibungen und Brüche im sich wandelnden Kräftefeld zu untersuchen.

Dies verlangt einen doppelten Blick: einen ›Innenblick‹ auf die Spezifika von Ausdrucksformen, medialen Qualitäten und Materialitäten wie auf die Besonderheiten von Wahrnehmungsdispositiven, die Ausdifferenzierung von Diskursen und Praktiken – das heißt auch auf verschiedene Forschungsgegenstände wie Film, Fotografie, Malerei, Literatur etc. Andererseits ist dafür ein ›Außenblick‹ auf das Kino und die wechselseitigen Beziehungen zwischen medialen Ausformungen in ihrer kulturellen Anordnung notwendig. Einer solch umfassenden Anforderung kann letztlich nur durch die Verzahnung verschiedener Kompetenzen entsprochen werden. Disziplinäres und interdisziplinäres Vorgehen – in Entgrenzung der eigenen Disziplin und im Dialog mit den anderen – ergänzen sich notwendigerweise. Aus einer disziplinären Perspektive schärft der doppelte Blick jedoch die Aufmerksamkeit für Differenzierungen und verhilft zur Offenheit gegenüber korrelierenden Gegenständen, Phänomenen und Forschungstraditionen.

II.

Wenn wechselseitige Bedingtheiten, Formungs- und Vermittlungsprozesse, Reflexionen und Transformationen – Brüche, Kontinuitäten – in medialen historischen Konstellationen im Zentrum stehen, so bietet es sich an, den Begriff des ›Mediums‹ zu suspendieren. Nicht die Beschreibung von festumrissenen Medienobjekten steht im Fokus, sondern es geht um Qualitäten von Medialität, Dynamiken des Medialen, Relationen und Widerstände von medialen Phänomenen – als Perspektiven auf einzelne Gegenstände und Diskurse in einem kontingenten Feld.

Durch einen solchen Fokus sind zwei weitere Annahmen im Umgang mit (historischen) medialen Phänomenen gebannt: die Illusion der Unvermitteltheit und im Gegenzug dazu die Distanz durch reine Mittelbarkeit. Mediale Objekte können nicht in einem trivialen Sinne als ›Quellen‹ oder ›Dokumente‹ funktionieren, da der Gegenstand, den es zu erforschen gilt, einerseits gerade die medialen Qualitäten eines Objekts sind und dieses sich andererseits durch das Mediale überhaupt erst konstituiert

– und so verstanden selbst in steter historischer Transformation begriffen ist. Dies betrifft nicht nur Fotografien, Filme, Schriftstücke etc., sondern jegliche Überreste als Objekte der Zeugenschaft einer vergangenen Zeit – als Residuen der Vergangenheit, die durch den heutigen Blick als solche entstehen.

Dennoch, nimmt man die jeweilige Materialität dieser Zeugenschaft ernst, so erschöpfen sich mediale Objekte in der historischen Perspektive nicht in Zuschreibungen und Zeichenkonstruktionen – liege der Fokus auf den Ausdrucksformen, auf semantischen Strukturen oder diskursiven Formationen. Allgemeiner formuliert: Ein semiotisch-diskursives, ausschließlich konstruktivistisches Verständnis des Medialen kann nicht allein erklären, was diese Objekte transportieren, was sie bewegen und bewirken – zumal wenn es um Bilder und Töne geht, doch auch die Schrift und ihre Träger besitzen eine sinnlich wahrnehmbare Seite. Dafür scheinen Begriffe wie ›Zeugenschaft‹, ›Spur‹ oder ›Präsenz‹ gewinnbringend, die in den letzten Jahren – nicht zuletzt auch im NFS, insbesondere im Zusammenhang mit der ›Os- tentation‹ – viel diskutiert wurden.

Exemplarisch soll hier das Konzept der ›Spur‹ von Sybille Krämer aufgegriffen werden, um daran zwei methodologische Überlegungen anzuschließen:⁴ Krämer zeichnet die verschiedenen am Konzept der Spur beteiligten Paradigmen zwischen Erkenntnisprinzip (Indizienparadigma) und Intuition (oder gar Instinkt) durch die Ideengeschichte hindurch nach. Sie beschreibt unterschiedliche Erscheinungsformen von Spuren, interessiert sich für deren Materialität und Zeugenschaft sowie ihren Appell an die »gerichtete« Aufmerksamkeit,⁵ womit sie die Notwendigkeit der reflexiven Deutung durch einen Spurenleser postuliert. So zeigt sich für Krämer die Spur als Verbindung von dinghafter Präsenz und semiotischer Markierung, der von Anfang an eine pragmatische Perspektive inhärent ist, denn: ›ohne Spürnase‹ keine Spur. Das Spurenlesen bleibt indes eine unsichere Tätigkeit, die auch das kaum Wahr- oder Vernehmbare zu erfassen sucht⁶ und für die die »Unzugänglichkeit des Anderen«⁷ grundlegend ist. Diese Überlegungen weisen in eine Richtung, die auch für unser Projekt interessant ist. Übertragen auf die Ergründung von ›Medialität

in historischer Perspektive‹ verlangen zwei methodologische Aspekte in Krämers Konzeption des Medialen indes nach kritischer Würdigung; der erste ist theoretischer, der zweite historiographischer Art.

III.

Wie bei einigen anderen Medientheoretikern, so scheint auch bei Krämer der ›Mythos der Transparenz‹ durch, der – umso mehr, wenn es um optische Medien geht⁸ – die epistemische Annahme eines Nullpunkt des Medialen voraussetzt.⁹ Das Mediale zeigt sich in diesem Sinne nur als ›Spur‹ oder als ›Störung‹, als Abweichung von einer Norm, »wenn im Gewohnten Unvertrautes auffällt.«¹⁰ Demgegenüber möchten wir davon ausgehen, dass das Mediale auch anwesend ist, wenn man es nicht als solches oder als funktionsloses wahrnimmt, es ist die Voraussetzung jedes Ausdrucks als Akt der Vermittlung und Prozess der Adressierung, die Bedingung der Möglichkeit von Präsenz und Zeugenschaft einer Spur: Die Qualitäten von Medialität können transparent sein oder sich transparent geben, müssen also nicht per se als Störung auftreten.¹¹ Auf dieser Grundlage können – eingebettet in eine historische Konstellation – mehr oder weniger konkrete oder imaginäre, mehr oder weniger medial auffällige, ostentative Konfigurationen ausgemacht werden. Sie tragen jedoch ihr Anderes, die Implosion immer schon mit – als Zurücksinken in die ›Transparenz‹, als Akt der Zersetzung, der die Materialität und Medialität von Objekten und deren Bedingungen manchmal erst sichtbar werden lässt und so das Nicht-Auffällige als vorübergehenden Zustand markieren kann.

Die zweite, historiographische Überlegung bezieht sich auf den Beobachterstandpunkt gegenüber historischen Objekten als Präsenz und als Spur, die auf die Absenz verweist. Auch wenn die »Erfahrung des Entzugs«¹² bei der Erforschung von medialen Dynamiken als positive methodologische Verunsicherung durch das Andere, Vergangene, immer mitgedacht werden soll, so ist in der diachronen Dimension ebenfalls ein Außen- und ein Innenblick notwendig. Ostentation und Implosion als verschränkte Akte des Medialen verlangen die Doppelung unserer Aufmerksamkeit: Denn mediale Phä-

nomene können heute als ostentative Spuren von Gebrauch und Verbrauch hervortreten – zum Beispiel hinsichtlich des Materials des Filmstreifens¹³ – und die Historizität von Objekten kenntlich machen. Diese Spuren implodieren in der zeitlichen Distanz unseres Blicks auf den Gegenstand sozusagen rückläufig, lassen aber die historischen Qualitäten von Medialität wahrnehmbar werden und werfen Fragen auf zur Materialität – z.B. zu chemischen Zusammensetzungen und technischen Verfahren – in einem früheren ›transparenten‹ Zustand des Filmstreifens – Fragen, die weitere Fragen einleiten: nach der Verbindung von technischen Neuerungen und ästhetischen Lösungen,¹⁴ nach der sinnlichen Beziehung von historischen Subjekten zum medialen Objekt, nach ökonomischen Auswirkungen und sozialen Praktiken im Umgang mit Film und Kino. Umgekehrt ist anzunehmen, dass das, was in einer bestimmten historischen Konstellation medial auffällig war, inzwischen vielleicht implodiert ist und für uns nicht einmal vorstellbar wäre (seine Spur hat sich verwischt), versuchten wir nicht, diesen doppelten Blick fruchtbar zu machen. Sich der methodologischen Distanz des heutigen Beobachtungs- und Forschungsstandpunkts wie des aktuellen Stands der Medienentwicklung bewusst zu sein und **g l e i c h z e i t i g** zu versuchen, sich in synchroner Perspektive historischen Konstellationen, den in ihnen korrelierenden Objekten, Diskursen und Praktiken, den intersubjektiven Imaginationen und vielleicht auch den individuellen Erfahrungen anzunähern, bedeutet teleologische Annahmen zu hinterfragen und mediale Phänomene in einem kontingenten kulturellen Feld als hypothetische Rekonstruktion beobachtbar zu machen: Was war in einer bestimmten Zeit überhaupt wahrnehmbar, was war darstellbar? Welche Ausdrucks- und Vermittlungsformen wurden dafür vorgeschlagen, welche Reaktionen und Rezeptionsmodi antworteten darauf? So kann man versuchen, historische Bedingtheiten, theoretische Prozesse oder soziale Praktiken, die den verschiedenen Gegenständen durch ihre Materialität und Medialität eingeschrieben sind und die ihre Geschichte performativ mitkonstituieren, zu eruieren.

IV.

Dieses Verständnis von historischen medialen Konstellationen kann sich von einer Medienarchäologie inspirieren lassen, wie sie Thomas Elsaesser in differenzierter Übertragung des Archäologiebegriffs von Michel Foucault für die neue filmhistorische Forschung entworfen hat.¹⁵ Sein Modell fasst vielschichtige Anordnungen und komplexe Wechselwirkungen zwischen medialen Phänomenen, Diskursen und Praktiken ins Auge und geht die Filmgeschichte als »multi-mediale« Geschichte an.¹⁶ Im bewussten Umgang mit Inkommensurabilitäten zwischen Gegenständen und Prozessen, die auch ›Fehlentwicklungen‹, Lücken und Sackgassen erkennen lassen, sowie zwischen disziplinären Fragestellungen und Methoden sei Mediengeschichte »als eine Serie diskontinuierlicher Fragmente [zu] beschreiben, die zusammengekommen die Landkarte einer überraschend ausgedehnten Topographie bilden«. Gegen die Ausrichtung auf Chronologien, Kausalitäten und Genealogien argumentierend, führt Elsaesser weiter aus, dass die Rekonstruktion einer solchen Landkarte kein nahtlos geschlossenes Puzzle anstrebe, sondern man »sie sich eher als überlappende oder mehrfachbelichtete Gebiete vorstellen« solle, die »tektonische Platten« aufscheinen lassen, welche »gefährlich aneinander hängen«.¹⁷

Von diesem medienarchäologischen Denkmodell, das ein Kontingenzz- und Emergenzmodell anstrebt, kann die filmwissenschaftliche und die interdisziplinäre Frage nach Medialität(en) in historischer Perspektive enorm profitieren. Auch dann, wenn das Interesse an dieser Frage weniger stringent vom Standpunkt der Neuen Medien her formuliert wird, wie dies bei Elsaesser der Fall ist, macht eine »kontrafaktische Geschichte« »die Möglichkeit einer erstaunlichen Andersartigkeit der Vergangenheit« wahrnehmbar und kann die Erwartungen, das Vertraute und bereits Bekannte neu beleuchten.¹⁸ So ist auch das Widerständige des Materials, der Objekte und der Subjekte in deren Relationen anzugehen und in deren Wechselbeziehungen und Wandel, die ihnen nicht rein äußerlich sind, zu untersuchen. Dieses Widerständige verweist auf das Andere des Diskurses, die Ränder, das Außen einer epistemologischen Perspektive,¹⁹ auf Materialität, Körperlichkeit,

Subjektivität, Affiziertheit, imaginäre Formen und konkrete Praktiken, mit denen Menschen in der Vergangenheit an medialen Konstellationen teilhatten und die nicht auf ein Medienwissen reduzierbar sind. Wollen wir das »Kino als Ereignis der Selbsterfahrung, das alle Sinne anspricht«²⁰ in einem intermedialen Feld von ›Erlebnis‹ und ›Erfahrung‹ historischer Subjekte verorten,²¹ sollte dieses ›Außen‹, das letztlich Unnahbare, als ein methodologischer Fluchtpunkt im doppelten Blick der historischen Medialitätsforschung mitgedacht sein.

Margrit Tröhler

- 1 Da dies im Rahmen dieses Beitrags nicht zu leisten ist, wird weitgehend auf eine Namensnennung von Vertreter/-innen der angesprochenen Ausrichtungen verzichtet.
- 2 Dieser Beitrag knüpft damit an eine bereits formulierte Position an; vgl. Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler: Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel, in: AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 52 (2012), S. 14–21. Die Ausführungen im vorliegenden Text beruhen auf einer im NFS-Kolloquium kontinuierlich geführten Diskussion und verdanken insbesondere den im Herbstsemester 2013 präsentierten disziplinären Perspektiven auf Medialität von Mireille Schnyder respektive Markus Sandl einige Überlegungen.
- 3 Vgl. z.B. Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hgg.): Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley 1995; Francesco Casetti: The Eye of the Century: Film – Experience – Modernity. New York 2008; Corinna Müller, Harro Segeberg (Hgg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Marburg 2008.
- 4 Vgl. Sybille Krämer: Was also ist die Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: dies., Gernot Grube, Werner Kogge (Hgg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/M. 2007, S. 11–36 sowie Krämers Aufsatz im selben Band: Immanenz und Transzendenz der Spur: über das epistemologische Doppelleben der Spur, S. 155–181.
- 5 Krämer: Was also ist die Spur?, S. 13.
- 6 Vgl. ebd., S. 13–14.
- 7 Krämer: Immanenz und Transzendenz der Spur, S. 179.
- 8 Vgl. dazu auch Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies. (Hg.): Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/M. 1998, S. 73–94.
- 9 Jay D. Bolter und Richard Grusin sprechen diesbezüglich von einem »cult of naturalism«, in: Remediation. Understanding New Media. Cambridge/Mass. 1999, S. 34. Vgl. dazu Margrit Tröhler: Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte, in: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hgg.), Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. München 2011, S. 311–330, insb. S. 324.
- 10 Krämer 2007, u.a. S. 159; zum Begriff der ›Störung‹ vgl. auch Ludwig Jäger: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, 35–74. Oder: Ders.: Epistemologie der Störung, 2008, Vortrag am Institut für Medienwissenschaft an der Universität Basel: <http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/305>.
- 11 Diese theoretische Konzeption von Medialität verdankt sich dem Begriff der ›Eunziation‹ bei Christian Metz: L'énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris 1991 (dt.: 1997).
- 12 Krämer, Was also ist die Spur?, S. 174 ff.
- 13 Vgl. den Aufsatz von Jörg Schweinitz in diesem Heft.
- 14 Dies im Sinne von *brief* (Vorgabe) und *charge* (Aufgabe) bei Michael Baxandall: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven/ London 1985, u.a. S. 35.
- 15 Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002, vgl. v.a. 278–317. Einen stärker epistemologisch ausgerichteten Ansatz der Kinoarchäologie, der sich insbesondere mit dem Dispositivbegriff von Foucault auseinandersetzt, verfolgt das Projekt ›Epistémè 1900‹ von François Albera und Maria Tortajada (Hgg.): Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era. Amsterdam 2010. Verschiedene und zum Teil divergierende neuere Ansätze präsentiert z.B. der Band von Erkki Huhtamo und Jussi Parikka (Hgg.): Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications. Berkeley 2011.
- 16 Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 298.
- 17 Ebd., S. 307.
- 18 Ebd., S. 312, 305.
- 19 Hier scheint es aus heutiger Perspektive notwendig, den Ansatz von Elsaesser zu erweitern, der das theoretische und methodologische Problem 2002 dadurch umgeht, dass er »Praxis als Diskurs« versteht (2002: 306ff.) – eine Konzeption, die er in späteren Arbeiten revidiert.
- 20 Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 286.
- 21 Vgl. die Begriffsunterscheidung von Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire (1940), in: ders.: Illuminationen. Frankfurt a/M. 1977, S. 185–229. Diese Begriffsunterscheidung bezieht Thomas Elsaesser auf das Kino, in: Between Erlebnis und Erfahrung. Cinema Experience with Benjamin, in: Paragraph, 32/3 (2009), S. 292–312.

Die Materialität des Films und ein Selbstmörderklub

Medialitätshistorische Erwägungen

Wenn es um das Material des Films geht, so spielen in medientheoretischen und medienphilosophischen Diskursen immer wieder zwei skeptische Argumente eine Rolle. Das ist zum einen der Eindruck, das Material sei ein zu armer Untersuchungsgegenstand und verleite dazu, Medien substanzialistisch zu denken, zum anderen die Idee, das Material lösche sich mit fortschreitender medialer Vervollkommnung tendenziell aus.

Der erste Einwand geht – mit Recht – von einem Medienverständnis aus, das Medien nicht auf Ausdrucksmaterialien beziehungsweise auf ein jeweils substantiiertes Material, also nicht auf einen materialen Träger zu reduzieren sind, sondern dass sie weit komplexere Gefüge darstellen, bestimmt durch Diskurse, Konventionen, Normen oder auch Institutionen. Aus einer solchen Perspektive erscheint das Material dann häufig als ein zu armer Ausgangspunkt oder gar als Rückfall in ein an ›Einzelmedien‹ gebundenes substanzialistisches Denken. Es wird mithin als ein medialer Aspekt, der in seiner historischen Konkretion gesonderte Aufmerksamkeit verdiente, tendenziell gern beiseite geräumt. Untersucht man nun aber aus der Perspektive einer filmhistorischen Medialitätsforschung den Materialaspekt, so zeigt sich rasch, dass er sich für eine vergleichende Medialitätsforschung als hochinteressant erweist und dass er alles andere als substanzialistisch gedacht werden darf.

Dazu ist zunächst zu bedenken, dass sich das Material – wie der Blick auf den Film zeigt – in einem unausgesetzten Prozess des Wandels befindet, der durch kleinere und größere, ja völlig umwälzende Veränderungen geprägt ist. Filmhistoriker erkennen nach wenigen Sekunden Projektionszeit – unabhängig von dem, was sich in der diegetischen Welt des Films abspielt und auch weitgehend unabhängig von der visuellen Stilistik des Films – allein an der haptischen Anmutung der Bilder, an ihrem materialen *look*, aus welchem Jahrzehnt ein Film stammt. Das heißt, der Filter des Materials ist historisch zu betrachten und er besitzt eine eigene semio-logische Dimension, die das ganze ästhetische Ereignis atmosphärisch durchdringt.

Hinzu kommt, dass diese atmosphärische

Anmutung des Materials nicht hinreichend erklärbar wäre, würde man es einfach als materielles Substrat denken (was Technik-Historiker des Films leider mitunter tun). Aber das Material und seine Wahrnehmung durch die Zuschauer gehen eine unauflösbare Allianz ein. Vieles von dem, was Zeitgenossen am Filmmaterial ihrer Epoche auffiel und was sie daran auch thematisierten ist heute *k a u m m e h r a u f f ä l l i g*. Spontan sehen wir es nicht mehr. Das heißt, einstige materiale Auffälligkeiten sind in der Rückschau längst *i m p l o d i e r t*, weil wir durch deutlich andere mediale Wahrnehmungserfahrungen und andere Diskurse geprägt sind. Das bedeutet, wir müssen in der Analyse diese Aspekte diskurs- und kontexthistorisch zu erschließen suchen.

Andere Momente der Materialität, die den Zeitgenossen gleichsam transparent schienen, weil selbstverständlich, an denen ihr Blick also nicht haften blieb, über die sie sich mithin kaum äußerten, erregen dafür heute Aufmerksamkeit. Sie scheinen jetzt geradezu *o s t e n t a t i v* auf sich aufmerksam zu machen und vermögen eine ursprünglich nicht vorhandene Faszinationskraft zu entfalten, die – in Verbindung mit anderen Faktoren – viel mit der materiell-ästhetischen Atmosphäre der Bilder zu tun hat.

In diesem Zusammenhang kommt der zweite Einwand, das zweite Argument, ins Spiel. Es war in der medientheoretischen Debatte um Digitalisierung und *cyber space* vor allem in den 1990er Jahren allgegenwärtig. Es handelt sich um die Idee, die Medienentwicklung sei durch die fortschreitende Annäherung an eine totale Simulation von Realität geprägt *b i s h i n z u r U n u n t e r s c h e i d b a r k e i t*. Man berief sich dabei gern auf Bazins »totales Kino«, häufig ohne zu bedenken, dass Bazin selbst von einem »Mythos« sprach.²² Es gebe einen basalen Trend zu immer größerer Transparenz als Grundlinie der Medienentwicklung und die Simulation im *cyber space* markiere gleichsam einen tendenziell letzten Qualitätssprung und die Selbstausslösung medialer Materialität – so hat etwa Lev Manovich diesen Diskurs gezeichnet.²³ Margrit Tröhler hat im vorangehenden Beitrag den Transparenzmythos bereits kritisch diskutiert. Tatsächlich zeigen alle Beobachtungen der historischen Entwicklung von Medialität, dass von einer solchen Finalität der Medienentwicklung

keine Rede sein kann. Auch die digitale Simulation trachtet, sobald sie etwa dem filmischen Erzählen und der filmischen Repräsentation dient, kaum allein danach, sich auszulöschen. Vielmehr zeigt sie eine große Neigung zur Reflexivität, auch unter materiellem Aspekt: Sie kehrt vielerorts ihre spezifische Materialität respektive Technik ostentativ hervor.²⁴ Auch wenn vieles daran nun virtueller Natur ist, so hebt sich die Differenz zur alltäglichen Wahrnehmung mitnichten auf. Dies ist sogar dann der Fall, wenn es um die Attraktion neuer technischer Mittel für eine immer komplexere mimetische Simulation geht, wie etwa im neuerlichen 3D-Kino oder in *hyper*realistischen Bildern. Bei beidem geht es nicht um Auslöschung, sondern um Ostentation der material-technischen Mittel, um neue Formen der Künstlichkeit! Jedenfalls bieten auch digital basierte Bewegungsbilder alles andere als eine einfache Totalsimulation unserer alltäglichen Wahrnehmung. Sie stecken – mit Panofsky gesprochen – voller symbolischer Formen und spielen ihr Spiel zwischen Transparenz und Opakheit, zwischen Implosion und Ostentation.

In gewisser Weise geht es uns Zuschauern, und auch einigen Medientheoretikern, heute allerdings wie dem Filmpublikum früherer Jahrzehnte. Zwar sehen und hören wir – selbstverständlich – die materialen Charakteristika eines Films, wir nehmen sie aber nicht bewusst wahr. Sie bleiben durch Gewöhnung unterhalb unserer Aufmerksamkeits- und Reflexionsschwelle. Ein Mittel, ein Material, an das wir uns gewöhnt haben, wird für uns unsichtbar – etwa in dem Sinne wie es Viktor Schklowski 1916 als Effekt der Automatisierung von Wahrnehmung beschrieben hat.²⁵ Automatisierung begünstigt nun den Mythos der Transparenz.

Insofern kann die Analyse einer filmhistorischen Konstellation von Material und Wahrnehmung (und der Vergleich solcher Konstellationen in der historischen Reihe) zur Offenlegung der mythischen Komponente der Transparenzthese beitragen. Denn unsere Wahrnehmung ist spontan nicht mehr an das historische Material angepasst, sie funktioniert also entautomatisiert.

Ich möchte im Folgenden als Beispiel auf einen deutschen Film aus dem Jahr 1913 etwas näher eingehen. Es handelt sich nicht um einen



Abb. 1a und 1b: Ilse erhält das Telegramm

jener Autorenfilme mit deklarierten Kunstambitionen, die es 1913 auch gab, sondern um eine schlichte Genreproduktion, um einen Kriminalfilm, der Erzählmotive aus Robert Louis Stevensons *Suicide Club* aufnimmt: DER GEHEIMNISVOLLE KLUB (Joseph Delmont, D 1913). Für die Produktion des Films war einiger Aufwand betrieben worden, besonders was die reichlichen Außenaufnahmen in den Niederlanden, in Rotterdam und im Seebad Scheveningen, betrifft. Aber auch hinsichtlich der Kameraarbeit, des recht radikalen Schnitts, sowie der damals üblichen Farbfassung des Materials ist DER GEHEIMNISVOLLE KLUB auf der Höhe seiner Zeit – ein Qualitätsprodukt.

Zunächst sei eine Sequenz am Strand von Scheveningen herausgegriffen. Sie zeigt Ilse, eine junge Frau im Strandkorb. Ilse erhält ein Telegramm, das von ihrem Freund Gerhard stammt. Gerhard ist als Amateurdetektiv in Rotterdam dem Chef jenes Selbstmörderklubs auf der Spur, der sich am Erbe der zum Suizid Verführten, darunter auch Gerhards Bruder, bereichert. Im



Telegramm kündigt Gerhard an, er gehe am Abend in den verdächtigen Klub. In Sorge um ihn reist Ilse sofort ab nach Rotterdam, ihre Eltern wiederum folgen ihr in Sorge um sie. Man sieht neben dem Telegramm und Ilses Brief an die Eltern, Bilder von Ilse am Strand, von den Eltern vor einem Hotelpalast, Bilder von Ilse, und später von den Eltern auf dem Weg in den Bahnhof und von Ilse, bangend am Fenster des fahrenden Zuges.

Bei genauerer Hinsicht gerät eine Reihe materialer Spezifika in den Blick, die aus heutiger, analytischer Perspektive auffallen:

E r s t e n s: Alle Bilder sind auf unterschiedliche Weise der Kolorierung unterworfen. Ilse erscheint im Strandkorb in einer sepia-getonten Einstellung (dabei wird das Schwarze im Schwarzweiß getont: alle schwarzen und grauen Partien erscheinen nun eher bräunlich, in Sepia, während weiße Partien weiß bleiben). Alle folgenden Einstellungen sind offenbar zusätzlich zur Sepia-Tonung in unterschiedlichen Farben viragiert. Das heißt, die Filmstreifen wurden

im Kopierwerk in Farbbäder getaucht. Dabei wurden dunkle und weiße Partien gleichmäßig überfärbt, in unserem Fall einige Einstellungen blau und andere violett.

Z w e i t e n s: Die spezifische Lichtempfindlichkeit des orthochromatischen Filmmaterials, die besonderen apparativen Gegebenheiten der Aufnahme, zu denen die typischen Brennweiten der Optik und die üblicherweise verwendeten Blendenwerte, die zeitgemäßen Techniken der Beleuchtung (mit den entsprechenden Farbtemperaturen der Lampen und mit den Schwankungen durch veränderten Sonneneinfall bei Außenaufnahmen) sowie die Mechanik der Kamera und die Bildfrequenz der noch von Hand gekurbelten Aufnahme (in diesem Fall ca. 18 Bilder/Sekunde) gehören – die Kombination all dieser Faktoren führt zu einer bestimmten Anmutung des Filmbildes. Dies betrifft so unterschiedliche Faktoren, wie die Stabilität respektive Instabilität des Bildes oder das spezifische Verhältnis von Flächigkeit und repräsentierter Bildtiefe.



Abb. 2a – 2c: An diesen drei Phasen einer Einstellung lässt sich an der Seebrücke im Hintergrund die Auswirkung der Instabilität des Sonnenlichts während der Aufnahme beobachten

Betrachtet man nun die bewegten Bilder der Sequenz, so bieten sie sowohl mit Blick auf das, was gefilmt wurde, als auch mit ihrer Stilistik (etwa der Bildkomposition und Rahmung) und insbesondere in ihrer Materialität viel Raum für das, was Roland Barthes bei der Betrachtung alter Fotografien *punctum* nennt. Also dass »Zufällige an einer Fotografie, was mich besticht«. ²⁶ Dies kann sich auch hier – wie bei Barthes – auf Details der aufgenommenen Welt (wie die wohl zufälligen Passanten, vgl. Abb. 1a und 1b) beziehen; aber auch die materiale Präsenz des Gesamtbildes vermag auf ganz ähnliche Weise zu bestechen.

Als DER GEHEIMNISVOLLE KLUB 1913 uraufgeführt wurde, erreichte in den Zeitungen die Debatte über das Kino gerade einen Höhepunkt, schließlich erlebte es mit dem langen Spielfilm (seit 1911/12), dem sogenannten Autorenfilm und den 1913 überall an den Boulevards öffnenden neuen Palast-Kinos einen Höhepunkt. In diesem Diskurs gab es zwar immer wieder intellektuelle Stimmen, die angesichts materialer Qualitäten der Filmbilder wie den eben beschriebenen davon sprechen, dass das Kino nicht Menschen und Dinge, sondern nur deren Schatten gebe. Einer schreibt, dass die »Sondereigentümlichkeit« des Films »einerseits das Zuckend-Huschende, das traumschnell Wechselnde [ist], andererseits die Lichtdurchflossenheit des Bildes«. ²⁷

Die große Mehrzahl der Kritiker meinte aber, einfachen ›Wirklichkeitsabklatsch‹ zu sehen. Das Material scheint für sie völlig transparent; seine Opakheit, die Differenzen zwischen Filmbild und dem alltäglichen Wahrnehmungsbild der äußeren Realität, spielten jedenfalls im Diskurs keinerlei Rolle.

Das, was für mich, 100 Jahre später an Bildern wie diesen bestechend wirkt, ist aber gerade die sich im Rückblick nahezu ostentativ ausstellende filmische *m a t e r i a l e B r e c h u n g* der im Bild erscheinenden *W e l t v o n g e s t e r n*, der auf solche Weise beschaffene materiale Reflex der Spur eines Vergangenen, prinzipiell Abwesenden. Eine Brechung, die als mediale Störung fehlkonzeptualisiert wäre. Sie erscheint eher ein mediales *p r i n c i p i u m s t i l i s a t i o n i s*.

In dem Bild der Seebrücke (Abb. 1) – zum Beispiel – wird dies offenbar: Auch wenn alle perspektivischen Tiefenhinweise im Bild kognitiv funktionieren, so betont diese Einstellung bei bemerkenswerter Schärfentiefe gleichzeitig ihre Flächigkeit und erreicht auf diese Weise nahezu ornamentale Effekte. Der Gegenstand, der hier Erstaunen wecken sollte und auf veränderte Weise immer noch zu wecken vermag (die im Original verlorene Architekturform der Seebrücke mit Pavillon und ihrem schönen Maßwerk), wird durch die filmische Materialität durchformt, überformt und gleichsam zur grafischen Attraktion. Ein Bild wie dieses,



namik, Reizintensität und Flüchtigkeit. Man thematisierte am Kino ein »ununterbrochenes, rapides Abrollen einer Kette von Geschehnissen«.²⁸

Entschiedene Kritiker des neuen Mediums beklagten diese Eigenheit:

*Der stete Wechsel von Einzelszenen und Massenszenen bedingt auch eine unablässige sprunghafte Verwandlung der Größenverhältnisse im Bild selbst: hier zwei Menschen in Lebensgröße – und im Nu dieselben beiden Menschen innerhalb einer Menge nur noch als Miniaturfiguren sich zeigend. [...] Das alles ergibt ein fürchterliches Durcheinander, einen [...] geschmackverletzenden Mischmasch [...].*²⁹

Andere argumentierten eher affirmativ und feierten am Kino gerade seine Dynamik:

*Zunächst: es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Es hat etwas Knappes, Präzises, Militärisches. Das paßt sehr gut zu unserem Zeitalter, das, ein Zeitalter der Extrakte ist. Für nichts haben wir ja heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt.*³⁰

Aber Kritiker wie Affirmative stimmten in der Maxime überein, die Hermann Kienzl so auf den Begriff brachte:

*Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist Großstadt-Psychologie ... weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht Kinematographenseele ist.*³¹

das im Zusammenspiel vieler der genannten technischen und materialen Faktoren entstanden ist, ist mit heutiger Technik so nicht mehr herstellbar – selbst wenn in jedem *photoshop*-Programm ein *Sepia*-Modus als Zeichen für Historizität aktivierbar ist. Das Material interagiert mit der Stilistik und es greift tief ein in die Atmosphäre des Bildes. In der Differenz zu heutigen Bildern, die auf einem ganz anderen Filmmaterial basieren, liegt nun wohl gerade ein wesentlicher ästhetischer Reiz für heutige Betrachter (der übrigens bei seiner Übertragung auf die digitale Speicherung nur noch zu ahnen ist).

Mit anderen Worten: Eine ästhetische Geschichte des Filmmaterials zu schreiben, bedeutete zugleich, eine Geschichte sich stets verändernder Wahrnehmungskonstellationen zu verfassen, eine Geschichte sich verschiebender materialer Auffälligkeiten, deren Wahrnehmung sich historisch zwischen Implosion und Ostentation bewegt.

Wenn hier vom Auffälligwerden materialer Qualitäten durch die entautomatisierende Wirkung historischer Distanz die Rede war, so existieren auch Prozesse in umgekehrter Richtung: Phänomene, die man einst an Kinobildern sah, sehen wir nicht mehr.

Auch dafür abschließend ein Beispiel: Zeitgenössische Betrachter sahen in den Jahren um 1913 an den Filmbildern vor allem deren Dy-

Joseph Delmont suchte nun offenbar diesen Effekt, der dem Medium Film ohnehin zugeschrieben wurde, in seinem *DER GEHEIMNISVOLLE KLUB* in gesteigerter Weise zu inszenieren. Dafür thematisierte er ausdrücklich die großstädtische Dynamik in der Handlungswelt seines Films, etwa wenn er mit einem Kampf seiner Hauptfigur gegen die Uhr ein Mittel der Spannungsdramaturgie einführt – und den gesamten Film hindurch die visuelle Dynamik

immer wieder durch Fahraufnahmen steigert (also Aufnahmen, für die seine Kamera in einem fahrenden Auto, einem Zug, einer Kutsche oder einem Boot postiert wurde).

Ein Beispiel ist die Sequenz, die mit einem Brief an Gerhard, den Amateurdetektiv, eröffnet wird. Ein Notar teilt ihm mit, dass der große Unbekannte pünktlich um 10 Uhr das Erbe seines toten Bruders abholt. Nach dem Brief wird eine Taschenuhr ins Bild gesetzt, die wenige Minuten vor 10 Uhr anzeigt, und etwas später nochmals – jetzt ist es schon fast 10 Uhr; dazwischen sieht man Gerhard ein Automobil herbeirufen und in schneller Fahrt zum Notariat eilen. Die visuelle Dynamik wird dadurch unterstrichen, dass Gerhards Autofahrt von einem vorausfahrenden Auto aufgenommen wurde (was mit leichten Erschütterungen des Bildes einhergeht). Das offene Taxi erscheint inmitten des großstädtischen Verkehrs, etwa beim Unterqueren einer Brücke, über die gerade ein Eisenbahnzug rollt. All dies weckte beim zeitgenössischen Publikum zweifellos ein nachhaltiges Erleben urbaner Reizvielfalt und filmischer Dynamik.

Dennoch, auf uns Heutige überträgt sich der Effekt des Atemlosen, der für den zeitgenössischen Blick schon der Materialität des Films an sich innewohnte, kaum. Er scheint implodiert zu sein, selbst hier, wo er ganz offensichtlich ostentativ inszeniert worden war. In dieser Hinsicht sind wir angesichts der inzwischen extrem beschleunigten und vielfach hybriden medialen Angebote eine wesentlich größere Dynamik gewöhnt. Für heutige Zuschauer dominiert bei der Rezeption von Filmen wie DER GEHEIMNISVOLLE KLUB eher der Eindruck einer langsamen, ausführlichen, wenig elliptischen Präsentation von Szenerie und Handlung. Der Effekt taumelnder Dynamik ist implodiert und lässt sich nur noch diskurshistorisch rekonstruieren und filmhistorisch vergleichend erschließen.

Es lässt sich resümieren: Folgt man mit filmhistorischen und diskurshistorischen Detailanalysen der realen Entwicklung von Materialität und Medialität und ihrer Wahrnehmung, so kann die Filmwissenschaft an der medienübergreifenden Diskussion zum Wandel von Medialität teilnehmen und dazu (wie dies auch der

amerikanische Medientheoretiker David Rodowick³² sieht) gleichsam als ein Impulsgeber eigene, fundierte Beiträge liefern. Einer der Impulse könnte darin bestehen, den Wandel der Wahrnehmung von medialer Materialität stärker in den Fokus zu rücken.

Jörg Schweinitz

- 22 André Bazin: Le Mythe du cinéma total, in: *Critique* 6 (1946); repr. in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958, S. 21-26.
- 23 Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge/Mass. 2001, S. 185-195; vgl. zu diesem Diskurs auch John Belton: Das digitale Kino – eine Scheinrevolution, in: *Montage AV* 12/1 (2003), S. 6.
- 24 In diesem kurzen Text kann nicht auf das Verhältnis von Technik und Material eingegangen werden. Für den (analogen) Film gilt, dass sich viele Komponenten der Aufnahmetechnik bei der Aufnahme in das Material des Films einschreiben. Gleiches gilt für den Stand der Technik der Rohfilmherstellung und des Kopierwerks. Hinzu treten Faktoren der Vorführtechnik (z.B. Projektorlampen), die schwer abgrenzbar sind vom Eindruck des Materials. In der digitalen Phase stellt sich die Materialfrage neu, der Begriff bekommt teils metaphorischen Status, aber auch hier schreiben sich Techniken ins digital Aufgezeichnete ein.
- 25 Viktor Schklowski: Kunst als Verfahren [russ. 1916], in: *Die Erweckung des Wortes*, hg. von Fritz Mierau, Leipzig 1987 (Reclam), S. 11-12.
- 26 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [franz. 1980]. Frankfurt/M. 1989 (Suhrkamp), S. 35-36.
- 27 Max Bruns [Antwort auf die Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel ›Kino und Buchhandel‹, 1913], in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig (Reclam), S. 275.
- 28 Herbert Tannenbaum: Probleme des Kinodramas [1913/14], in: *Prolog vor dem Film* (s. Anm. 6), S. 313.
- 29 Max Bruns (s. Anm. 6), S. 274.
- 30 Egon Friedell: Prolog vor dem Film [1913], in: *Prolog vor dem Film* (s. Anm. 6), S. 204-304.
- 31 Hermann Kienzl: Theater und Kinematograph [1911], in: *Prolog vor dem Film* (s. Anm. 6), S. 231.
- 32 Vgl. David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*, Cambridge/Mass. 2007, S. 188.

Tagungsberichte

Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und in den Künsten: Fenster und Korridor

Workshop

Lausanne, 5. / 6. März 2014 und Berlin, 18. / 19. Juni 2014

Das NFS-Teilprojekt ›Schrift Medium Architektur‹, namentlich Hans-Georg von Arburg und Benedikt Tresp, organisierten im März und Juni 2014 an der Universität Lausanne und der Freien Universität Berlin zwei Workshops zu architektonischen Wahrnehmungsdispositiven in der Literatur und benachbarten Bildmedien, die zusammen mit der DFG Emmy Noether-Nachwuchsgruppe ›Bauformen der Imagination. Literatur und Architektur in der Moderne‹ (Berlin, Leitung Dr. Julia Weber), der SNF-Förderungsprofessur ›Interieur und Innerlichkeit‹ (Lausanne, Leitung Prof. Dr. Edith Anna Kunz) sowie dem SNF-ProDoc-Forschungsmodul ›Das unsichere Wissen der Literatur: Ästhetik‹ (Lausanne, Leitung Prof. Dr. Hans-Georg von Arburg) durchgeführt wurden. Die Forschergruppen verbindet das gemeinsame Interesse an Formen und Funktionsweisen der Interaktion zwischen Literatur und Architektur.

Im Rahmen der beiden ersten Arbeitstreffen stand zur Diskussion, inwiefern einerseits die Architekturelemente ›Fenster‹ und ›Korridor‹ als Wahrnehmungsdispositive verstanden werden können, d.h. wie sie in medienästhetischer und -historischer Hinsicht zur Formung, Strukturierung und Regulierung verschiedener Wahrnehmungsprozesse beitragen, und wie sie sich andererseits in dieser Qualität in literarischen und sonstigen künstlerischen Medien umgesetzt finden. Gleichzeitig wurden die Möglichkeiten eines systematischen und eines historischen Zugriffs auf den Untersuchungsgegenstand debattiert. Entwickelt und probeweise erörtert wurden diese Fragestellungen an einschlägigen literarischen, theoretischen und fachwissenschaftlichen Architekturtexten

sowie thematisch verwandten Materialien aus der bildenden Kunst und dem Film. Dabei wurden Texte herangezogen, die für das jeweilige Architekturelement als geradezu ›ikonisch‹ zu bezeichnen sind, so etwa Albertis Traktat ›Della pittura‹ und Robbe-Grillet's Roman ›La Jalousie‹ für die Thematik des Fensters oder Kafkas Roman ›Der Proceß‹ und Benjamins Essay ›Das Telefon‹ für jene des Korridors.

Im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Fenster stand dessen Funktion als Medium visueller und imaginärer Transgression zwischen ›Innen‹ und ›Außen‹, welches durch Öffnen und Schließen manipulierbar wird. Dabei rückte die Frage nach den Modalitäten der durch das Bauelement geleisteten Blickführung sowie den unterschiedlichen Formen ihrer Ästhetisierung in den Mittelpunkt. Der Korridor wiederum wurde als Transitraum mit Interaktions- und Vermittlungsfunktion diskutiert, als architektonische Einrichtung der distributiven und selektiven Steuerung von Bewegungsabläufen zwischen verschiedenen horizontal angeordneten Räumlichkeiten. Daran schlossen sich unter anderem Überlegungen zur funktionalen und typologischen Verwandtschaft des Korridors mit der Passage an sowie zu der Möglichkeit einer systematischen Operationalisierung der Vermittlungsfunktion des Korridors über Gegensatzpaare wie Inklusion – Exklusion, Nähe – Distanz oder Privatheit – Öffentlichkeit.

Die Überlegungen zum Fenster und zum Korridor sollen anlässlich des dritten Workshops, der am 4. und 5. März 2015 in Lausanne stattfinden wird, anhand der ›Treppe‹ als drittem Architekturelement wiederaufgenommen und weiterentwickelt werden. Die drei Arbeitstreffen der Forschungskoooperation dienen zur Vorbereitung einer wissenschaftlichen Tagung, die unter dem Arbeitstitel ›Ausblicke, Aufstiege, Durchgänge. Architektonische Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und in den Künsten‹ für November 2015 geplant ist.

Benedikt Tresp

Die Erneuerung der Kosmologie und der Wandel extraterrestrischer Imagination im Italien des 16. Jahrhunderts

Workshop mit PD Dr. Steffen Schneider (Tübingen) in Zusammenarbeit mit dem Centre for Renaissance Studies (CRS) und dem Zentrum Geschichte des Wissens (ZGW)
Zürich, 25. / 26. März 2014

»Weder mit den Augen des Kopernikus, noch mit denen des Ptolemäus, sondern mit seinen eigenen« sehe er, der »Nolaner«, wie sich Giordano Bruno in seinen Texten selbst bezeichnet. So erwidert der Gelehrte den beiden Abgesandten, die zu ihm kamen, um in kopernikanischer Lehre unterrichtet zu werden (*La cena de le ceneri*, 1584). Wie also sind diese Augen beschaffen, was zeichnet sie aus und was sehen sie? Welche Medialität liegt diesem Sehen zugrunde? Diese Fragen wurden im Rahmen des Workshops mit dem Tübinger Renaissance-Spezialisten Steffen Schneider diskutiert. Im Fokus der Auseinandersetzung standen kosmologische Schriften dreier einflussreicher Denker und Wissenschaftler des frühneuzeitlichen Italiens: Die *Tres contemplationis platonicae gradus* (»Drei Stufen der Platonischen Betrachtung«) Marsilio Ficinos (1433-99), *La Cena de le ceneri* (»Das Aschermittwochsmahl«) und *De l'infinito* (»Über das Unendliche«) von Giordano Bruno (1548-1600) sowie Galileo Galileis (1564-1642) *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (»Dialog über die Weltsysteme«).

Mit der Auswahl dieser Texte spannte Steffen Schneider den thematischen Raum vom dezidiert neuplatonischen hierarchischen Weltmodell bis zur proto-empirischen Naturbeobachtung weit auf und sorgte damit reichlich für Anregungen, Fragen und Diskussionsstoff. Ficinos christlich-platonischer Kosmos bietet keinen Platz für Ideen des Zufalls oder der Unendlichkeit. Im Sinne einer Hierarchisierung aller Lebewesen sowie einer auf den Begriffen der »natürlichen« und »übernatürlichen« Formen aufbauenden Ordnung lässt sich dieses Modell als sowohl räumlich wie auch ontisch ausdifferenzierte, endliche Struktur begreifen. Diskutiert wurde nicht nur die räumliche Ordnung in Ficinos Universum sondern auch ihre Semantisierung und normative Hierarchisierung. An die kosmologische Struktur der Formen wird in

diesem neuplatonischen Denken eine Abstufung ihrer Vollkommenheit gekoppelt. Es handelt sich hier um einen sukzessiven Aufstieg von »natürlichen«, unvollkommen zu vollkommenen, »übernatürlichen« Formen im Universum. Der doppelten hierarchischen Struktur entspricht ein doppeltes Modell des Sehens; das äußere und das innere Sehen, das Sehen mit den Sinnen und das Sehen mit der Seele, das Wahrnehmen der natürlichen Umgebung und das Empfangen der metaphysischen Wahrheit. Von einer beseelten kosmologischen Struktur zum potentiell belebten Universum führt nun der Übergang von Ficino zu Bruno. Die reale Wahrscheinlichkeit einer Mehrheit der Welten im Universum verdrängt die neuplatonische Vorstellung des transmundalen Kosmos der immateriellen Form. Durch Analogieschlüsse und philosophisches Argumentieren sowie unter Einbezug des Plenitudo-Gedankens, der Notwendigkeit aller Potenzialität ontisch real zu werden, beschreibt Bruno ein auf der Multiplizierung der Welten aufbauendes unendliches Universum. Gott interagiert somit nicht von außen, sondern transzendiert die Welt. Bruno entwickelt eine neue Definition des kosmischen Raumes, in dem unter anderem jede Form der Perzeption relativ ist. Diese Idee der Unendlichkeit des Universums stand zusammen mit der Rolle der Phantasie als neuem Medium der epistemischen Erkenntnis im Zentrum der Diskussion.

Das »neue Sehen« Brunos entwirft nicht nur eine neue Kosmologie, sondern auch eine neue Form der Medialität, die uns ermöglichen kann, das bisher Unsichtbare sichtbar zu machen. Will man das unendliche Universum erforschen, so braucht man einen neuen medialen Zugang. Denn unsere Sehorgane sind für die Erforschung des Unendlichen so gut wie blind, geschweige denn, dass sie durch die Trübheit der Atmosphäre sowie durch die Bosheit der »Merkuren und Apollen«, der »blinden« Philosophen, noch zusätzlich gehindert werden. Für das blinde Sehen muss ein neues Medium eingesetzt werden, das innere Sehen der Phantasie. Dieses »neue Sehen« bedeutet die Befreiung des Geistes aus dem Kerker der rein sinnlichen Erkenntnis, Loslösung von der blinden Perzeption und Zuwendung zu einem grenzenlosen Phantasiedenken. Aber die Phantasie ist bei Bruno keine Poiesis, es handelt sich nicht um einen arbiträren Ent-

wurf einer neuen möglichen Welt sondern um eine Partizipation am göttlichen Geist. Phantasie übernimmt somit die Rolle des Repräsentanten dieser göttlichen Wahrheit und wird zu einem Medium der kosmischen Episteme.

Rund 10 Jahre nach Brunos Feuertod auf dem Campo de' Fiori in Rom richtet Galileo Galilei zum ersten Mal sein Fernrohr in den venezianischen Nachthimmel. Den von Bruno geforderten zusätzlichen Sinn, der unser Sehen ergänzt und uns erlaubt, in die Weite des Unsichtbaren zu blicken, erhält Galileo mittels eines artifiziell hergestellten technischen Instruments und der Gabe des genauen Beobachtens, Vermessens und Interpretierens. In aller Kürze beschreibt diese Episode gewissermaßen den Ursprungsmythos der modernen empirischen Naturbeobachtung. Markiert Galileo damit den Anfang einer allmählich fortschreitenden medialen Evolution, in deren Verlauf die Phantasie – als Medium einer mit bloßen Sinnen nicht gewinnbaren Erkenntnis – durch technische Instrumente, wie das Teleskop, in ihrer Funktion abgelöst wird? Was Galileo zu sehen glaubt, wird aus wissenschaftshistorischer Perspektive oft als erster empirischer Beweis für die Inkorrektheit der aristotelischen Kosmologie eingesetzt. Der Mond ist keine glatte, spiegelartige Scheibe, sondern vielmehr ein Himmelskörper mit ähnlichen topographischen Strukturen wie jene der Erde. Allerdings ist Galileo mit seinem Vorgehen zeitlebens wenig Überzeugungserfolg beschieden. Der Blick durch das Teleskop wird als Wahrheitsprüfung von seinen Zeitgenossen nicht akkreditiert. Die von Hans Blumenberg in seiner Einleitung zu Galileis *Sidereus Nuncius* (1965) beschriebene Antinomie des Fernrohrs resultiert schlussendlich darin, dass Galilei in den *Discorsi* die Vernunft statt die Anschauung beschwört.

Boris Buzek / Mateusz Cwik

Metaphorik bei Bernhard von Clairvaux und ihr Nachwirken

Blockseminar im Rahmen des Doktoratsprogramms ›Medialität – Historische Perspektiven‹
Zürich, 2. – 4. Juni 2014

Im Zentrum des von Dr. Christine Stridde (Ältere Deutsche Literatur, Zürich) und Dr. Marius Rimmele (Kunstgeschichte, Konstanz) geleiteten Workshops zu Bernhards von Clairvaux Wirken und Nachwirken stand die Metapher als mediales Grenzphänomen. Eröffnet wurde die Diskussion mit einigen Reflexionen seitens Marius Rimmelers über Bernhards Predigten und deren spezifische Metaphorik. In dieser Einleitung war dann auch die Stoßrichtung des gesamten Workshops vorgegeben: Die Untersuchung galt zunächst den Funktionen, welche Bernhards Metaphern innerhalb seiner Predigten erfüllen; dann aber auch der Frage, inwiefern diese Metaphorik einen medialen Brückenschlag erfüllen mag zwischen dem Text der Predigten und der Lebenswelt seiner Rezipienten, zwischen dem Text der Predigten und anderen Texten, schließlich zwischen dem Text der Predigten und der bildenden Kunst.

Solchen transmedialen Prozessen der Bernhardschen Metaphorik wurde zuerst anhand dreier zentraler Predigten Bernhards über das Hohelied auf den Grund zu gehen versucht. Klar wurde dabei die spezifische Technik Bernhards, diesen prekären Text nicht nur in eine christliche Religiosität einzugliedern, sondern seinen Predigten darüber hinaus einen *basso continuo* des zisterziensischen Alltags zu unterlegen. Dieser Brückenschlag zwischen dem überlieferten Text, der zeitgenössischen klerikalen Haltung und schließlich der zisterziensischen Lebenswelt gelingt ihm durch eine Metaphorik, die den Bildern des Hohelieds Schritt für Schritt folgt, um jedes dieser Bilder aber ein ganzes ›Metaphernbündel‹ gruppiert, das solcherart eben nicht nur Ausdeutung, sondern auch lebensweltliche Verortung erreicht.

Die intensive Diskussion um weitere Blickwinkel bereichernd, wurden den Predigten zwei wissenschaftliche Aufsätze zur Seite gestellt. Wenn Peter Dinzelbachers Theorie einer somatischen Konsequentialität des Textes – dass also die textlichen Metaphern Bernhards sich bei ihren Rezipienten in konkreten körperlichen

Zuständen geäußert haben sollen – in ihren wesentlichen Punkten auf wenig Anklang stieß, so demonstrierte sie doch augenfällig, wie heikel und spannend sich das besprochene mediale Spannungsfeld von Text und Lebenswirklichkeit darstellt. Martin Andrees Essay zu einer medientheoretischen Betrachtung der Mystik vermochte dagegen den Blick zu schärfen für die zentralen Fragestellungen hinsichtlich mystischer Texte. Wenn die Texte der Mystik auf dem Paradoxon beruhen, eine eigentliche Unvermittelbarkeit, die auch als solche begriffen wird, vermitteln zu wollen, so sieht Andree darin ein medientheoretisches Fundamentalproblem. Mit seinem zentralen Begriff des »emphatischen Zeichens«, einem Zeichen, das alle Eigenschaften der Zeichenhaftigkeit unterläuft, ohne deswegen aufzuhören, ein Zeichen zu sein, sucht Andree diesem Fundamentalproblem etwas auf den Grund zu gehen. Wie eng dieses Konzept mit der Funktion der Metapher in mystischen Texten verbunden ist, darüber blieb sich die Diskussion uneinig – doch war damit der Blick auf die mystischen Texte in der Nachfolge Bernhards von Clairvaux geöffnet.

Das intermediale Fortleben von Bernhards Metaphorik in Texten der Mystik war ein weiteres zentrales Thema, das an Texten Mechthilds von Magdeburg und Gertruds von Helfta auf ihre Appropriation und Weiterführung der Bernhardschen Metaphern hin entfaltet wurde. Stark gemacht wurde hier in der Diskussion vor allem, dass eine Lektüre dieser Texte als ein einfacher Erfahrungsbericht zu kurz greifen muss. Eine Übertragung der Metapher aus dem Medium des Texts hin zu einer Konkretisierung in der Lebenswelt, mit der Dinzelbacher argumentiert, muss als zumindest zweifelhaft betrachtet werden. Vielmehr findet hier eine Weiterführung und Variation der Bernhardschen Metaphorik innerhalb des Textlichen statt. Klar wurde, wie etwa Mechthild in ihrem eigenen Schreiben auch und besonders durch eine Appropriation von Bernhards Metaphern zu einem Anschluss an seine Predigten findet. So wird oftmals Bernhards Metaphernbündeln ein einzelner Aspekt entnommen; diese vereinzelte Metapher nun ihrerseits aber als Ausgangspunkt genommen für weitere metaphorische und damit gedankliche Ausarbeitung. Schön zeigte sich somit, wie die Metapher auch als intertextuelles Phänomen

aufgefasst werden muss; als eine Erscheinung also, die nicht nur den Bogen zwischen einem Text und einer Lebenswelt, sondern unbedingt auch zwischen einem Text und einem anderen Text zu schlagen vermag. Wenn die Autorin dann auch noch metaphorisch mit der Braut des Hohelieds und Maria verschmilzt, so zeigt sich der medial transgressive Charakter der Metapher damit noch stärker. Mit Auszügen aus Heinrich Seuses *Vita* und dem ›Büchlein der Ewigen Weisheit‹ wurde dieser Punkt weiter bekräftigt. Das Spannungsfeld von Zeichenwelt und Lebenswelt und die darin spezifische Funktion der Metapher wird hier noch einmal ganz konkret in den Blick genommen, wenn Seuse davon erzählt, er habe sich den Namen Jesu auf die Brust gezeichnet. Wiederum wird der Körper hier als Bedeutungsträger begriffen; in einem ersten Schritt geht Text ein in den Körper, in einem zweiten Schritt dieser Körper wiederum in Text, wenn Seuse diese Praxis schriftlich darlegt. In diesem Zusammenhang war dann auch Andrees Konzept des »emphatischen Zeichens« erneut hilfreich.

Schließlich erlaubte die Auseinandersetzung mit Bernhards Mariologie einen weiteren thematischen und medialen Brückenschlag, der mit einem Beitrag von Marius Rimmelle auch die bildende Kunst akzentuierte. Wie Bernhards Metaphern nicht nur textlich (oder möglicherweise lebensweltlich), sondern auch bildlich verarbeitet wurden, das wurde in einer angeregten Diskussion über zahlreiche Beispiele aus dem Bereich der Malerei und Skulptur offensichtlich. Damit wurde auch ein weiteres Mal das Potenzial der Metapher zu einem transmedialen ›Eigenleben‹ stark gemacht. Als neuralgischer Punkt erwies sich dabei immer wieder das Spannungsfeld zwischen Ikonizität und Metaphorik und damit die Frage, inwiefern eine textliche Metapher den Sprung in die tatsächliche Verbildlichung schaffen kann. Anhand dieses Aspektes und in Rückgriff auf kurze Texte von Jeffrey Hamburger und Georges Didi-Huberman gelang ein Ausblick auf das Potenzial medientheoretischer Herangehensweise an die Vormoderne.

Sebastien Fanzun

Colloque d'Histoire de la Cartographie

École Pratique des Hautes Études, Paris,
4./ 5. Juli 2014

Das kartographiehistorische Kolloquium, das seit einigen Jahren von Ingrid Baumgärtner (Kassel), Patrick Gautier Dalché (Paris), Ute Schneider (Essen) und Martina Stercken (Zürich) veranstaltet wird, bietet Nachwuchswissenschaftler/-innen bereits seit einigen Jahren eine internationale Plattform zur Präsentation ihrer Projekte. Auch an der Tagung in Paris zeigte sich, dass die medialen Qualitäten und insbesondere das Funktionieren sowie die Wirkungsweisen eine gemeinsame, die Epochengrenzen übergreifende Grundlage der Diskussion von Karten bieten.

Seit längerer Zeit schon ist der Mangel an kartographischer Tradition aus der Antike ein wesentliches Thema der Forschung. Anca Dan (Paris) hat für einmal nicht auf die reiche Texttradition, sondern auf das Mittel der Analogie als Möglichkeit des Nachdenkens über geographische Gegebenheiten verwiesen. So nutzten einige Autoren die Vorstellung des metonymischen Verhältnisses von Mikrokosmos und Makrokosmos: Der Vergleich mit menschlichen Gliedmaßen sollte dem Leser nicht nur die Gestalt des Kosmos fassbar machen, sondern auch der Visualisierung regionaler geographischer Gegebenheiten dienen.

Ausgehend von der sogenannten ›Viðei-Karte‹ im isländischen Landnámabók (12. Jahrhundert) machte Dale Kedwards (York) auf den unterschiedlichen Umgang mit den Toponymen ›Thule‹ und ›Island‹ aufmerksam. Während auf dieser Karte zwei unterschiedliche Inseln mit diesen Namen verzeichnet sind, wird in Texten jeweils wahlweise einer der beiden Namen für das heutige Island verwendet. In der Antike war mit ›Thule‹ nicht ein realer Ort gemeint, sondern der am weitesten entfernte denkbare Ort. Erst im Mittelalter wurde ›Thule‹ wohl aus politischen Gründen mit Island identifiziert: Der Bericht über die Verbreitung des Christentums an diesem Ort signalisierte, dass die Welt nun bis an ihre Enden christianisiert war.

Auf einer großen Zahl von Karten unterschiedlichen Typs aus dem 15. und 16. Jahrhundert hat Emmanuelle Vagnon (Paris) die Verortung und die Form des Kaspischen Meers

vergleichend betrachtet. Vagnon hat im Laufe der Zeit keine Vereinheitlichung oder Entwicklung hin zu einer präziseren Darstellung beobachtet, sondern eine Koexistenz unterschiedlicher Formen. Als Kriterium für die Präzision der Darstellung hat sich hingegen einmal mehr der Herkunftsort des Kartenautors erwiesen, dessen geographische Nähe zum Kaspischen Meer oder dessen mehr oder minder intensive Handelsbeziehungen zu dieser Region.

Gerda Brunnlechner (Hagen) hat in ihrem Beitrag die Frage gestellt, ob sich die Genuesser Weltkarte von 1457 nach dem vierfachen Schriftsinn lesen lässt. Die Beweisführung ist ihr nicht nur mit einer detaillierten Analyse einzelner Kartenelemente gelungen, sondern auch mit dem Verweis auf die große Bedeutung, welche dieser Lesart während des ausgehenden Mittelalters sowohl bei der Interpretation als auch bei der Produktion von Texten und Bildern beigemessen wurde.

Lena Thiel (Kassel) hat die Weltkarte des Andreas Walsperger (1448) thematisiert. Eine Inschrift unterhalb der Karte verdeutlicht, dass der Kartenzeichner auf der Grundlage der ptolemäischen Geographie nach größtmöglicher Exaktheit strebte. Dennoch unterlegte er seiner Darstellung bestimmte Deutungen, indem er zum Beispiel die Städte der ›Ungläubigen‹ schwarz kolorierte. Thiel hat zudem die Nähe der Weltkarte zu einer tabellarischen Aufzählung geographischer Orte betont. Im Anschluss daran formulierte sie die These, dass unterschiedlichen Wissensformaten durch die Art und Weise, wie sie Wissen ordneten, spezifische Bedeutungen verliehen worden waren.

Die Italienkarten des Paulinus von Venedig hat Nathalie Bouloux (Tours) untersucht: Es handelt sich um eine Gesamtkarte und je eine Karte des Nordens und des Südens, die sich im selben Manuskript befinden. Zum einen hat sie sich dabei für das Nummerierungssystem interessiert, das auf allen Karten erscheint und wohl nicht nur als Findhilfe diente, sondern vor allem auch die Konstruktion der Karte unterstützte. Besonders detailliert ausgestaltet sind die Regionen um Ferrara und Neapel. Bouloux hat diese Auffälligkeit mit der Tatsache erklärt, dass Paulinus hier als Gesandter weilte und in dieser Funktion auch Detailkarten dieser Regionen zeichnete, die ihm als Quellen für seine Italienkarten dienten.

Anhand der eidgenössischen Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts hat Daniela Schulte (Zürich) gezeigt, wie die Chronisten urbanen Raum und die Erinnerung an Feuersbrünste in den Städten konstruierten: Text und Bild historisieren in je spezifischer Weise und doch interagierend die bedeutsamen Vorgänge. Im Vergleich von Aufzeichnungen derselben Ereignisse in unterschiedlichen Chroniken lässt sich erkennen, dass die Autoren die Ursachen der Katastrophe jeweils unterschiedlich interpretierten. Insgesamt hat Schulte die Tendenz festgestellt, dass die Städte von den Chronisten in der Regel kaum individualisiert dargestellt und trotz der Zerstörung als intakter Raum und als eine soziale Einheit inszeniert wurden.

Dem Ansatz Philipp Sarasins zur Wissensgeschichte folgend hat Nils Bennemann (Essen)

den Umgang mit Wissen im transnationalen Kontext am Beispiel der Rheinkarten des 19. Jahrhunderts thematisiert und die badi-schen und französischen Rheinkarten sowie ihre unterschiedlichen Produktions- und Vermessungsmethoden verglichen. Dabei konnte er aufzeigen, wie die über Jahrzehnte geführten Diskussionen um die Notwendigkeit neuen Kartenmaterials, um die Vereinheitlichung der Zeichensysteme, die Orientierung der Darstellung und die angezielte Nutzung der Karten schließlich in einen Prozess der Standardisierung mündeten.

Am 1972 in Deutschland initiierten Gesamthochschulkonzept hat Timo Celebi (Essen) deutlich gemacht, wie Gesellschaftspolitik und Raumplanung miteinander verknüpft wurden. Im Fokus stand dabei das Kartenmaterial von Clemens Geissler (1965), das die statistisch erhobenen Daten visualisiert. Begünstigt durch die Wahl des Zeichensystems tritt darin ein Krisenmoment deutlich zutage: Die Verteilung der Hochschulen konnte mit der sozialen Entwicklung nicht Schritt halten. Für die Planer der 1970er Jahre war die Karte denn auch ein wichtiges Argument zur Neugestaltung des Hochschulraums und somit ein einflussreiches politisches Instrument.

In der Diskussion der unterschiedlich akzentuierten Beiträge wurde vor allem hervorgehoben, wie wesentlich das Postulat der jüngeren Forschung ist, Karten nicht mehr isoliert, sondern stets im Kontext ihrer Überlieferung, in ihren Austauschbeziehungen mit anderen Ordnungen der Aufzeichnung und in ihrem zeit-spezifischen, kulturellen und politischen Umfeld zu untersuchen.

Bettina Schöller



Der grosse Brand von Bern, 14. Mai 1405
Diebold Schilling, *Amtliche Berner Chronik*, Bd. 1,
Burgerbibliothek Bern, Mss.h.h.l.1, p. 289;
Foto: Codices Electronici AG, www.e-codices.ch

Rezensionen

Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.)
Handbuch Mediologie. Signaturen des Medialen

München: Fink 2012. 350 S.

Man mag es für einen Zufall halten, dass das klassisch-griechische *encheiridion*, der antike Vorläufer unseres Handbuch-Begriffs, auch ›Dolch, kurzes Schwert‹ bedeutet. Sieht man sich jedoch die geradezu militante Herausforderung an, vor der die Editoren eines Handbuchs, noch dazu im Bereich Kultur- und Medienwissenschaften, heutzutage stehen, ist man sich dessen nicht mehr ganz so sicher. Sich an der Gattung Handbuch zu versuchen, scheint jedenfalls kein gefahrloses Unterfangen zu sein; der Dolch der begrifflichen Grenzziehung kann sich jederzeit auch gegen einen selber richten. Mit einer ersten Herausforderung konfrontiert einen die Gattung schon dadurch, dass man von Fall zu Fall zu entscheiden hat, was aufgenommen werden muss und was nicht: »It is the ›Weltanschauung‹ of handbooks«, so Tarmo Malmberg, »that seems to reflect more directly what is considered of prime importance in the field at the present.«¹ Darüber hinaus hält das Handbuch weitere Minenfelder bereit: Welche Systematik legt man zugrunde? Wie gelingt der Spagat zwischen komplexanspruchsvoller Darstellung und griffig-thesenhafter Pointierung?

Das SFB-Forschungskolleg ›Medien und kulturelle Kommunikation‹, das als Verbund der Universitäten Aachen, Köln, Bonn und Bochum 1999 gegründet wurde und sich bis 2008 einer interdisziplinär angelegten Medienkulturfor schung widmete, bildet den intellektuellen Hintergrund des im Jahr 2012 erschienenen ›Handbuchs der Mediologie‹. Dass einen in diesem Werk keine strenge Systematik erwartet, deutet schon der Untertitel an: ›Signaturen des Medialen‹. Diese Begriffswahl, diese Reminiszenz an die paracelsisch-böhmische *signatura rerum* wie an Derridas ›Iterationen‹ lässt auf einen Hang zum

Änigmatischen, der Interpretation bedürftigen schließen. Was zunächst einmal neugierig macht: Man glaubt, mehr auf kulturgeschichtliche Spezifika wie ›Aura‹, ›Präsenz‹ oder ›Spur‹ hoffen zu können als auf Handbuchübliches wie ›Mediennutzung‹. Auch der von Regis Debray und seinen Schülern seit den 1990er Jahren in die Diskussion eingebrachte Begriff der ›Mediologie‹, der vom Medium weg zum Medialen, zu den komplexen Prozeduren führt, die zwischen der Produktion von Zeichen und der Produktion von Ereignissen vermitteln, stimmt zuversichtlich.² Ebenso die thematische Skizze am Anfang, in der betont wird, man wolle ein ›Terrain‹ erschließen, »auf dem sich kulturelle Artefakte, technische Apparate und soziale Sinn-Kommunikation begegnen« (S. 9). Es gehe um die »Umstellung von einer Betrachtung von Medieneigenschaften auf die Untersuchung medialer Verfahren«, heißt es weiter, um eine »differenztheoretische These« also, die mit intra- wie intermedialen »Um- und Überschreibungen« arbeite und sich so zugleich mit einer »Absage an Ontologisierungen« verbinde (S. 10). So weit, so einleuchtend.

Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, wie schwer sich die Herausgeber damit tun, diese Absichten in ein schlüssiges Konzept zu verwandeln. Da sie – etwa im Unterschied zu Jens Schroeters soeben erschienenem ›Handbuch Medienwissenschaft‹ oder zu W.J.T. Mitchells ›Critical Terms for Media Studies‹³ – von vornherein auf eine Systematik, eine Kapiteleinteilung oder Ähnliches verzichten und lieber auf den alphabetischen Zufall vertrauen, liegt das ganze Gewicht auf der Auswahl der Begriffe. Und da reibt man sich dann doch die Augen: ›Atmosphäre‹ – aber nicht ›Aura‹? ›Avatare‹ – aber nicht ›Archiv‹? ›Lautsprecher‹ [sic] – aber nicht ›Schrift‹ oder ›Stimme‹? ›Globalisierung‹ – aber nicht (die im vergangenen Jahrzehnt so ausführlich im medialen Zusammenhang diskutierte) ›Präsenz‹? ›Logistik‹ und ›Transkription‹ – aber nicht die weit grundlegendere ›Übertragung‹? Blättert man angesichts dieser merkwürdigen Lücken zur Einleitung zurück, so erfährt man, dass gar kein »kanonisches medientheoretisches Begriffsinventar« beabsichtigt ist (S. 13). Vielmehr sollen, wie ausdrücklich betont wird, auch und vor allem solche Konzepte einbezogen werden, die »in den gängigen medienwissenschaftlichen Lehr- und Handbüchern nicht berücksichtigt worden sind [...]«

(S. 13f.). Mit anderen Worten: Man verzichtet auf eine auch nur annähernd repräsentative Begriffsauswahl, wie sie etwa noch Alexander Roesler und Bernd Stiegler in ihren ›Grundbegriffen der Medientheorie‹ vorschwebte,⁴ und zieht ›Randgänge der Mediologie‹ vor – was unter diesem Titel auch vertretbar wäre. Der Anspruch eines Handbuchs aber, trotz der komplizierten Theoriegemengelage einen Überblick über die aktuellen Diskussionen des Fachs anzustreben, wird damit nicht oder nur bedingt eingelöst.

Lässt man sich auf die Subjektivität der Auswahl ein, so stellt sich die Frage nach der Qualität der Artikel selbst. Hier kann man sagen: Der lockeren Empfehlung der Herausgeber an die Autor/-innen, eine Kombination aus Definition, Kontextualisierung und Positionierung des jeweiligen Lemmas in der aktuellen medientheoretischen Diskussion zu versuchen, wird höchst unterschiedlich und nicht immer konsequent gefolgt. Zugleich setzt diese flexible Regelung oftmals kreative Energien frei. So ist eine Reihe von Beiträgen durchaus mit Gewinn zu lesen: der Artikel über ›Agency‹ (Michael Cuntz) zum Beispiel, demzufolge die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours mit einer ›Logik der Mediation‹ arbeitet, die derart umfassend ist, dass sich eine explizite Medientheorie geradezu erübrigt (S. 35); der Beitrag über ›Emblematik‹ (Wilhelm Vosskamp), der als einer der wenigen an die Mediengeschichte vor 1800 erinnert; der Artikel über ›Experiment‹ (Nicolas Pethes), der die verschiedenen Relationen, in denen Experimente im medialen Zusammenhang auftreten können, übersichtlich und plausibel skizziert; der Text über ›Latenz‹ (Lutz Ellrich), der den Begriff jenseits der üblichen Rede vom Verschwinden des Mediums hinter der Botschaft im Rahmen medialer Reflexionsprozesse neu situiert; und der Artikel zum ›Schatten‹ (Thomas Reinhardt), der zwar die Literatur übergeht, aber die Spannung zwischen magischen und medialen Schatteninszenierungen auslotet. Darüber hinaus verdienen Beiträge wie die über ›Inframedialität‹ (Michael Wetzels), ›Originalkopie‹ (Brigitte Weingart), ›Sichtbarmachung‹ (Friedrich Balke) und ›Transkription‹ (Ludwig Jäger) das Interesse der Leser/-innen – nicht zuletzt auch der Essay zum ›Zettel‹ (Georg Stanitzek), der einen mit seinem zugleich präzisen und spielerischen Sprachgestus vergessen lässt, dass man ein Handbuch vor sich hat.

Auch wenn sich da und dort thematische Bündelungen beobachten lassen, etwa im Bereich der Visualisierung, des Politischen und des Phänomenologischen, weisen die 42 Beiträge doch eine beträchtliche Heterogenität auf. Dies gilt nicht nur für strukturelle und stilistische Vorlieben, sondern auch für theoretische: So werden Denker wie Régis Debray, Boris Groys und Friedrich Kittler meist dezidiert ausgeklammert (um dann doch implizit eine Rolle zu spielen), Denker wie Serres, Foucault (jener der Vorlesungen über Gouvernamentalität), Derrida, Deleuze, Luhmann, Link und Latour wiederum offen favorisiert bzw. kombiniert, was von einem undogmatischen Umgang mit den entsprechenden Theorien zeugt. Bei aller Sympathie für Pluralität hätte man sich im Kontext eines Handbuchs allerdings gewisse Grundprinzipien für die Gestaltung der einzelnen Beiträge gewünscht. So vermisst man: (1) begriffsgeschichtliche Hinweise im Rahmen der Basisdefinition am Anfang des jeweiligen Artikels; der Beitrag von Lutz Ellrich (›Latenz‹) führt dies beispielhaft, unter Einbeziehung antiker Philosophie und Rhetorik, vor; (2) den Versuch, beim jeweiligen Lemma nicht nur einen kleinen Teilbereich zu referieren, sondern die gesamte Spannbreite zu umreißen; so konzentriert sich der ansonsten anregende Artikel über ›Geistmedien‹ (Heike Behrend) vorwiegend auf Afrika, ohne die entsprechenden Phänomene in Europa, wie sie von Schüttpelz, Andriopoulos u.a., ausführlich untersucht wurden, adäquat einzubeziehen; (3) eine Literaturliste, die sich auf dem neuesten Stand befindet; es geht nicht an, wenn im Artikel »Störung« (Christoph Neubert) einer der avanciertesten Theoretiker medialer Störungen, Dieter Mersch, mit keinem Wort erwähnt wird, ebenso nicht Mitherausgeber Jäger mit seinem unverzichtbaren Aufsatz »Störung und Transparenz« (um nur dieses Beispiel zu nennen);⁵ (4) ein Namen- und Sachregister sowie Querverweise, die den Umgang mit den Artikeln spürbar erleichtert hätten und (5) last but not least, ein mediengeschichtliches Bewusstsein. Die mangelnde historische Tiefenschärfe stellt zweifellos die gravierendste Schwachstelle des Bandes dar. ›Historisch‹ scheint, wie es leider nach wie vor üblich ist in den Medienwissenschaften, ein Synonym für ›Seit dem frühen 19. Jahrhundert‹ zu sein, also für die Epoche der neueren Medien Fotografie, Grammophon und

Film. Es entsteht wieder einmal der Eindruck, als sei man in den Jahrhunderten davor weitgehend ohne Medien ausgekommen.

Sieht man von diesen Defiziten ab, so bleibt zum Schluss Folgendes hervorzuheben: Es gehört zu den Verdiensten des Unternehmens, nicht wenige Quintessenzen und Einsichten aus dem Diskussionskontext des Kölner SFB/FK in einem einzigen Band versammelt zu haben. Dort verstand man Mediologie offenbar als eine (nach Serres) parasitäre, transversale Disziplin, die die Gegenstände anderer Kulturwissenschaften neu zu perspektivieren und zu ›transkribieren‹ hat. In diesem Sinne spürt der Band Verknüpfungen von Medialem, Sinnhaftem und Kulturellem auf meist hohem Niveau nach, erkundet »Techniken der Generierung« und »Lesbarmachung« von Bedeutungen« (S. 11) und erfreut mit unerwarteten Verdichtungen, Schnittstellen und Korrespondenzen. Damit kann das Buch zugleich als symptomatisch gelten – sowohl für jene flexible theoretische Ökonomie, die die Dogmatismen der 1980er und 90er Jahre abgelöst hat, als auch für eine eher unübersichtliche Forschungssituation, in der es an so eigenwilligen wie reizvollen, hermetisch ausgetüftelten wie experimentierfreudigen Ansätzen nicht mangelt. Die Frage allerdings, ob das ambitionierte Projekt unbedingt unter der Gattungsflagge des ›Handbuchs‹ segeln muss, bleibt bestehen.

Ulrich Johannes Beil

Peter Strohschneider: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderner Literatur.

Heidelberg: Winter 2014. 370 S.

Was ist ein Text? Eine weniger elementare Frage kann man in den Literaturwissenschaften, deren hauptsächlich Erkenntnis generierendes Instrument die Textanalyse ist, wohl kaum formulieren. Und doch stellt sich Peter Strohschneider in seiner neuesten Monographie eben dieser Frage mit Blick auf eine ausgewählte Gruppe von Texten: höfische Erzählungen vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Sein Augenmerk gilt Modellen des Textuellen und der damit verbundenen Medialität, die in dem von ihm ausgewählten Korpus mittelalterlicher Literatur aufscheinen. Allerdings ist ihm nicht daran gelegen, »eine allgemeine Theorie vormoderner Textualität« (S. 13) vorzulegen, sondern die höfischen Erzählungen in einer Reihe historischer Analysen gewissermaßen selbst auf die Frage nach dem Wissen um ihre Qualitäten und Möglichkeiten als Text antworten zu lassen.

Die Beschäftigung mit dem »Problemfeld vormoderner Textualität« (S. 26) ist nicht neu, sondern verbindet sich seit einigen Jahren vornehmlich mit den Schlagworten ›New Philology‹, ›mouvance‹ oder dem ›Lob der Variante‹. Strohschneider wählt für seine Studien dagegen eine bemerkenswert andere Herangehensweise. Er nimmt nicht die »Modalitäten der Überliefertheit [mittelalterlicher Erzählliteratur] und [deren] Überlieferungsqualitäten [...] in der Handschriftenkultur« (S. 27) in den Blick, sondern interessiert sich ausschließlich für die »Beobachtung der Selbstbeobachtung mittelalterlicher Texte« (S. 27), um die von höfischen Erzählungen entworfenen Eigengeschichten nachzuzeichnen und darüber deren Konzepte von Medialität und Textualität herauszuarbeiten. Im Zentrum von Strohschniders Aufmerksamkeit stehen folglich von den Texten selbst vorgenommene Reflexionen ihrer »pragmatischen Voraussetzungen, ihrer Tradierung, ihrer medienanthropologischen Voraussetzungen, ihre[s] Status, ihre[r] Funktionsmodalitäten und [...] -optionen« (S. 28).

Eine ausführliche Einleitung formuliert Basisannahmen sowie Erkenntnisinteresse des Autors und schafft somit den zwingend nöti-

- 1 Tarmo Malmberg: Nationalism and internationalism in media studies – Europe and America since 1945 (2005), S. 28, in: http://www.uta.fi/cmt/yhteystiedot/henkilokunta/tarmomalmberg/index/05-11-28_Amsterdam.doc (06.06.2014).
- 2 Regis Debray: Für eine Mediologie, in: Claus Pias u.a. (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München 1999, S. 67–75.
- 3 Jens Schroeter (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft. Unter Mitarbeit von Simon Ruschmeyer und Elisabeth Walke. München 2014; W.J.T. Mitchell, Mark B.N. Hansen (Hgg.): Critical Terms for Media Studies. Chicago/ London 2010.
- 4 Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hgg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005.
- 5 Z.B. Dieter Mersch: Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Stefan Münkler, Alexander Roesler (Hgg.): Was ist ein Medium. Frankfurt/M. 2008; Ludwig Jäger: Störung und Transparenz, in: Sibylle Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 35–73.

gen Rahmen für die folgenden, auf fünf Kapitel verteilten Textanalysen. Denn die Monographie speist sich in weiten Teilen aus bereits publizierten Aufsätzen, die sie allerdings nicht lediglich sammelbandartig kompiliert, sondern neu zu perspektivieren bzw. auf die die Monographie leitende Frage nach dem »Möglichkeitenraum höfischen Textwissens« (S.7) zuzuspitzen sucht. Den Ausgangspunkt der einleitenden systematischen Überlegungen, die Strohschneider als eine »Historische Kulturwissenschaft vom Text« präsentiert, bildet die zum altgermanistischen Allgemeingut gehörende Feststellung, dass sich im 12. Jahrhundert eine neuartige Form des Erzählens herausbildet, welches sowohl motivisch-thematisch wie institutionell an die laikalen Adelsgesellschaften gebunden ist und daher als höfisches Erzählen bestimmt wird. Das auch im Titel der Monographie verwendete Attribut ›höfisch‹ besetzt Strohschneider jedoch um. Er fasst es »reduktionistisch kommunikationspragmatisch« als »Erzählen am Hof« (S.9) und umgeht damit geschickt jede thematisch-motivische sowie gattungstypologische Eingrenzung seines Untersuchungskorpus. Aufbauend auf die Feststellung dieser im 12. Jahrhundert sich neu entwickelnden höfischen Erzählkultur formuliert Strohschneider zwei Arbeitshypothesen, die im Hintergrund der einzelnen Textanalysen stehen und die den Weg ebnen zu deren hauptsächlichem Erkenntnisinteresse: Trotz Anknüpfung an traditionelle Elemente und Formen zeichne sich das neue höfische Erzählen erstens durch eine Komplexität aus, die ohne Schriftlichkeit nicht denkbar sei, was »Skripturalität [zu dessen] prinzipielle[r] Konstitutionsbedingung« (S.4) mache, die zweitens wiederum innerhalb der vormodernen semi-oralen Gesellschaft nicht als selbstverständlich angenommen werden dürfe (S.5). Daher, so die These des Bandes, experimentierten höfische Erzähltexte aus dem Zeitraum vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert nicht nur mit neuen Themen und Gattungen, sondern mit dem schriftbasierten Erzählen überhaupt und entwickelten sowie verhandelten dergestalt allererst Konzepte ihrer eigenen Textualität.

Als, wohl bemerkt, einziges die mittelalterliche höfische Erzählkultur leitendes Beispiel dessen, was schriftbasierte Texte – sei es in ih-

rem mündlichen Vortrag, im Ausstellen ihrer phänomenalen Dimension oder auch ihrer informationsspeichernden Qualität – zu leisten vermögen, nennt Strohschneider die Bibel. Sie habe als Muster für nahezu alle erdenklichen Textualitätskonzepte in einer Bandbreite vom Diskursiv-Sinnhaften bis hin zum ausschließlich Sinnlich-Phänomenalen gedient (S.6ff.). Es verwundert etwas, dass über jegliche andere Form von Schriftlichkeit des laikalen Adels hinweggesehen wird, die für die höfischen Erzähltexte prägend gewesen sein könnte, etwa das Urkundenwesen, die Materialität der Siegel oder die Bedeutsamkeit von Unterschriften und Zeugen. Doch erklärt sich die Konzentration allein auf die Bibel als, wie Strohschneider es formuliert, »kulturell verbindlichsten Typus von Schriftlichkeit« (S.7) aus der Auswahl der Erzähltexte, die Gegenstand seiner Analysen sind und vielfach zwar keinen sakralen Status, wohl aber ein sakrales Sujet haben (z.B. *Diu Urstende* Konrads von Heimesfurt oder *Alexius* Konrads von Würzburg), so dass eine Inszenierung ihrer Textualität in Anlehnung an bzw. Abgrenzung zur Heiligen Schrift naheliegt.

Während die der Argumentation zu Grunde gelegten und sie tragenden Vorstellungen von Schriftlichkeit im hohen und beginnenden späten Mittelalter sehr voraussetzungsreich sind, bringt Strohschneider für seine Studien hingegen einen produktiv offenen Textbegriff in Anschlag. Das erweist sich, wie die einzelnen Analysen überaus überzeugend belegen, für eine an Medialität interessierte Lektüre der höfischen Textgeschichten als äußerst gewinnbringend. Der hier verwendete Begriff ›Text‹, der, wie Strohschneider betont, eine literaturwissenschaftliche Analysekategorie ist und demzufolge als eine solche für die vorliegende Studie definiert werden muss, referiert keineswegs auf ein unspezifisches Medium, dessen sich die vormodernen Erzählungen bedienen, um es gleichzeitig zu reflektieren. Vielmehr beschreibt ›Text‹ – in Anlehnung an das Konzept Konrad Ehlichs (S.16) – stets »komplexe und systematisch in sich spannungsvolle« (S.13) mediale Konstellationen. Deren unterschiedliche Akzentuierungen in den mittelalterlichen Erzählungen sucht Strohschneider in seinen Analysen einlässlich zu extrapolieren und rekonstruiert dergestalt das »historische Textwis-

sen« (S. 27) höfischer Erzählliteratur zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert in seinem Facettenreichtum ausnehmend nachvollziehbar. So kann Strohschneider, um ein Beispiel herauszugreifen, eindrucksvoll zeigen, wie die Quellenberufung im *Parzival* eine Entkoppelung der materiellen von der diskursiv-sinnhaften Seite von Schrift inszeniert, innerhalb derer »Sprache und [...] Schrift offenkundig freier zirkulieren als das Wissen und die Rede, die in ihnen aufbewahrt sind« (S. 49f.), wobei die Materialität der Schrift, d.h. ihre Grapheme, geradezu als Blockade ihres Sinns und somit auch als Blockade ihrer Medialität fungieren kann.

Und dies ist nur eine Illustration der bemerkenswerten medialen Konstellationen, welche die mittelalterlichen Erzählungen in ihren Selbstentwürfen entfalten und die Strohschneiders Lektüren äußerst differenziert herauszuarbeiten verstehen. Da es bei nahezu allen derart feinsinnig analysierten Eigengeschichten auch immer um Momente der Selbstaurisierung (z.B. *Parzival*, *Reinfrid von Braunschweig*, *Alexius*), der Autorisation von Sprecherrollen (*Wartburgkrieg*-Komplex), der Wahrheits- oder Authentizitätsbehauptung (z.B. *Diu Urstende*, *Rolandslied*, *Heiliger Georg*) geht, stellt sich allerdings die Frage, wieso der Autor zu Beginn so vehement abstreitet, dass Geltungsgeschichten Thema und nicht nur Gegenstand der Analysen sind (S. 11) und ob er sich damit nicht selbst ein wenig in einem solchen performativen Selbstwiderspruch verfängt, wie er ihn vielen seiner Untersuchungsobjekte in analytischer Schärfsicht attestiert (S. 37).

Daniela Fuhrmann



Neuerscheinungen 2014/2015



Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl (Hg.)

Aura und Auratisierung

Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin

MW 27 455 S. 31 Abb. Br. CHF 58.00/EUR 47.50

ISBN 978-3-0340-1027-6



Stephan Baumgartner, Michael Gamper, Karl Wagner (Hg.)

Der Held im Schützengraben

Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg

MW 28 336 S. 13 Abb. Br. CHF 48.00/EUR 39.50

ISBN 978-3-0340-1028-3



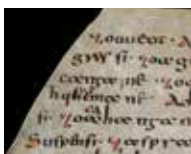
Kate Heslop, Jürg Glauser (ed.) with Editorial Assistance from Isabelle Ravizza

RE:writing

Medial Perspectives On Textual Culture In The Icelandic Middle Ages

MW 29 ca. 300 S. Br. ca. CHF 48.00/ca. EUR 39.50

ISBN 978-3-0340-1029-0



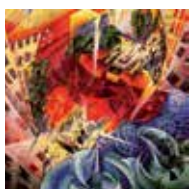
Annina Seiler

The Scripting of the Germanic Languages

A Comparative Study of ›Spelling Difficulties‹ in Old English, Old High German and Old Saxon

MW 30 268 S. zahlreiche Grafiken. Br. CHF 38.00/EUR 31.00

ISBN 978-3-0340-1030-6



Christoph Gardian

Sprachvisionen

Poetik und Mediologie der inneren Bilder bei Robert Müller und Gottfried Benn

MW 31 427 S. Br. CHF 68.00/EUR 55.50

ISBN 978-3-0340-1241-6



Bettina Schöller

Wissen speichern, Wissen ordnen, Wissen übertragen

Schriftliche und bildliche Aufzeichnungen der Welt im Umfeld der Londoner

Psalterkarte

MW 32 ca. 304 S. ca. 33 Abb. Br. ca. CHF 58.00/ca. EUR 47.50

ISBN 978-3-0340-1244-7

Veranstaltungen

NFS-Kolloquium HS 2014 ›Medienarchäologie‹

Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, jeweils 18.15 Uhr

30. September, 14. und 28. Oktober, 11. November

Lektüren

25. November

The re-emerging past.

Reflections on media historiography

Gastvortrag von Prof. Dr. Gabriele Balbi (Lugano)

9. Dezember

›Cinema Motion‹: Energie/Entropie

Kino und Medienarchaeologie im Paradigmawechsel

Gastvortrag von Prof. Dr. Thomas Elsaesser (Amsterdam)

Tagungen/Workshops 21./ 22. November 2014

Tagung ›Faltbilder, Medienspezifika klappbarer Bildträger‹

veranstaltet von Prof. Dr. David Ganz (Zürich) und

Dr. Marius Rimmele (Zürich)

9./ 10. Oktober 2014

**Tagung ›im Bilde: Visualisierungen vormoderner Geschichte
in modernen Medien‹**

veranstaltet von Prof. Dr. Francisca Loetz (Zürich) und

Prof. Dr. Marcus Sandl (Zürich)

›› Weitere Informationen unter <http://www.mediality.ch/veranstaltungen.php>

Antate do plalmu dicite noi ei. iter faute ei. q
ad in altu. captiua dux captiuitate. ded dona hoib
also. **S**inget got. sprecht den salen seinem n
h. d. da auf vert. z. d. sunne vnd gang. sei n. alt h
hoh gevorn. er hat di vanchmull gevange. vnd
gegebe. **Gl.** **D**az er spichet. Du halt di van
daz ist. du halt den tiefel gevange vnd gepvnde
then sel. gevange het. **D**az er spichet. Du hat
be. **D**a mit manit er. den heilige gait. den er nach
art. den heilige zwelf pot. dem ersten vnd daz
then gab. daz ist ein selig. vnd hault gab. wol m.
occurfus eius usq; ad summu eius. **D**az spr
vnd sei enkegen lauf ist vnt; dem aller ob
s. **A**ls auch vns hze Jesus xpc. selb spich. **A**ber v
war zu meinem vater. **G**ehet vnd rüchet. wie
in vns hze wchen vnd worten gehelt. **Ite. p.**
regna tre. cantate do. psallite dno q ascend sup cel
daz spichet also. **D**i Chvrichreich d. erden. singe
in hzen. d. auf gevorn ist v. d. di hmel aller hime
get. **G**ehet vnd rüchet. wie gar vns hze aut
nd nennet in got. per name. **D**az vnser hze
ze hmel fuer. **D**avon spichet. **Marc. xv.**