

erschienen in: Hiebler, Heinz: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, pp. 11-68 (Einleitung).

Die Debatte um die Möglichkeiten und Grenzen einer medienwissenschaftlichen Ausrichtung der Literaturwissenschaft zählt seit Jahrzehnten zu den zentralen Themen der germanistischen Theoriebildung. In Anbetracht der dabei mittlerweile eingenommenen Extrempositionen von konservativen Philologen einerseits und revolutionären Medienwissenschaftlern andererseits sind vermittelnde Standpunkte, die Literatur als variable Größe innerhalb eines sich ständig verändernden Gesamtmediensystems verstehen, zusehends die Ausnahme. Die im Folgenden vorgestellte Modellstudie zur Medienkultur der literarischen Moderne führt bewusst an einem anerkannten Autor wie Hugo von Hofmannsthal vor, welche Konsequenzen die Profilierung einer Literaturwissenschaft mit sich bringt, die sich als historisch gewachsene Medienwissenschaft versteht. Aus der Perspektive einer anwendungsorientierten Medienkulturwissenschaft werden sowohl ästhetische als auch soziale Problemhorizonte der Literatur im Kontext der historischen Medienkultur betrachtet. Dabei wird der Materialität der Untersuchungsgegenstände in Schrift, Druck, Bild und Ton ebensoviel Aufmerksamkeit entgegengebracht wie den damit transportierten Inhalten und Formen. Die Einbettung von Hofmannsthal's Werk in die Medienkulturgeschichte und die Aufarbeitung seiner vielfältigen Bezüge zu den Medien der Moderne lassen ein bislang weitgehend unbeachtetes Bild dieses Autors und seiner Epoche entstehen. Um zu zeigen, an welche theoretischen Vorentscheidungen eine so detailreiche Auseinandersetzung geknüpft ist, zeichnet die vorliegende Einleitung zu der bei *Königshausen & Neumann* erschienenen Studie zuerst den Ansatz einer Literaturwissenschaft als Medienkulturwissenschaft nach. Ein ausführlicherer zweiter Teil gibt Einblick in die verwendete Terminologie und präsentiert drei medienwissenschaftliche Problemstellungen, die für die Positionierung Hofmannsthal's in der Medienkulturgeschichte der literarischen Moderne von zentraler Bedeutung sind. Der abschließende dritte Teil skizziert Hofmannsthal's medienhistorische Zeitgenossenschaft und definiert den Standort der Aufgabenstellung innerhalb der Hofmannsthal-Forschung.

### 1. Literaturwissenschaft – Medientechnikgeschichte – Medienkulturwissenschaft

Vertreter der Literaturwissenschaft haben aus gutem Grund bei der Etablierung der Medienwissenschaft von Anfang an eine bedeutende Rolle gespielt. Die medienbewusste Konstituierung der Disziplin als Lehre von der gesprochenen, geschriebenen und gedruckten Rede lässt sich bis in die Anfänge der deutschen Philologie zurückverfolgen.<sup>1</sup> Bezug nehmend auf ihre kommunikativen Kompetenzen im Umgang mit den verschiedenen zeitgenössischen Aggregatzuständen von Sprache in Rede, Schrift und Druck definierte Johann Gottlieb Fichte die Philologie »als das allgemeine Kunstmittel aller Verständigung«, das neben der Philosophie »mit Recht den meisten Anspruch auf Universalität« geltend machen könne.<sup>2</sup> Die Verbesserungen der Schrift- und Drucktechnologie und die Verbreitung analoger Medientechniken und neuer Kommunikationsformen ließen spätestens Ende des 19. Jahrhunderts einen Erweiterungsbedarf dieses philologischen Kompetenzbereichs spürbar werden. Nach ersten Ansätzen medientheoretischer Fragestellungen, die in den 20er und frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ihren vorläufigen Höhepunkt erreichten, kamen die Literaturwissenschaften in Deutschland erst in den 50er und 60er Jahren wieder mit medienwissenschaftlichen Fragestellungen in Berührung. Die Wiederentdeckung Walter Benjamins,<sup>3</sup> die vorsichtigen Überlegungen Käthe Hamburgers zur »filmischen Fiktion«<sup>4</sup>, Max Benses Vermittlungsversuche zwischen Ästhetik und Information<sup>5</sup> oder Erich Feldmanns Forderung nach einer Medienforschung, die »zur Ausbildung einer kulturwissenschaftlichen Kommunikationsforschung mit empirischer und experimenteller Methodik« zwingt,<sup>6</sup> gaben zwar wichtige Impulse, führten jedoch noch keineswegs zu einem allgemeinen Umdenken. Während Helmut Kreuzer schon Mitte der 60er Jahre an Forschungsgegenständen wie Trivialliteratur und Fernsehen die zeitgemäße Notwendigkeit einer Erweiterung des traditionellen Literaturbegriffs demonstrierte,<sup>7</sup> galt innerhalb der Literaturwissenschaften im Wesentlichen immer noch, was René Wellek und Austin Warren in ihrer 1972 wiederaufgelegten *Theorie der Literatur* (1949) als neuesten Stand der Dinge proklamierten:

1 Jäger, Ludwig / Switalla, Bernd: *Sprache und Literatur im Wandel ihrer medialen Bedingungen: Perspektiven der Germanistik*. In: Dies. (Hg.): *Germanistik in der Mediengesellschaft*. München: Fink 1994, pp. 7-23, hier p. 12.

2 Cf. Fichte, Johann Gottlieb: *Deduzierter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höhern Lehranstalt*. Geschrieben im Jahre 1807. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1817, p. 35.

3 Zur Veröffentlichungsgeschichte v. Benjamins Kunstwerkaufsatz, der 1955 erstmals in dt. Sprache erschien, cf. Krauss, Rolf H.: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Ostfildern: Cantz 1998, p. 82.

4 Cf. Hamburger, Käthe: *Die filmische Fiktion*. In: Dies.: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett 1957, pp. 134-143.

5 Bense, Max: *Aesthetica*. Bd. 1: *Metaphysische Beobachtungen am Schönen* (1954), Bd. 2: *Aesthetische Information* (1956), Bd. 3: *Ästhetik und Zivilisation* (1958), Bd. 4: *Programmierung des Schönen* (1960). Stuttgart: Dt. Verl.anstalt 1954, Krefeld, Baden-Baden: Agis 1956-1960.

6 Feldmann, Erich: *Vorwort*. In: Ders.: *Theorie der Massenmedien*. Mün-

chen, Basel: Reinhardt 1962, p. 7f., hier p. 8.

7 Cf. Helmut Kreuzer: Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975, pp. 7-40.

8 Wellek, René / Warren, Austin: Theorie der Literatur. Frankfurt/M.: Fischer 1972, p. 19.

9 Cf. Knilli, Friedrich: Die Literaturwissenschaft und die Medien. In: Jb. für Intern. Germanistik 5/1 (1973), pp. 9-44, hier p. 42.

10 Cf. Drewitz, Ingeborg (Hg.): Die Literatur und ihre Medien. Düsseldorf: Diederichs 1972; Projekt Deutschunterricht 5: Massenmedien und Trivialliteratur. Hg. v. Heinz Ide in Verb. mit dem Bremer Kollektiv. Stuttgart: Metzler 1973/74; Schanze, Helmut: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie. Mitarb. v. Manfred Kammer. München: Fink 1974; Kreuzer, Helmut (Hg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer 1977. (Medium Lit. 6)

11 Cf. Zons, Raimar: Kittler, Friedrich. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, p. 259f.

12 Cf. Spahr, Angela: Die Technizität des Textes. Friedrich A. Kittler. In: Kloock, Daniela / Spahr, Angela (Hg.): Medientheorien. Eine Einführung. München: Fink 1997, pp. 165-203, hier p. 189.

13 Zu dieser anfangs strukturalist. ausgerichteten »Frage nach den Wirkungen technischer Innovationen auf die innere Struktur des Kunstwerks« cf. bereits Elm, Theo / Hiebler, Hans H.: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Freiburg/Br.: Rombach 1991, pp. 9-18; hier p. 16.

14 Hiebler, Heinz / Kogler, Karl / Walitsch, Herwig: Kleine Medienchronik. Hg. v. Hans H. Hiebler. München: Beck 1997; Hiebler, Hans H. / Hiebler, Heinz / Kogler, Karl / Walitsch, Herwig: Die Medien. München: Fink 1998; Dies.: Große Medienchronik. München: Fink 1999.

15 Cf. Schmidt, Siegfried J.: Medien = Kultur? Bern: Benteli 1994.

16 Cf. Engell, Lorenz: Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: Ders. / Vogl, Joseph (Hg.): Archiv für Mediengeschichte, Nr. 1: Mediale Historiographien. Weimar: Univverl. 2001, pp. 33-56, hier p. 42.

Der Begriff »Literatur« scheint am besten definiert, wenn man ihn auf die Kunst der Literatur, d. h. auf schöpferische Literatur, beschränkt.<sup>8</sup>

Als Friedrich Knilli 1973 in einem der ersten programmatischen Beiträge zum Thema die Literaturwissenschaft als »eine der ältesten Medienwissenschaften« bezeichnete,<sup>9</sup> war die Abgrenzung der an hohen Wertmaßstäben orientierten Philologie von den trivialen Betätigungsfeldern der Medien in vollem Gange. Obwohl bis Mitte der 70er Jahre eine Reihe von Grundlagentexten zur medienorientierten Literaturwissenschaft erschienen war,<sup>10</sup> überlagerte in der Folge das Bemühen um gegenseitige Abgrenzung das Verlangen um wechselseitige Annäherung bei weitem. Die wachsende Autonomie der Medienwissenschaften, die sich ihrerseits dem Diktat der gesellschaftlichen Nützlichkeit besser anzupassen vermochten, führte nicht selten dazu, dass medienwissenschaftliche Fragestellungen auch innerhalb der Literaturwissenschaft keineswegs notwendigerweise etwas mit Literatur (im herkömmlichen Sinne) zu tun haben mussten. Der Sonderforschungsbereich *Ästhetik – Pragmatik – Geschichte der Bildschirmmedien* in Siegen (1986-2000) bearbeitete schwerpunktmäßig das weite Feld der Programm- und Gattungsgeschichte von Leitmedien wie Fernsehen und Computer. Friedrich A. Kittler, der sich Mitte der 80er Jahre mit seinem umstrittenen Buch *Aufschreibesysteme 1800/1900* habilitierte,<sup>11</sup> weckte zwar das Bewusstsein für die Materialität der Medien, mit seinen Prophezeiungen vom »Tod der Literatur« stieß er jedoch gerade innerhalb der Philologien auf heftigen Widerstand.<sup>12</sup>

Als das Grazer Forschungsprojekt *Literatur und Medien*, dessen Fortführung der vorliegende Ansatz darstellt, Anfang der 90er Jahre Form anzunehmen begann, waren Positionen, die zwischen den Fronten zu vermitteln vermochten, eindeutig in der Minderheit. Ausgangspunkt bei der damaligen Suche nach den vielschichtigen Interdependenzen von Literatur und Medien war folgende, ursprünglich rein literaturwissenschaftlich ausgerichtete Fragestellung: Wie beeinflussen (technische) Medien die (symbolischen) Formen der Literatur?<sup>13</sup> Die Arbeit des Grazer Projekts näherte sich dieser Zielsetzung durch eine umfassende Erschließung der Daten und Fakten der Medientechnikgeschichte<sup>14</sup>, womit v.a. ein objektivierbarer Bezugsrahmen für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Literatur und (ihren) Medien erstellt werden sollte. Was in einer Zeit in Angriff genommen wurde, da selbst Medienkulturwissenschaftler der ersten Stunde wie Siegfried J. Schmidt hinter die provokative Gleichung von Medien und Kultur noch ein Fragezeichen setzten,<sup>15</sup> war von literatur- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen i.e.S. allerdings noch weit entfernt. Als vorurteilsfreie Datensammlungen zur vielseitigen Verwertbarkeit und willkommene Alternative zu den gängigen Modellen einer narratologisch verfahrenen Mediengeschichtsschreibung, wie das medienchronologisch aufzählende Verfahren neuerdings verstanden wird,<sup>16</sup> haben die *Medienchroniken* des Grazer Projekts nicht nur Eingang in medienwissenschaftliche Einführungen und Handbücher gefunden,<sup>17</sup> sondern sind auch als Materialfundus für medienhistorische Anschlussgeschichten<sup>18</sup> genutzt worden.

Mit der Fokussierung auf die Funktions- und Darstellungspotenziale von Medientechniken leisteten die *Medienchroniken* über die medienhistorische Orientierung hinaus einen konstruktiven Beitrag zur Materialität von Kommunikation sowie zur viel diskutierten Frage nach einem »medientechnischen Apriori« kultureller Entwicklungen. Auf dem Gebiet der medienorientierten Literaturwissenschaft dienen sie im Folgenden als Grundlage dafür, eine historisch differenzierte, für aktuelle Fragestellungen offene Position zu beziehen, die es ermöglicht, Literatur- und Medienkulturgeschichte als gemeinsamen Problemhorizont zu überblicken. Auch wenn Medienkulturwissenschaftler wie Knut Hickethier im Widerspruch zu technikzentrierten Verstehensmodellen<sup>19</sup> berechnete Zweifel anmelden, »ob Medien – und damit vor allem die Medientechnik – wirklich als entscheidende Determinanten des historischen Prozesses angesehen werden können«,<sup>20</sup> so zählen die aktuellen Einführungen in die Kulturwissenschaft die Integration (medien-)technischer Perspektiven zur Grundvoraussetzung für die programmatische Verbindung von Natur- und Geisteswissenschaften. Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller verstehen Technik längst nicht mehr als »Subsystem der Gesellschaft, deren übrige Sektoren – z. B. Medien, Verwaltung, Stadtkultur – sich unabhängig von der Technik entwickeln würden. Eher stellt die Technik eine Superstruktur der Gesellschaft dar, will sagen: Es gibt in der Kultur (beinahe) nichts, was nicht technisch verfaßt wäre.«<sup>21</sup> Ähnlich »bodenständig« – nämlich mit direktem Bezug auf Hartmut Böhmes etymologische Herleitung des Kulturbegriffs vom lateinischen Verb *colere* (anbauen, bearbeiten, Ackerbau betreiben) – entfalten Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten ihre sowohl auf materielle als auch

17 Cf. Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner 2001.

18 Cf. Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt/M.: Eichborn 2001.

19 Zur These des »medientechnischen Apriori« cf. Maresch, Rudolf: Medientechnik. Das Apriori der Öffentlichkeit. In: Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte 9 (1995), pp. 790-799; Spreen, Dirk: Tausch, Technik, Krieg. Die Geburt der Gesellschaft im technisch-medialen Apriori. Berlin, Hamburg: Argument 1998 (Argument Sonderbd. NF 261).

20 Cf. Hickethier, Knut: Mediengeschichte. In: Rusch, Gebhard (Hg.): Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002, pp. 171-188, hier p. 187f.

21 Böhme, Hartmut / Matussek, Peter / Müller, Lothar: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek: Rowohlt 2000, p. 164.

22 Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek: Rowohlt 2002, pp. 7-34, hier p. 13.

23 Cf. Graevenitz, Gerhard v.: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung. In: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte 73 (1999), pp. 94-115, hier p. 96.

24 Cf. Winkler, Hartmut: Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus »anthropologische« Mediengeschichtsschreibung. In: Heller, Heinz-B. et al (Hg.): Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg: Schüren 2000, pp. 9-22.

25 Zum Vorangehenden cf. die Internetpräsentation des Projekts: Medien und kulturelle Kommunikation (SFB/FK 427). In: [http://www.uni-koeln.de/inter-fak/fk-427/prog/prog\\_fk\\_fs.html](http://www.uni-koeln.de/inter-fak/fk-427/prog/prog_fk_fs.html), pp. 1-3, hier p. 2 v. 20.10.1999 [Hervorh. i.O.].

26 Cf. den ersten Band der v. Wilhelm Voßkamp hg. Schriftenreihe des Kölner Projekts: Stanitzek, Georg / Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation. Köln: DuMont 2001 (Mediologie 1).

27 Jan Hans führt sogar McLuhans Kernsatz »The medium is the message« auf die von Cassirer u. Panofsky in den 20er Jahren entwickelte Denkfigur der »symbolischen Form«

auf geistig-spirituelle Anteile rekurrende Definition von Kultur. In Hinblick auf die medientheoretische Privilegierung des Begriffs, der es neueren Medientheorien ermöglicht, Aspekte der »Materialität, Körperlichkeit und menschlichen Aktivität« in ihre Fragestellungen einzubeziehen, können sie sich auf einen Diskussionsbeitrag stützen, den Gerhard von Graevenitz an exponierter Stelle in seine mit Walter Haug geführte Debatte über das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften eingebracht hat.<sup>22</sup> Mit der Begründung, dass »die Basis des neuen Medienbegriffs die materielle *Kultur* der technischen Apparate und nicht der Buchstabe-*Geist*-Platonismus des alten Schrift-Begriffs ist«, privilegiert Graevenitz den Begriff der Kulturwissenschaften, der anders als die Geisteswissenschaften und ihr »platonisch-hermeneutisches Schriftmodell die Probleme von Materialität, Medialität und Repräsentation für ganz verschiedene Konzeptualisierungen« – darunter ausdrücklich auch hermeneutische – offen hält.<sup>23</sup>

Die von medienwissenschaftlicher Seite von Autoren wie Hartmut Winkler in Frage gestellte Polarisierung von technikzentrierter versus »anthropologischer« Mediengeschichtsschreibung zielt im Wesentlichen auf eine gegenseitige Annäherung der Standpunkte ab.<sup>24</sup> Aktuelle Großprojekte wie das 1999 in Köln ins Leben gerufene Kulturwissenschaftliche Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* haben darauf bereits in ihren Grundsatz-erklärungen reagiert. Im Zeichen der geforderten Umstrukturierung der Geisteswissenschaften in Medienkulturwissenschaften wird einerseits die »alte Trias der maßgeblichen Leitbegriffe *Bildung – Geist – Sprache* [...] durch ein auf die Kategorien kollektives *Gedächtnis – Kultur – Medien* zentriertes Begriffsfeld« ersetzt, andererseits aber auch die elaborierte technikzentrierte Medientheorie Friedrich A. Kittlers relativiert. Der einseitigen Determinierung durch technische Apparate wird die Frage »nach dem gemeinsamen Terrain, auf dem [...] technische Apparate und soziale Sinn-Kommunikation sich treffen«, entgegengestellt.<sup>25</sup> Die Schnittstelle zwischen Medien und kultureller Kommunikation ist mittlerweile zu einem beliebten Treffpunkt der unterschiedlichsten Ansätze und Traditionen geworden.<sup>26</sup> Ahnherren kulturwissenschaftlicher Fragestellungen wie der Philosoph Ernst Cassirer, die Kunsthistoriker Aby Warburg und Erwin Panofsky oder Medientheoretiker der ersten Stunde wie Harold Innis und Marshall McLuhan<sup>27</sup> finden sich neuerdings hier ebenso angesiedelt, wie die auf Michel Foucaults »Dispositiv«-Begriff<sup>28</sup> aufbauenden Vertreter der deutschen Medientheorie<sup>29</sup> und »Mediologen« wie Régis Debray, Daniel Bounou<sup>30</sup> oder Albrecht Koschorke<sup>31</sup>.

Unter dem Blickwinkel der immer dringlicher werdenden »Fragen nach der prinzipiellen Medienabhängigkeit (Medialität) aller Kommunikation« verknüpfen Wegbereiter einer Literaturwissenschaft als Medienkulturwissenschaft wie Jörg Schönert die Umorientierung der Disziplinen mit der Forderung nach Intermedialität und Interdisziplinarität.

Nicht nur die Philologen, sondern auch andere Geistes- und Sozialwissenschaften, einzelne Natur- und Technikwissenschaften werden zu Partnern in einem Wissenschaftsverbund zur Erforschung von Konstellationen und Geschichte medienbestimmter Kulturzusammenhänge.

Schönert begreift die Germanistik nicht als »Megawissenschaft«, sondern als Medienkulturwissenschaft, die »von ihren philologischen Traditionen her bestimmt« werden könnte. Erklärtes Ziel ist die Umprogrammierung der Literaturwissenschaft »zu einem medientheoretisch und mediengeschichtlich begründeten Studium der Literatur«.<sup>32</sup> Auf die in diesem Zusammenhang vieldiskutierte Frage nach der zeitgemäßen Ausrichtung einer Germanistik als *Medienwissenschaft oder als radikale Philologie*<sup>33</sup> haben Praktiker der medienorientierten Literaturwissenschaft wie Harro Segeberg längst eine unmissverständliche Antwort gegeben. In ausdrücklicher Opposition zu literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die auf die verstärkte »Medienkonkurrenz mit einem Rückzug in eine Art von radikalphilologischer Wagenburg [...] reagieren«, stellt Segeberg die Forderung, »Erkenntnisansprüche skriptographischer und typographischer Kulturprodukte in das Epochengefüge einer zur Kommunikationsgeschichte erweiterten Sprach- und Literaturgeschichte einzubringen, in der orale, skriptographische, typographische und elektronische Medien aufeinanderfolgen, ohne daß man aus dem Wechsel von Aufschreibesystemen [...] kulturkritische Untergangs- oder gar Apokalypse-Szenarien gewinnen müßte«.<sup>34</sup> Die verschiedenen Spielarten, mit deren Hilfe dieses Programm umzusetzen ist, reichen von traditionsbewussten Verfahren wie der Filmphilologie<sup>35</sup> und praxisorientierten Ansätzen einer Medienkulturwissenschaft, die sich v.a. als Fortsetzung der Film- und Fernsehwissenschaft versteht,<sup>36</sup> bis hin zu umfassenden Theoriemodellen, die wie Michael Gieseckes

zurück. Cf. Hans, Jan: Das Medien-Dispositiv. In: tiefenschärfe: medien-theorie. Zeitschr. des Zentrums für Medien u. Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Uni Hamburg (WS 2001/02), pp. 22-28, hier p. 23.

28 Cf. Hickethier, Knut: Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Ders. / Zielinski, Siegfried (Hg.): Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin: Spiess 1991, pp. 421-447. Hickethier gemäß liegt das »Produktive des Dispositiv-Begriffs [...] darin, daß er bislang getrennt betrachtete Aspekte wie Kinotechnik, kulturelle Traditionen der Wahrnehmung und psychische Verarbeitungsprozesse, fotografische Abbildungsverfahren und gesellschaftliche Konventionen in einem Zusammenhang sieht«. Ders.: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler 1996, p. 19.

29 Zur Debatte des »Dispositiv-Begriffs und als Antwort auf den bereits zit. Art. v. Jan Hans cf. Ders.: Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts. Eine Erwidern. In: tiefenschärfe: medien & literatur. Zeitschr. des Zentrums für Medien u. Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Uni Hamburg (SS 2002), pp. 28-30.

30 Bougnoux, Daniel: Warum Mediologen ... In: Engell 2001, pp. 23-31, hier p. 24f., zufolge fügt die »Mediologie«, als deren Erfinder er Régis Debray würdigt, »das Symbolische und das Technische ineinander« u. kann durch die Engführung v. »Sagen und [...] Machen [...] dazu beitragen, Züge einer oftmals schizophrenen Kultur zu verdeutlichen«.

31 Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink 1999, p. 11, versteht im Versuch, »die Interdependenz von technischer Medialität und Semiose, die enge Verflochtenheit der »Formen« und der »Inhalte« von Zeichenvorgängen nachzuvollziehen«, die »Medien [...] als Rückkopplungssysteme [...], die beide Kompetenzen der Zeichenproduktion, ihre Materialität und ihre Bedeutungspotenz, wechselseitig aufeinander einwirken lassen«.

32 Cf. Schönert, Jörg: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft – Medienkulturwissenschaft: Probleme der Wissenschaftsentwicklung. In: Glaser, Renate / Luserke, Matthias (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: Westdt. Verl. 1996, pp. 192-208, hier p. 196.

33 Ders.: Germanistik als Medienwissenschaft oder als radikale Philolo-

*Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*<sup>37</sup> oder Siegfried J. Schmidts konstruktivistischer Entwurf einer Medienkulturwissenschaft die generellen Bedingungen von Medien, Kultur und Wissenschaft in der Mediengesellschaft reflektieren:<sup>38</sup>

Während die Kulturwissenschaft die Entstehung, die Arbeitsweise und die Veränderungen von Kulturprogrammen untersucht, konzentriert sich Literaturwissenschaft auf ein bestimmtes Medium (Print in Differenz zu anderen Medien) sowie auf ein bestimmtes Teilprogramm des Gesamtprogramms Kultur, nämlich auf die Entstehung, die Arbeitsweise und die Veränderungen der Sinnprogrammierung des Sozialsystems wie des Symbolsystems Literatur.<sup>39</sup>

Ein derart umfassendes Modell, das sich sowohl auf die gesellschaftlichen als auch kulturellen Rahmenbedingungen der Literaturproduktion einlässt, kann sich nicht mit einer medienanalytischen oder medienkritischen Erweiterung des traditionellen Aufgabenbereichs der Literaturwissenschaft zufrieden geben. In unmissverständlicher Opposition zu Kompromisslösungen, wie sie Wilhelm Voßkamp wiederholt in die Diskussion eingebracht hat, geht es Schmidt »um die Realisierung der Einsicht, daß ausnahmslos *alle* literaturwissenschaftlichen Fragestellungen die Medialität und Intermedialität ihrer Untersuchungsgegenstände ausreichend berücksichtigen müssen, auch und gerade da, wo es scheinbar um rein ästhetische Fragestellungen geht.«<sup>40</sup>

Die vorliegende Arbeit versucht, die Komplexität der Veränderungen, die eine medienorientierte Sicht auf die Literatur mit sich bringt, an einem konventionellen Gegenstand der Literaturwissenschaft vorzuführen. Die Werke und poetologischen Selbstentwürfe Hugo von Hofmannsthal erscheinen vor dem Hintergrund medienkulturhistorischer Fragestellungen in einem vollkommen neuen Licht. Abgesehen von den zu erschließenden Quellen hinsichtlich der Bezüge Hofmannsthal zur Medienkultur seiner Zeit ergeben sich durch die Konzentration auf die medientechnikhistorischen Rahmenbedingungen und die Ausweitung des Forschungsinteresses von poetologischen auf medienästhetische Perspektiven selbst aus altbekannten oder gar bislang unvereinbaren Themen der traditionellen Hofmannsthal-Forschung überraschende Problemzusammenhänge und Konstellationen. Als Aufgabenbereiche einer so umrissenen medienkulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung lassen sich in Anlehnung an Siegfried J. Schmidt folgende vier Forschungsschwerpunkte anführen: Als erkenntnistheoretische Fragestellung im Medienbereich erweist sich die *Medienepistemologie* schon angesichts der verwirrenden Vielfalt kursierender Medienbegriffe und der Notwendigkeit einer sowohl auf historische (diachrone) als auch auf aktuelle (synchrone) Problemhorizonte anwendbaren Terminologie als unumgängliche Grundlage jeder medienorientierten Aufgabenstellung. Die *Mediengeschichte* in ihren verschiedenen Ausprägungen wie Technikgeschichte, Wahrnehmungsgeschichte oder auch Programm- und Institutionsgeschichte stellt die Basis für konkrete kulturelle und ästhetische Fragestellungen dar, die ihrerseits wiederum den eigentlichen Kern der *Medienkulturgeschichte* (i.e.S.) ausmachen. Die Einbeziehung der Perspektive der *Trans- und Interkulturalitätsforschung*, in Siegfried J. Schmidts konstruktivistischer Konzeption nicht zuletzt zur Relativierung der »spezifischen blinden Flecken des eigenen Beobachterstandpunktes«<sup>41</sup> in den Blick genommen, bietet die Möglichkeit der kritischen Betrachtung medialer Auswirkungen sowohl in Hinblick auf kulturelle Besonderheiten des Mediengebrauchs als auch hinsichtlich übernationaler, multikultureller Interaktionen und Globalisierungseffekte.<sup>42</sup> Die damit umrissenen Aufgabenbereiche der Medienkulturwissenschaft lassen sich im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem ins Auge gefassten Zeitraum zwischen 1874 und 1929 wie folgt präzisieren:

- Eine *Medienepistemologie der Moderne* hat sich den medialen Problemen der Zeit, das sind v.a. die zeitgenössischen Ansätze der Oralitäts- und Literalitätsforschung sowie die Diskussion über außerliterale Darstellungsformen analoger Bild- und Tonmedien im Kontext früher (Stumm-)Film- und Hörfunktheorien, zu widmen.
- Eine *Mediengeschichte der Moderne* schafft schon unter technikhistorischer Perspektive die Voraussetzungen für ein adäquates Verständnis der begrenzten (Darstellungs-)Möglichkeiten der seinerzeit zur Verfügung stehenden Medienressourcen. Die Literatur der Hofmannsthal-Ära positioniert sich im Spannungsfeld zwischen einer jahrhundertalten hoch entwickelten Schriftkultur und stark defizitären analogen Einzelmedien, die entweder akustische oder optische Sinneseindrücke, meist jedoch in mediokrer Qualität, erstmals medientechnisch verfügbar machen.

gie? In: Segeberg, Harro / Eversberg, Gerd (Hg.): Theodor Storm und die Medien. Berlin: Erich Schmidt 1999, pp. 15-24.

34 Segeberg, Harro: Medienkonkurrenzen – nicht nur um 1800. Oder: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Neuere deutsche Literaturgeschichte? In: Ansorge, Rainer (Hg.): Schlaglichter der Forschung. Berlin, Hamburg: Reimer 1994 (Hamb. Beitr. zur Wissenschaftsgeschichte 15), pp. 257-271, hier p. 269.

35 Cf. Kanzog, Klaus (Hg.): Einführung in die Filmphilologie. 2. akt. u. erw. Aufl. München: Diskurs-Film 1997 (Diskurs Film 4).

36 Cf. Hickethier, Knut: Medienkulturwissenschaft. Das Hamburger Modell. Vorgeschichte, Entstehung, Konzept. Hamb. Hefte zur Medienkultur 1 (2001).

37 So der Untertitel v. Giesecke, Michael: Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002. Obwohl Gieseckes Mediengeschichtsmodell auf einer Gg.überstellung v. Buchkultur u. Digitalisierung beruht u. die im Folgenden ausgebreitete Entwicklung der analogen Medien ausgeblendet bleibt, sei hier auf dieses dreidimensionale, dialogische Verstehensmodell hingewiesen.

38 Zu den versch. Ansätzen der Medienkulturwiss. in der Germ. cf. die Beitr. v. Jörg Schönert, Siegfried J. Schmidt u. Knut Hickethier in: Lecker, Bodo (Hg.): Literatur und Medien in Studium und Deutschunterricht. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 1999. (Beitr. zur Geschichte des Deutschunterrichts 37), pp. 43-112.

39 Cf. Schmidt, Siegfried J.: Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück 2000, p. 330.

40 Cf. *ibid.*, p. 357. [Hervorh. i. O.]

41 Schmidt, Siegfried J. Medienkulturwissenschaft. In: Nünning 1994, pp. 349-351, hier p. 351. Zur Beobachterproblematik cf. auch Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdt. Verl. 1994, pp. 3-19.

42 Cf. Nünning 1994, p. 351.

43 Cf. Meyers Konversationslexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens. Bd. 11. Leipzig, Wien: Meyer 1890, p. 401/Sp. 1. [Hervorh. i. O.]

- c. Eine darauf aufbauende *Medienkulturgeschichte der Moderne* ist unter Nutzung des erhaltenen historischen Materials in der Lage, den Anwendungs- und Organisationsformen moderner Medien im wahrnehmungsästhetischen und gesellschaftlichen Kontext nachzugehen. In Hinblick auf Hofmannsthal sind vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Mediengebrauchs seine individuellen Erfahrungen und Einschätzungen im Umgang mit den verschiedenen Medientechniken aufzuarbeiten.
- d. Unter dem Blickwinkel der *Trans- und Interkulturalitätsforschung* lassen sich die in der Moderne intensivierten Auseinandersetzungen mit fremden (häufig oralen) Kulturen, aber auch nationale Differenzierungen betrachten. Bei Hofmannsthal spielt nicht nur sein idealistisch-romantisches Verhältnis zu anderen Schriftkulturen – etwa bei seiner Auseinandersetzung mit Hieroglyphen und asiatischen Ideogrammen – oder die Abgrenzung gegen innereuropäische Sprachkulturen wie jene der romanischen Sprachen eine Rolle. Als Autor, der sich als repräsentativer Vertreter der österreichisch-ungarischen Monarchie verstanden wissen will, versucht Hofmannsthal, auch die kommunikative Unschärfe in den non-verbalen, improvisierenden Verständigungsmustern des multikulturellen Vielvölkerstaates als bewusstes Gegenmodell zu dem in Deutschland bzw. Preußen durch die einheitliche Schriftsprache bevorzugten Begriffsdenken zu funktionalisieren.

Bevor dazu übergegangen werden kann, Hofmannsthals medienkulturhistorische Kontexte im Allgemeinen und seine jeweiligen Medienbezüge im Speziellen zu klären, gibt das folgende Kapitel einen Überblick über die medienepistemologischen Voraussetzungen und Problemstellungen der Moderne und skizziert die Einzigartigkeit der Epoche vor dem Hintergrund ihrer technikhistorischen Positionierung im Zeitalter der analogen Medien.

## 2. Medien und literarische Moderne

Medien sind weder in Hinblick auf ihren technischen Ursprung noch in Bezug auf ihre theoretische Implementierung eine Erfindung der Moderne. Während die Geschichte der Medien und ihrer Theorien unter kulturwissenschaftlicher Perspektive mittlerweile bis in die graue Vorzeit oraler Kulturen zurückverfolgt wird, lassen die konventionellen Definitionen des Medienbegriffes in der Ära Hugo von Hofmannsthals noch keine einschlägige Problemorientierung erkennen. Die heute noch in Hofmannsthals Bibliothek befindliche Ausgabe von *Meyers Konversations-Lexikon* aus dem Jahr 1890 enthält unter dem entsprechenden Lemma folgenden Eintrag:

Medium (lat.), Mitte, Mittel, etwas Vermittelndes; in der griech. Sprache ein eignes Genus des Verbums (s. d.); in der spiritistischen Weltanschauung jemand, der mit einem Magnetiseur oder der Geisterwelt in Rapport steht (s. Spiritismus).<sup>43</sup>

Hinsichtlich der lexikalischen Erfassung des Begriffs ändert sich bis zu Hofmannsthals Tod wenig. Noch im *Brockhaus* des Jahres 1932, den Albert Kümmel und Petra Löffler als Orientierungspunkt einer *Historischen Epistemologie des Medialen* für den Zeitraum zwischen 1890 und 1930 zitieren, hat der Medienbegriff als »Bezeichnung für Kommunikationstechnologien [...] noch keine ausreichende Dichte erlangt«.<sup>44</sup> Neben der grammatikalischen und spiritistischen Bedeutung findet sich selbst 1932 nur ein Verweis auf den physikalischen Geltungsbereich des Mediums als »Mittel« beziehungsweise »Materie, innerhalb deren sich ein bestimmter physikal. Vorgang, z.B. die Fortpflanzung eines Lichtstrahls, abspielt«.<sup>45</sup> Damit wäre zwar dem physikalischen Verständnis des Begriffs vorgearbeitet, wie es über die Vermittlung von Fritz Heiders *Ding und Medium* (1921) auch auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns gewirkt hat,<sup>46</sup> für das Verständnis technischer Medien und ihrer Bezüge zu ästhetischen Fragestellungen ist damit allerdings immer noch nicht viel gewonnen. Als »Oberbegriff« jener Speicher-, Reproduktions- und Übertragungstechniken, deren Entwicklung und Ausdifferenzierung seit Massenpresse und Fotografie zum Bewusstsein einer Mediatisierung der Gesellschaft beigetragen haben, kann sich der Medienbegriff »erst seit den fünfziger Jahren, also mit der Etablierung des Fernsehens« behaupten.<sup>47</sup> Noch später – nämlich erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts – kommt es Rainer Leschke zufolge zur Ausdifferenzierung einer Medienwissenschaft als eigenständiger Disziplin.<sup>48</sup>

44 Cf. Kümmel, Albert / Löffler, Petra: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Medien-  
theorie 1888-1933. Texte und Kom-  
mentare. Frankfurt/M.: Suhrkamp  
2002, pp. 11-18, hier p. 12f.

45 Cf. *ibid.*, p. 12.

46 Für Heider, Fritz: Ding und Me-  
dium. In: Engell, Lorenz et al. (Hg.):  
Kursbuch Medienkultur. Stuttgart:  
Dt. Verl.anstalt 1999, pp. 319-333,  
hier p. 329, stellt das ›Medium‹ im  
Ggs. zum ›Ding‹ eine vernachlässig-  
bare Größe dar. Während die eigentl.  
»Objekte der Wahrnehmung die fes-  
ten und halfesten Dinge unserer  
Umgebung« sind, versteht Heider  
das ›Medium‹ als luftgefüllten, aber  
sonst leeren u. bedeutungslosen  
Raum zur möglichst ungetrübten  
Vermittlung v. Schall- oder Licht-  
wellen. »Nur insofern Mediumvor-  
gänge an etwas Wichtiges gekettet  
sind, haben sie Wichtigkeit, für sich  
selbst sind sie meist ›Nichts‹.« Zur  
fehlenden Sensibilität der system-  
theoret. Unterscheidung v. Medium  
u. Form in Hinblick auf »den Mate-  
rie-begriff der Tradition« u. die Mate-  
rialität der techn. Medien cf. Luh-  
mann, Niklas: Die Kunst der Gesell-  
schaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp  
1995, p. 166.

47 Cf. Einleitung. In: Helmes, Günter  
/ Köster, Werner (Hg.): Texte zur Me-  
dientheorie. Stuttgart: Reclam 2002,  
pp. 15-22.

48 Cf. Leschke, Rainer: Medientheo-  
rie. In: Schanze 2001, pp. 14-40, hier  
p. 14.

49 Die folgenden Ang. beziehen sich  
auf Meyers *Konversationslexikon*  
(1890): *Buchdruckerkunst* (Bd. 3, p.  
547/Sp. 2; p. 560/Sp. 1), *Phonograph*  
(Bd. 13, p. 7/Sp. 1-2), *Photographie*  
(Bd. 13, p. 16/Sp. 2; p. 25/Sp. 1), *Schrift*  
(Bd. 14, p. 628/Sp. 2; p. 631/Sp. 2),  
*Telegraph* (Bd. 15, p. 564/Sp. 2;  
p. 573/Sp. 1), *Fernsprecher* (Bd. 6,  
p. 153/Sp. 1; p. 158/Sp. 1).

50 Cf. *ibid.*, Bd. 17, p. 391/Sp. 1-2.

51 Cf. Kümmel / Löffler 2002.

52 Cf. Helmes / Köster 2002.

53 Cf. Wiegerling, Klaus: Medien-  
ethik. Stuttgart, Weimar: Metzler  
1998, p. 7f.

54 Schanze 1974, p. 36.

55 Wenzel, Horst: Medialität von Li-  
teratur als Problem der Literaturwis-  
senschaft. In: Jäger, Ludwig (Hg.):  
Germanistik: Disziplinäre Identität  
und kulturelle Leistung. Vorträge des  
dt. Germanistentages 1994. Wein-  
heim: Beltz Athenäum 1995, pp. 121-  
137, hier p. 123.

Das Fehlen eines kommunikationstechnologischen Medienbegriffs bedeutet jedoch nicht, dass den Medien als Einzelercheinungen nicht schon Ende des 19. Jahrhunderts ein breiter Raum zugestanden wird. Buchdruckerkunst, Fonograf, Fotografie, Schrift, Telegraf oder Fernsprecher sind schon im *Konversations-Lexikon* des Jahres 1890 in ausführlichen Artikeln beschrieben.<sup>49</sup> Sogar das erst 1887 zum Patent angemeldete Grammophon von Berliner findet hier bereits im Ergänzungsband Erwähnung.<sup>50</sup> Anthologien zur »Archäologie der Medientheorie« verfolgen die dazugehörige Geschichte medientheoretischer Fragestellungen mittlerweile weit über die Epoche der Moderne<sup>51</sup> hinaus bis in die alttestamentarische Zeit<sup>52</sup> zurück.

Operieren die modernen Ansätze früher Medientheorien aus pragmatischen Gründen häufig mit einem apparatzentrierten Einzelmedienbegriff, so erweisen sich die heute in großer Zahl vorliegenden Mediendefinitionen häufig als zu speziell, um für umfassende kulturwissenschaftliche, d.h. für technische, ästhetische, epistemologische und kulturhistorische Fragestellungen, gleichermaßen einsetzbar zu sein. Klaus Wiegerling unterscheidet Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts fünf einander gegenüberstehende »Gebrauchstypen des Begriffs Medium«, nämlich einen *unhistorischen, technisch-kybernetischen*, einen *historisierenden*, v.a. in kulturwissenschaftlichen Studien verwendeten, einen *instrumentellen*, einen *Theorie begründenden* und einen *das Transzendieren betonenden* Gebrauchstyp.<sup>53</sup> Keiner der hier angeführten Gebrauchstypen – mit Ausnahme des Letzteren – ist Anfang des 20. Jahrhunderts bereits in Verwendung, keiner allein würde genügen, um den Anforderungen der vorliegenden Fragestellung zur Gänze gerecht werden zu können. Der für eine medienkulturwissenschaftliche Darstellung der literarischen Moderne zweckdienliche Medienbegriff, mit dessen Hilfe auch die Frage nach dem Einfluss technischer Medien auf die Form von Literatur zu beantworten ist, hat die folgenden drei Aspekte im Auge:

- einen *technikgeschichtlichen Aspekt*, der es durch die historische Rekonstruktion des jeweiligen Leistungsbereichs einzelner, sich wechselseitig definierender und gegeneinander abgrenzender Medientechniken ermöglicht, den Ausdifferenzierungsprozess des Gesamtmediensystems zu beschreiben;
- einen *ästhetischen Aspekt*, der unter Berücksichtigung der verfügbaren Ausdrucksmittel »seinen Schwerpunkt nicht auf den jeweiligen Organisationen, sondern auf Problemen der ›Gestaltung‹ und ›Darstellung‹« hat und damit »größte Nähe zu Poetologie und Kunstprogrammatur«<sup>54</sup> besitzt; und
- einen *kulturwissenschaftlichen Aspekt*, der es erlaubt, die medientechnischen und medienästhetischen Einsichten im Kontext der allgemeinen kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung zu betrachten und den beobachteten Medieneffekten eine konkrete kulturhistorische Bedeutung zuzuordnen.

Zur einfacheren Handhabbarkeit dieses multifunktionellen Medienbegriffs wird die Vermittlungsfunktion der Medien als definitorischer Ausgangspunkt betrachtet. Ihrer ursprünglichen technischen Zielsetzung gemäß als harmlose Verbindungsglieder zwischen Subjekt und Welt konzipiert, vermitteln Medien (von lat. *medium*: Mitte) Informationen oder sinnliche Eindrücke über zeitliche bzw. räumliche Distanzen und erlauben so die Erweiterung des menschlichen Bewusstseins in seinem zeitlich wie räumlich begrenzten Auffassungsvermögen. Als »Verbreitungstechniken der Kommunikation«<sup>55</sup>, wie sie Horst Wenzel in Anklang an Roland Posner charakterisiert, bedienen Medien ein breites Spektrum verbaler und nonverbaler Ausdrucksformen:

Jede Kommunikation ist auf Kommunikationsmittel angewiesen. Sie werden gewöhnlich Medien genannt und lassen sich nur im Systemzusammenhang definieren. Geht man von dem üblichen Wortgebrauch aus, so ist ein Medium ein System von Kommunikationsmitteln, das wiederholte Kommunikation eines bestimmten Typs ermöglicht. Etwas genauer und zugleich allgemeiner formuliert, ist ein Medium jeweils ein System von Mitteln für die Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen, das den in ihm erzeugten Zeichenprozessen bestimmte gleichbleibende Beschränkungen auferlegt.<sup>56</sup>

Für die medienkulturhistorische Fragestellung muss dieser semiotische Medienbegriff um eine diachrone Dimension erweitert werden, um die historische Leistungsfähigkeit der angeführten, nur bedingt gleich bleibenden Beschränkungen eines Mediums adäquat erfassen zu

56 Posner, Roland: Zur Systematik der Beschreibung verbaler und non-verbaler Kommunikation. Semiotik als Propädeutik der Medienanalyse. In: Bosshardt, Hans-Georg (Hg.): Perspektiven auf Sprache. Interdisziplinäre Beitr. zum Gedenken an Hans Hörmann. Berlin, New York: deGruyter 1986, pp. 267-313, hier p. 293 [Hervorh. i.O.]; Wenzel 1995, p. 124.

57 McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. »Understanding Media«. Düsseldorf, Wien: Econ 1968, pp. 9-12 u. pp. 86-389, beschränkt Medien nicht auf ihre Kommunikationsfunktion. Sein Medienbegriff, der sich auf alle Techniken erstreckt, die zu einer Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungsvermögens führen, umfasst so disparate Kategorien wie »Kleidung«, »Wohnung«, »Straßen«, »Fahrräder«, »Flugzeuge«, »Autos« oder »Geld«, »Uhren« u. dergleichen mehr.

58 Cf. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1999, p. 160.

59 Wenzel 1995, p. 122, beruft sich in seinem Beitr. auf McLuhans Dreistadienmodell u. Leroi-Gourhans fünf Perioden umfassenden Epochisierungsvorschlag des kollektiven Gedächtnisses. Die beiden Modelle decken sich mit der folgenden medientechn. motivierten Epochenbildung nur z. T.

können. Will man die auch in den modernen Medientechniken immer wieder beschworenen Formen der Face-to-Face-Kommunikation und die Anfänge der Kulturgeschichte nicht aus den Augen verlieren, so erweist sich ein Medienbegriff, der den Menschen einbezieht, als notwendige Grundlage einer umfassenden Darstellung ästhetischer Wandelerscheinungen. Als Prototyp eines sendenden und empfangenden, speichernden, verarbeitenden und reproduzierenden »Apparats« ist der Mensch die Keimzelle der Medienentwicklung. Ohne auf den weiten ontologischen Medienbegriff Marshall McLuhans angewiesen zu sein, der Medien als »extensions of man« begreift,<sup>57</sup> ist der Mensch nach wie vor die eigentliche Schnittstelle zwischen Medien und kultureller Kommunikation. Mit der Konzentration auf die materiellen Voraussetzungen kommunikativer Prozesse operiert der vorliegende Ansatz mit einem apparatorientierten Medienbegriff, der – unter Einbeziehung der medialen bzw. kommunikativen Fähigkeiten des Menschen – v.a. auf die ästhetischen und kulturellen Funktionsmöglichkeiten eines Mediums reflektiert. Medien sind Informationsträger und geben uns wie Radio und Fernsehen nicht nur Aufschluss über aktuelle Tagesereignisse, sondern auch über die Geschichte unserer Kultur. Kulturelles Wissen ist – dem jeweiligen medientechnischen Entwicklungsstand entsprechend – vermitteltes Wissen.<sup>58</sup> Betrachtet man die Geschichte der Kultur aus dem Blickwinkel der Medientechnikgeschichte, so lassen sich fünf fundamentale Phasen einer technisch präfigurierten Wissensvermittlung unterscheiden:<sup>59</sup>

- a. Das *Zeitalter der Oralität* ist von der mündlichen Überlieferung des kulturellen Gedächtnisses durch Menschemedien wie Priester, Schamanen, Rhapsoden oder Sänger gekennzeichnet. Dem Mythos schriftloser Kulturen kommt dabei über die ästhetische auch eine pragmatische und kulturpolitische Funktion als umfassendem und identitätsstiftendem Erinnerungsdepot traditionaler Gesellschaften zu.
- b. Das *Zeitalter der (Hand-)Schrift* lässt sich von der Entstehung erster piktografischer Schriften (ca. 5300 bzw. 3500 v. Chr.) über die Erfindung des fonetischen Alphabets in Griechenland (ca. 9. Jh. v. Chr.) bis zu dessen Anpassung an die Erfordernisse der im Mittelalter entstehenden Nationalsprachen in Europa verfolgen. Geprägt ist diese bis ins Spätmittelalter reichende Phase von der mündlichen Vermittlung der Schrift, also von einem engen Konnex zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit bzw. Körper und Schrift. Mit der Schrift steht erstmals eine universell einsetzbare Medientechnik zur Verfügung, die mit der Auslagerung und Fixierung des kulturellen Gedächtnisses die materiellen Voraussetzungen für ein historisch-kritisches Bewusstsein und innovative Erweiterungen des aktuellen Wissensstandes schafft.
- c. Das *Zeitalter des Buchdrucks* setzt in Europa mit der Erfindung eines typografischen Druckverfahrens mit beweglichen Bleilettern durch Johannes Gutenberg (um 1450) ein und führt zur Autonomisierung der Schrift vom mündlichen Vortrag und zur sukzessiven Ausbildung eines neuzeitlich-modernen Literaturbetriebs. Expansion, Ausdifferenzierung und Standardisierung der literarischen Produktion bilden die Basis für die neuzeitliche Form der Literalität mit ihren neu definierten ästhetischen Kategorien der »Autorschaft« bzw. des »Werks«.
- d. Das *Zeitalter der analogen Medien*, in dem akustische und optische Informationen ohne Umweg über die Schrift erstmals rein medientechnisch übertragen und gespeichert werden können, zeichnet sich durch die sukzessive Infragestellung des literalen Medienmonopols von Schrift und Druck aus. Mit dem Auftauchen analoger Medientechniken von der Daguerreotypie bzw. Fotografie (1839) bis hin zu Hörfunk und Fernsehen im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts werden die bis ins späte 19. Jahrhundert dominierenden literalen Wahrnehmungs- und Denkstrukturen ebenso erschüttert wie die entsprechenden Sozialisierungsprozesse, die mit der Verbreitung analoger Massenmedien eine entscheidende Modifikation erfahren.
- e. Noch stärker kommt diese Tendenz im *Zeitalter der digitalen Medien* durch die medientechnische Umsetzung analoger Bild- und Toninformationen in digitale Datensätze und durch die damit eröffneten unbegrenzten Möglichkeiten der Datenverarbeitung, Datenübertragung und Datenmanipulation zum Tragen. Mit der Digitalisierung ist nicht nur eine bisher unerreichte Intensivierung des Medienangebots und die endgültige Konvergenz aller Einzelmedien zu Supermedien wie Internet oder DVD verbunden, sondern auch eine neue Vorstellung von Wirklichkeit im Sinne beliebig veränderbarer bzw. sogar erzeugbarer virtueller Realität.

60 Cf. Fährnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, pp. 1-8.

Datiert man vom literaturhistorischen Standpunkt aus die deutschsprachige Moderne als Epoche vom Auftauchen eines programmatischen Modernebegriffs im Umfeld des Naturalismus (1886) bis zur politischen Stigmatisierung der Avantgarden durch die Nationalsozialisten (1933),<sup>60</sup> so fällt auf, dass fast im selben Zeitraum – mit Ausnahme der Fotografie – alle analogen Einzelmedien erfunden werden: das Telefon von Alexander Graham Bell (1876), der Fonograf von Thomas Alva Edison (1877), das Grammophon von Emile Berliner (1887), die Amateurfotografie mit der von George Eastman 1889 erfundenen Kodak-Box-Kamera und den dazugehörigen Entwicklungsdiensten, der Stummfilm der Brüder Lumière (1895), der Hörfunk in Deutschland (1923) und Österreich (1924) sowie der Tonfilm, der sich zwischen 1927 und 1932 etabliert. Die medienhistorische Sonderstellung der literarischen Moderne resultiert dementsprechend aus dem Spannungsverhältnis zwischen einer hochentwickelten Schriftkultur und dem Aufkommen neuer – durch die analogen Medientechniken handhabbar gemachter – akustischer bzw. optischer Ausdrucksformen. Die Thematisierung des Spannungsverhältnisses von Literatur und analogen Medien hat ihre historischen Wurzeln bereits in der Epoche der Moderne selbst. Ihre Ausgangspunkte finden heutige Medienperspektiven in der apparatgestützten Erforschung der *Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, in frühen *Einzelmedienbetrachtungen und Medientheorien* sowie in jenen *ästhetischen und medienkritischen Positionen*, die sich mit dem identitätsstiftenden bzw. manipulativen Impetus der Medien beschäftigen.

### 2.1. Zur Differenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit

61 Goethe, Johann Wolfgang: *Westöstlicher Divan*. München: Hanser 1998 (Sämtl. Werke. Münchner Ausg. 11.1.2.), p. 9.

*Wie das Wort so wichtig dort war,  
Weil es ein gesprochen Wort war.*<sup>61</sup>

*Johann Wolfgang Goethe, Westöstlicher Divan (1819)*

62 Wuttke, Heinrich: *Die Entstehung der Schrift, die verschiedenen Schriftsysteme und das Schrifttum der nicht alphabetisch schreibenden Völker*. Leipzig: Fleischer 1872, p. 15.

»Wo es keine Schrift gab, da ist auch kein ausgearbeitetes System der Gottesverehrung entstanden, wo die Sprache nicht geschrieben wurde, da ist überhaupt keine höhere Entwicklung vor sich gegangen.«<sup>62</sup>, konstatiert 1872 Heinrich Wuttke in seiner *Geschichte der Schrift* und steckt damit nicht nur den Zuständigkeitsbereich seines eigenen Gegenstandes, sondern im Grunde den der gesamten Wissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts ab. Wie Wuttkes Argumentation deutlich macht, ist es für einen Vertreter der Schrift- und Buchkultur »nicht leicht, sich in den Zustand der Schriftlosigkeit eines Volkes zu versetzen.«<sup>63</sup> Wesensmerkmale schriftloser Überlieferungen wie das »Aufgehen in der Gegenwart«, die Nähe zu Natur und Volksgemeinschaft oder die strenge formale bzw. »rhythmische Fassung« der Inhalte<sup>64</sup> bezeichnen für die literale Auffassung von Wissenschaftlichkeit den blinden Fleck des eigenen Erkenntnisvermögens. Die Hartnäckigkeit, mit der das merkwürdige Andere der Schrift sich der wissenschaftlichen Beschreibung entzieht, macht in Dichtung und Poetologie einen wesentlichen Anreiz für die Beschäftigung mit dem schriftlosen Naturzustand eigener wie fremder Kultur(en) aus. Die Magie des gesprochenen Wortes ist ein altes Thema, dessen sich die schrift- und buchstaben-gestützte Literatur aus der sicheren Perspektive des distanzierten Beobachters immer wieder mit Enthusiasmus und Faszination angenommen hat.

63 Ders.: *Zustand der Schriftlosigkeit*. In: *Ibid.*, pp. 53-78, hier p. 53.

64 Cf. *ibid.*, pp. 53-56. Obwohl Wuttke der Charakterisierung schriftloser Kulturen nur wenig Raum schenkt, weisen mehrere seiner Beobachtungen auf die Oralitäts- u. Literalitätsforschung des 20. Jh. voraus.

65 Cf. Rousseau, Jean-Jacques: *Essay über den Ursprung der Sprachen* (1755). In: Ders.: *Musik und Sprache*. Leipzig: Reclam 1989, pp. 99-168, hier p. 115.

Vor allem die Epen Homers, bis heute unumstrittener Ausgangspunkt westlicher Kulturtradition, wurden im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte wiederholt in einen geheimnisvollen Zusammenhang mit den oralen Ursprüngen des kulturellen Gedächtnisses im Allgemeinen und der Poesie im Speziellen gebracht. Adam Parry kann die Annahme von der Oralität des blinden Sängers Homer immerhin bis auf einen lateinischen Autor hebräischer Herkunft namens (Flavius) Josephus zurückführen. Im Vorwort zu den gesammelten Schriften seines Vaters gibt Parry als besten Anwärter auf die Urheberschaft der Homer'schen Frage noch vor Richard Bentley und Giambattista Vico den Franzosen Abbé d'Aubignac im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts an. In seinem *Essai sur l'origine des langues* (1755) beschäftigt sich Jean-Jacques Rousseau im Kontext seiner Zivilisations- und Schriftkritik mit der Frage »[o]b es möglich ist, daß Homer hat schreiben können«, und entwirft dabei das kulturgeschichtlich wie medientheoretisch folgenreiche Modell einer schriftlosen Kultur, deren »Gedichte [...] lange Zeit nur im Gedächtnis der Menschen aufgeschrieben« waren. »Die anderen Dichter schrieben, Homer allein aber hatte gesungen; diese göttlichen Gesänge hörte man entzückt an, bis Europa von Barbaren erobert wurde, die über etwas zu urteilen sich anmaßten, was sie nicht begreifen konnten.«<sup>65</sup> Richtungsweisend in Hinblick auf die These von der schriftlosen Überlieferung der Epen Homers waren v.a. Robert Woods *Essay on the Original Genius of Homer* (1767) und



66 Zur Homerischen Frage cf. Parry, Adam: Introduction. In: Ders. (Hg.): *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon 1971, pp. XI–XVIII.

67 Cf. Herder, Johann Gottfried: Vorrede zu: *Volkslieder*. Nebst untermischten andern Stücken. 2. Teil. In: Ders.: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verl. 1990, p. 231.

68 *Ibid.*, p. 230.

69 *Ibid.*, p. 231. [Hervorh. i.O.]

70 Borchardt, Rudolf: Brief. In: *Eranos*. Hugo von Hofmannsthal zum 1. Februar 1924. München: Berner Pr. 1924, pp. I–XXXV, hier p. XXIV.

71 Zu den vorangehenden Zit. cf. *ibid.*, p. XVII.

72 Cf. *ibid.* XXXII.

73 *Ibid.*, p. XXXIV.

Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* (1795), in denen Wolf nachzuweisen versuchte, dass Homer zu einer Zeit gelebt haben muss, in der das Alphabet noch nicht in Verwendung war.<sup>66</sup> Mit der Ausdifferenzierung eines durch den Buchdruck beförderten, auf Distanzsprachlichkeit ausgerichteten literarischen Betriebs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Zeugnisse oraler Dichtung als das im Schwinden begriffene Andere von Literatur auch im deutschsprachigen Raum verstärkt in den Blick genommen. Schon Johann Gottfried Herders Einschätzung Homers als »größte[m] Sänger der Griechen« und »größte[m] Volksdichter«<sup>67</sup> steht in offensichtlicher Opposition zur »Buchstaben- und Sylbenkunst«<sup>68</sup> seiner Zeit und stilisiert Homer zum Mittelpunkt einer lebendigen, oralen Gesellschaft:

Sein herrliches Ganze [sic!] ist nicht Epopee, sondern επος, Märchen, Sage, lebendige Volksgeschichte. Er setzte sich nicht auf Sammet nieder, ein *Heldengedicht* in zweimal vierundzwanzig Gesängen nach Aristoteles' Regel oder, so die Muse wollte, über die Regel hinaus, zu schreiben, sondern sang, was er gehöret, stellte dar, was er gesehen und lebendig erfaßt hatte: seine Rhapsodien blieben nicht in Buchläden und auf den Lumpen unsres Papiers, sondern im Ohr und im Herzen lebendiger Sänger und Hörer, aus denen sie spät gesammelt wurden und zuletzt, überhäuft mit Glossen und Vorurteilen, zu uns kamen.<sup>69</sup>

Die Bemühungen Herders und der nachfolgenden Romantiker um das mündlich tradierte Liedgut der Nation sind als hilflose Gegenbewegung zu einem um 1800 erreichten Niveau der Literalisierung anzusehen, die ohne böse Absicht darangeht, auch die letzten Residuen lebendiger oraler Kultur in ihren leblosen Wiedergänger Literatur zu übersetzen. Die von Vertretern der literarischen Moderne im distanzierten Rückblick entworfene Vergangenheit des 19. Jahrhunderts knüpft an das bereits von Herder beschriebene Bild einer Welt der Buchläden und Papierlumpen an. Unter den alles beherrschenden Paradigmen von Naturwissenschaft und Technik verbreiten Hofmannsthal und seine Zeitgenossen die Schreckensvision einer aus toten Buchstaben, leblosen Geschichtsbildern und blutleeren Theorien erbauten Fassade deutscher Buchgelehrsamkeit. Von den künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit enttäuscht, versuchen Autoren wie Rudolf Borchardt, Herders »mitten im Zeitalter mechanischer Kultur-Kontinuität, des Buchdruckes und der schulmässigen Archivierung der Vergangenheit, in allem Wesentlichen und Entscheidenden«<sup>70</sup> verloren gegangene Erkenntnis wiederzubeleben. In seinem als Vorrede zu Hofmannsthals *Eranos*-Festschrift (1924) gedruckten Brief zu Ehren des 50jährigen Freundes entwirft Borchardt ein humanistisch-literarisches Gegenbild. Feindbild ist eine »entartete Wissenschaft«, die in den griechischen Lesebüchern der Knabenschulen »den Söhnen der filmbeglotzenden und autogewirbelten Automatenzeit ein ihnen adäquates Hellenentum, nämlich griechische Beiträge zu Automaten und Technik, im Urtexte, zur Erhöhung ihrer Seelen und zur Erkenntnis des über diese Anfänge gemachten Fortschritts darbot«. Unter dem Eindruck tiefer Bewunderung für Herder und dessen Abhandlung über *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts* fantasiert Borchardt von einer heilen Welt gemeinschaftlich gelebter Dichtung:

Der Dichter war Dichter nicht durch Kunst – es gab keine Dichtkunst. Er war es als Mensch, durch Menschheit. Sprache war Dichtung. Wort war Ausruf, nicht Bezeichnung. Staunen des Menschen war sein Beiwort, Handlung und Befehl sein Verbum. Stil war nicht ein Erzeugnis, sondern ein Intensitätsgrad. Die vorgestellte Welt wie die sinnliche gehörte allen.<sup>71</sup>

Die am Beispiel Herders beschworene lebendige Einheit deutscher Dichtung und Kultur projiziert Borchardt zu gegebenem Anlass auf Hofmannsthal. In seinen Gedichten wird für Borchardt das »Klangwerden der Geschichts- und Geisterwelt Habsburgs«<sup>72</sup> spürbar und am Menschen Hofmannsthal erlebt er sogar einen »Urzustand der Poesie, in dem die Philosophie noch eingefaltet in ihr liegt, und ihre Ahnungen unbewiesene Gesetze sind«.<sup>73</sup> Mit restaurativen Visionen wie dieser erinnern die Argumentationsmuster Borchardts an eine Diskussion, wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts auch von Ethnografen, Anthropologen und Literaturwissenschaftlern geführt wurde. Ohne es zu wissen, thematisieren sie alle den geheimnisvollen Zusammenhang von Medien und Kultur. Während Borchardt mit seiner Desavouierung der positivistischen Schriftkultur des 19. Jahrhunderts den Verfallsprozess einer Dichtung beklagt, die es durch geisteswissenschaftliche Umkehr vor der Degenerierung zu einer leb- und geistlosen Wissenschaft zu retten gilt, sieht sich die Oralitätsforschung der Moderne auf dem um-

74 Zum Einfluss Herders auf die moderne Ethnografie cf. Brady, Erika: *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: UP of Mississippi 1999, p. 3, p. 12f.

75 Havelock, Eric A.: Die Entdeckung der Oralität in der Moderne. In: Ders.: *Als die Muse schreiben lernte*. Frankfurt/M.: Hain 1992, pp. 47-56, zählt Jack Goodys u. Ian Watts *The Consequences of Literacy*, McLuhans *The Gutenberg Galaxy*, Ernst Mayrs *Animal Species and Evolution*, *La Pensée Sauvage* v. Lévi-Strauss sowie sein eigenes Standardwerk *Preface to Plato* zu den richtungswisenden Arbeiten auf diesem Gebiet.

76 Welcher Ethnograf den Fonografen als erster eingesetzt hat, ist ungewiss. Fewkes verweist 1890 erstmals explizit auf den Apparat. Cf. Brady 1999, p. 2, p. 56f.

77 Hajek, Leo: Das Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften in Wien von seiner Gründung bis zur Neueinrichtung im Jahre 1927. Wien, Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky 1928 (Mitt. der Phonogrammarchivs-Komm. der Kaiserl. Akad. der Wiss. in Wien 58), pp. 1-22, hier p. 4f., p. 13 u. p. 16, zählt 1928 neben Institutionen wie dem *Musée phonétique de la Société d'Anthropologie* in Paris (1900) und dem *Phonogrammarchiv* am psycholog. Inst. in Berlin (1904) ähnliche Samml. in Köln, Lübeck, Frankfurt/ M., Oslo, Leyden, Zürich, Rom, Dresden, Helsingfors, Budapest, Lemberg und Zagreb auf.

78 N.N.: Bericht über die Arbeiten der von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogrammarchivs. (Sitzung der Kaiserl. Akade. der Wiss. v. 13. Juli 1900.) Wien s.a. [1900], p. 1. [Hervorh. i.O.]

79 Zur Aufgabenverteilung cf. *ibid.*, pp. 1-3.

80 Cf. *ibid.*, p. 2.

81 Cf. Exner: Sigmund: 2. Bericht über den Stand der Arbeiten der Phonogramm-Archivs-Commission erstattet in der Sitzung der Gesammt-Akademie v. 11. Juli 1902. Wien: K.k. Hof- u. Staatsdruckerei s.a. [1902], p. 16.

82 Das durchschnittliche Gewicht der Wiener Ausrüstung, einschließlich Verpackungsmaterial und inkl. der obligaten 30 Platten mit einer Aufnahmezeit von insges. 60 Min., betrug 1901 stolze 100 kg. Cf. Exner [1902], p. 16.

83 *Ibid.*, p. 24.

gekehrten Weg mit tatsächlichen Urzuständen oraler Kulturen konfrontiert, die sich nur schwer mit dem traditionellen Verständnis von Wissenschaftlichkeit vereinbaren lassen. Keineswegs unbeeindruckt von den Zielsetzungen Herders<sup>74</sup> findet man schließlich aber auch hier zur tieferen Erkenntnis eines magischen Zusammenhangs von Dichten und Leben zurück. Jahrzehnte bevor die moderne Oralitätsforschung Anfang der 60er Jahre ihren eigentlichen Durchbruch feiert,<sup>75</sup> nimmt die Auseinandersetzung mit Mündlichkeit und Schriftlichkeit bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einen fundamentalen Stellenwert ein. Welche Rolle die Medien bei der Konstituierung dieser ältesten aller medienspezifischen Fragestellungen spielten, verdeutlicht ein kurzer Exkurs in die Praxis der wissenschaftlichen Nutzung des Fonografen, mit dessen Hilfe erstmals Jagd auf die nur schwer transkribierbaren Zeugnisse schriftloser Kulturen gemacht werden konnte.

In den Vereinigten Staaten, dem Geburtsland des Fonografen, findet der Apparat durch Jessie Walter Fewkes und Frank Hamilton Cushing bereits in den Jahren 1889/90 Verwendung in der Ethnografie.<sup>76</sup> Die Gründung institutioneller Fonogrammarchive in Europa erfolgt erst um 1900. Als erste und ihrer Art nach beispielhafte Einrichtung erfüllt das *Phonogrammarchiv der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* in Wien, das am 27. April 1899 von Mitgliedern der mathematisch-naturwissenschaftlichen und der philosophisch-historischen Klasse ins Leben gerufen wird, eine wichtige Vorbildfunktion bei der wissenschaftlichen Auswahl, Dokumentation und Archivierung der Aufnahmen. Schon im Gründungsbericht des *Phonogrammarchivs* wird gleich zu Beginn das in Abgrenzung zur Schrift gedachte Aufgabengebiet abgesteckt:

Seit der Erfindung des Phonographen durch Th. A. Edison verfügen wir über ein Mittel, die Vorgänge der Gegenwart für die Nachwelt aufzubewahren, das, wenn auch nicht annähernd von der Bedeutung der Schrift, der bildlichen und plastischen Darstellungsmethoden, sich diesen doch nicht unwürdig zur Seite stellen kann. Eine wissenschaftliche Corporation, die ihrer Natur nach berufen ist, nicht minder an die Anbahnung künftiger Forschungen, als an die wissenschaftlichen Bedürfnisse des Tages zu denken, kann sich die Aufgabe stellen, die neu erschlossene Methode für unsere Nachkommenschaft zu verwerten. Es könnte das durch die systematische Herstellung, Sammlung und Verwahrung von phonographischen Walzen geschehen, d.h. durch die Anlage einer Art phonographischen Archives.<sup>78</sup>

Das dem vorrangigen Erinnerungsmedium der Schrift lediglich zur Seite gestellte fonografische Gedächtnis erhält drei Aufgabenbereiche zugeteilt: *erstens* die Aufnahme der »sämtlichen europäischen Sprachen in ihrem Zustande am Ende des 19. Jahrhunderts«, mit der Option einer Ausweitung des Betätigungsfeldes auf »die europäischen Dialecte, und sodann im Verlaufe weiterer Jahrzehnte die sämtlichen Sprachen der Erde«; *zweitens* »die Fixierung der vergänglichsten aller Kunstleistungen, der Musik«, in erster Linie »die Sammlung von Musikvorträgen wilder Völker für eine vergleichende Musikkunde«, sowie *drittens* eine Sammlung der »Aussprüche, Sätze oder Reden berühmter Persönlichkeiten«. Die einzige erhaltene Tonaufnahme Hofmannsthal's, die im Kontext des letztgenannten Aufgabenbereichs gemacht wurde, verdanken wir der vordergründigen Absicht, »das große Interesse weiterer Kreise für derartige äußerliche Eigenschaften der Menschen nicht zu ignorieren«.<sup>79</sup>

Auf der Basis der Schrift, deren Bedeutung in den Direktiven des Archivs stets unangetastet bleibt, werden Anweisungen für ein fonografisches Aufnahme-prozedere festgelegt, das sich zur Wahrung der Wissenschaftlichkeit des Unternehmens am Ideal einer Laboratoriumssituation orientiert. Schon der erste Arbeitsbericht im Juli 1900 stellt in Aussicht, »die zu jeder Walze gehörigen Notizen systematisch zu verzeichnen« und, »wo es möglich ist, das Gesprochene auch schriftlich beizubringen«.<sup>80</sup> Sigmund Exners Folgebericht kann im Juli 1902 bereits auf ein innerhalb der Verpackung des Fonografen befindliches Buch verweisen, »in welchem bei jeder Aufnahme die nöthigen Daten eingetragen werden«. Das nach französischem Vorbild gestaltete Erfassungsschema umfasst neben Angaben zu Nummer, Datum, Ort und Tourenzahl der Aufnahme, den Namen des Aufnehmers, Angaben zum Sprecher und zum Gegenstand der Aufnahme. »Unter der Rubrik ›Inhalt‹ ist wörtlich die Rede in irgend einer Schrift, wenn möglich und nöthig, auch in der Übersetzung in eine gangbare Sprache einzutragen«.<sup>81</sup> Schon in den kurzen Reiseberichten der ersten Expeditionen, bei denen der Wiener Archivfonograf zum Einsatz kommt, wird, abgesehen von prinzipiellen technischen Mängeln und vom großen Gewicht der Ausrüstung,<sup>82</sup> in erster Linie die Schwierigkeit betont, »für den Phonographen geeignete Individuen zu finden«.<sup>83</sup> Die Einsicht, dass der Phonograph nicht die

84 Cf. *ibid.*, p. 24, p. 27.

85 *Ibid.*, p. 24.

86 *Ibid.*, p. 23.

87 Zu den Ang. cf. *ibid.*, p. 15.

88 *Ibid.*, p. 24f.

89 Cf. Rudolf Pöch: Technik und Wert des Sammelns phonographischer Sprachproben auf Expeditionen. Wien: Hölder 1917 (Mitteilung der Phonogrammarchivs-Komm. der Kaiserl. Akad. der Wissenschaften in Wien 54), p. 5.

90 Hinsichtlich der Einschätzung Seemüllers cf. *ibid.*, p. 3.

91 *Ibid.*, p. 6.

92 Cf. *ibid.*, pp. 6-9. [Hervorh. i.O.]

93 Cf. *ibid.*, pp. 9-11. [Hervorh. i.O.]

94 Rudolf Pöch: Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern. Wien: Hölder 1916 (Mitteilung der Phonogrammarchivs-Komm. der Kaiserl. Akad. der Wiss. in Wien 41), p. 3.

Möglichkeiten einer fotografischen Handkamera biete<sup>84</sup> und man »mit demselben den einfachen Mann nicht überraschen und ohne sein Wissen, beziehungsweise trotz seinem Willen ihn aufnehmen«<sup>85</sup> könne, führt die medientechnischen Grenzen derartiger Unternehmungen vor Augen, die angesichts der Leistungsfähigkeit heutiger Aufnahme Medien nur mehr schwer vorstellbar sind. Wie bei anderen unausgereiften Medientechniken auch, unterstreichen die zahlreichen Vorkehrungen, die für das Gelingen einer Aufnahme getroffen werden mussten, den plumpen Einfluss des Mediums auf seine Botschaft. Da der Apparat auf Grund seines Gewichts oft sogar auf den Feldwegen der damaligen Zeit nicht transportiert werden konnte,<sup>86</sup> waren Aufnahmen der Sprecher in ihrer vertrauten Umgebung von vornherein so gut wie unmöglich. Zu weiteren Einschränkungen führte das begrenzte Frequenzspektrum und die unnatürliche Sprechsituation, wie sie bei mechanischen Aufnahmeverfahren durch den Einsatz von Trichtern als Signalempfänger verschärft wird. Die unverhältnismäßig hohen Anforderungen an Stimme und Sprechtechnik, die häufig auch gebildeteren Sprechern Schwierigkeiten bereiteten, waren für einen heimlichen Lauschangriff auf die auch im österreichisch-ungarischen Staatenverband noch lebenden schriftlosen Völker nicht gerade günstig. Milan Ritter von Rešetar, Privatdozent für slawische Philologie und Leiter der ersten im Frühjahr 1901 vom *Phonogrammarchiv* ausgerüsteten Unternehmung mit dem Auftrag einer Untersuchung der Dialektgrenzen in Kroatien und Slawonien,<sup>87</sup> beschreibt seine Erfahrungen bei der Auswahl geeigneter Sprecher besonders anschaulich:

[D]er eine hatte keine Vorderzähne, der andere sprach zu schwach oder undeutlich, der dritte war wiederum schwerhörig, noch andere wurden, wenn sie sich dem Instrumente näherten, von einem Lachkrampf befallen oder waren ganz stumm oder sprachen ohne inneren und äußeren Zusammenhang, während dieselben Leute ziemlich glatt und gut sprachen, als sie das Aufzunehmende frei erzählten (was ich vor jeder Aufnahme verlangte, um mich zu überzeugen, ob es sich lohne, das Erzählte aufzunehmen).<sup>88</sup>

Auf der Basis jahrelanger Erfahrung kann Rudolf Pöch im Februar 1917 bereits auf einen ernüchternden Erfahrungsschatz im Umgang mit Aufnahmen schriftloser Sprachen verweisen.<sup>89</sup> Dem unausgesprochenen Ideal literaler Wissenschaftlichkeit werden freilich nur Aufnahmen gerecht, die – in unmittelbarem Gegensatz zur häufig »unter den primitivsten Umständen« bewerkstelligten »Forschungsarbeit draußen im Felde« – »als Laboratoriumsarbeit im wahren Sinne des Wortes« angesehen werden können. Als vorbildlich lässt Pöch dementsprechend nur »die Aufnahmen deutscher Mundarten durch Hofrat Seemüller« gelten, da sie »von geschulten Sprachforschern und an intelligenten und durchaus vorbereiteten Sprechern« vorgenommen wurden. Seemüllers 1907 erhobene Forderung, die fonografierten Texte »nicht nur wörtlich genau, sondern auch in phonetischer Umschrift« zu erfassen, lässt sich zu diesem Zeitpunkt zwar im dialektalen Umfeld vertrauter Schriftsprachen umsetzen,<sup>90</sup> für die Dokumentation von Sprachaufnahmen schriftloser Kulturen erweist sie sich jedoch als uneinlösbar. »Das naheliegendste Objekt der phonographischen Aufnahme, eine freie Rede oder Erzählung, scheidet als zu schwierig aus, solange man mit Analphabeten arbeitet, die das zur Aufnahme Bestimmte nicht vorher aufschreiben und bei der Aufnahme ablesen können«,<sup>91</sup> lautet Pöch's Resümee. Als Alternativen nennt er die »Aufnahme einzelner Wörter«, »kleine, dem Phonographisten verständliche Sätze [...], wie z.B. Begrüßungsformeln und ähnliche Redewendungen des täglichen Lebens« oder Proben aus dem bei vielen schriftlosen Völkern »oft fast wörtlich genau überlieferten Schatz von Sprichwörtern, Märchen und Mythen«. Die Opfe rung einer »Platte für eine freie Rede unter Verzicht auf die Niederschrift und genaue Übersetzung [...], nur um auch ein Stück lebendiger Sprache der Sprachmelodie wegen zu fixieren«, nimmt in Pöch's Arbeitsprogramm die letzte Stelle ein.<sup>92</sup> Dringlicher sind selbstredend die Verwendung eines geeigneten fonetischen Alphabets für die Transkriptionen und die »Auswahl des richtigen Individuums«, von der Pöch schließlich den ganzen Erfolg der Aufnahme abhängig macht.<sup>93</sup> Die praktischen Schwierigkeiten bei der Arbeit mit Analphabeten veranlassen Pöch, im Rahmen der von ihm dokumentierten Aufnahmen von Kriegsgefangenen im Jahr 1916 »naturgemäß diejenigen, welche lesen und schreiben können und überhaupt über eine größere Bildung verfügen, für die Aufnahmen zu bevorzugen, weil sie imstande sind, über die in den Apparat gesprochenen oder gesungenen Texte genau Rechenschaft zu geben.«<sup>94</sup>

Wie die angeführten Beispiele zeigen, ändert der Einsatz des Fonografen für sich noch nichts an den literalen Zielsetzungen der Feldforscher. Die Wiener Praktiken stellen dabei kei-

95 Brady 1999, p. 62.

96 Murko, Matthias: Bericht über phonographische Aufnahmen epischer, meist mohammedanischer Volkslieder im nordwestlichen Bosnien im Sommer 1912. Wien: Hölder 1912 (Mitteilung der Phonogrammarchivs-Komm. der Kaiserl. Akad. der Wiss. in Wien 30), p. 4f.

97 Cf. *ibid.*, p. 5.

98 Zum Einfluss von Murkos Schriften auf Parrys Auseinandersetzung mit den heroischen Dichtungen der Südslawen cf. Parry, Milman: *Cor Huso: A Study of Southslavic Song*. In: Parry 1971, p. 439.

99 Zu den genannten Charakteristika cf. folgende Arb., Ders.: *The Traditional Epithet in Homer* (1928). In: Parry 1971, pp. 1-190; Ders.: *Homeric Formulae and Homeric Metre* (1928). In: *ibid.*, p. 191-239.

100 Zur nicht ganz unumstrittenen These vom schriftunkundigen Poeten Homer cf. Parry, Adam: *Introduction*. In: Ders. 1971, pp. XI-XVIII.

101 Cf. *ibid.*, p. XXII.

ne Ausnahme dar. Auch bei den Datensammlungen des Bureau of American Ethnology stützte man sich wegen der leichteren Handhabung für die analytische Arbeit in der Regel nicht auf die Zylinderaufnahmen, sondern auf deren Transkriptionen in fonetischer Schrift.

The cylinders were often discarded; the texts derived from them were subject to modification according to the needs, taste, ideology, or whim of the transcriber.<sup>95</sup>

Um trotz derartiger Umschreibungspraktiken den Bannkreis der Schrift doch noch durchbrechen zu können, ist v.a. eine neue, vorurteilsfreie Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand erforderlich. Dass die Direktiven des *Phonogrammarchivs* dabei auch nützliche Dienste erweisen konnten, zeigen die Forschungsergebnisse des seinerzeit noch in Graz tätigen Slawisten Matthias Murko. Ausgerüstet mit einem Fonografen, hatte dieser im Sommer 1912 eine Reise ins nordwestliche Bosnien unternommen, um dort Aufnahmen epischer, meist mohammedanischer Volkslieder zu machen. In seinem Forschungsbericht dokumentiert Murko den empirischen Nachweis eines für das Verständnis von Oralität und Literalität entscheidenden Wesensunterschieds:

Die wertvollsten Funde verdanke ich aber der Vorschrift des Phonogramm-Archivs, daß jeder Text vor der Aufnahme niedergeschrieben werden soll. Dadurch erfuhr ich, daß sogar derselbe Sänger ganz kleiner Bruchstücke eines epischen Volksliedes (ungefähr 20 Verse) anders diktiert und nach wenigen Minuten bereits anders singt [...]. Die Abweichungen beschränken sich nicht auf den Austausch von einzelnen Worten und auf Veränderungen in der Wortstellung, sondern ganze Verse werden ganz anders gefaßt oder ausgelassen [...] oder hinzugefügt. Um so mehr begreift man dann größere Auslassungen oder Einschreibungen und Zusätze in den Liedern desselben Sängers, noch mehr aber im Munde verschiedener Rhapsoden, die bis zu einem gewissen Grade ein Lied immer wieder von neuem schaffen. Ich kam daher zur Überzeugung, daß speziell alle unsere epischen Lieder, wie sie uns in großer Zahl gedruckt vorliegen, in Wirklichkeit nur ein einziges Mal so gesungen, beziehungsweise diktiert worden sind.<sup>96</sup>

Ein Vergleich der fonografischen Aufzeichnungen der von Berufssängern vorgetragene Epen mit den vorgeschriebenen begleitenden Stenogrammen unterstreicht, was Forscher wie Nikola Andric schon bei ihrem Studium von Liedersammlungen der *Matica hrvatska* erkannt hatten: Die mündlich überlieferten Heldenlieder sind nicht eindeutig festschreibbar. Was sich vorerst auf Volkslieder zeitgenössischer oraler Kulturen bezieht, wird in seinen weitreichenden Konsequenzen schon bald auch auf das Forschungsfeld der eigenen Kulturgeschichte übertragen. Murko wäre kein Kind seiner Zeit, wenn er einen derartigen Übertragungsschritt auf das klassische und als solches unantastbare Bildungsgut der griechischen Epen nicht schon selbst anklingen ließe.<sup>97</sup> Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung wird die medienorientierte Betrachtung der Epen Homers aber erst Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre im Rahmen der von Milman Parry unternommenen Forschungen.

Der klassische Philologe Parry war es auch, der – angeregt von den Schriften Murkos<sup>98</sup> – daran ging, seine am historischen Text gewonnenen Eindrücke an einer noch lebendigen Tradition oraler Dichtung zu überprüfen. Parrys Arbeiten – von seinen frühen linguistischen Untersuchungen der Epen Homers bis zu seinen fonografischen Feldforschungen im Jugoslawien der 30er Jahre – repräsentieren einen weiteren wichtigen Schritt zur fortgesetzten Vermittlung zwischen Medien und Kultur. Unspektakulärer Ausgangspunkt ist die Beschäftigung mit sprachlichen und formalen Eigenheiten der Homerischen Epen wie der charakteristischen Verwendung schmückender Beiwörter, einer betont formelhaften Ausdrucksweise und der zentralen Bedeutung des Versmaßes.<sup>99</sup> Parry knüpft an die lange diskutierte These vom oralen Ursprung von *Ilias* und *Odyssee*<sup>100</sup> ebenso an wie an die unterschiedlichsten zeitgenössischen Lehrmeinungen. Die Auseinandersetzung mit der Funktion der schmückenden Beiwörter bei Homer hatte bereits Heinrich Düntzer zur Behauptung vom Vorrang des Versmaßes vor der Bedeutung veranlasst. Die Formelhaftigkeit der Homerischen Diktion war bereits Forschern wie Antoine Meillet aufgefallen. Arnold van Genneps Standpunkt von der formelhaften Struktur der zeitgenössischen schriftlosen Dichtung sowie Matthias Murkos Einsicht in deren Unabhängigkeit vom schriftgeleiteten Gedanken einer wortgetreuen Wiederholung konnte sich Parry ebenso zu Nutze machen wie die Überlegungen von Marcel Jousse zur scharfen Trennung zwischen dem oralen und schriftgestützten Verständnis von Dichtung.<sup>101</sup> Besonders nachhaltig beeinflusst von Josses Essay *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les*

102 Cf. *ibid.*, p. XXIIIff.

103 Parry 1971, p. 441 (*Cor Huso*).

104 Cf. Parry 1971, p. XXXVIff. (*Introduction*).

105 Cf. *ibid.*, p. X.

106 Lord, Albert B[ates]: *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*. München: Hanser 1965.

107 McLuhan, Herbert Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn et al.: Addison-Wesley 1995, p. 1.

108 *Ibid.*, p. 33.

109 *Ibid.*, p. 39.

110 Cf. Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität: die Technologisierung des Wortes*. Übers. v. Wolfgang Schömel. Opladen: Westdt. Verl. 1987, pp. 26-33.

*Verbomoteurs* und Murkos Hinweisen auf die lebendige orale Tradition im früheren Jugoslawien,<sup>102</sup> entwickelte Parry sein von lebensphilosophischen Gedankengängen geprägtes Konzept des poetischen Stils oraler Dichtung: »Style, as I understand the word and use it, is the form of thought: and thought is shaped by the life of men.«<sup>103</sup> Zur Beweisführung seiner These vom untrennbaren Zusammenhang von Denkstruktur und Lebenswelt schreckt Parry auch vor dem Einsatz medientechnischer Hilfsmittel nicht zurück. Ausgerüstet mit einem von der Batterie eines Ford V-8 angetriebenen Aufnahmesystem mit Aluminium-Platten legte Parry in den Sommern der Jahre 1933 und 1934 den Grundstein für eine nach ihm benannte, fast 13.000 serbokroatische Texte umfassende Sammlung von mehr als 3.500 fonografischen Platten.<sup>104</sup> Veröffentlichung und Dokumentation dieser Fonogramme blieben auf Grund seines unerwarteten frühen Todes seinem Assistenten Albert Bates Lord vorbehalten. Mit den Anfang der 50er Jahre herausgegebenen, z.T. von Béla Bartók transkribierten *Serbocroatian Heroic Songs*<sup>105</sup>, v.a. aber mit Lords 1960 erstmals erschienenem Buch *The Singer of Tales*<sup>106</sup> wurde die Arbeit Parrys einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Von Lords umstrittenem Versuch, die in Jugoslawien gewonnenen Erkenntnisse auf die Entstehung und formale Struktur von Epen generell zu übertragen, führt ein direkter Weg zur Medientheorie der 60er Jahre.

Der Schritt von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit bezeichnet den ersten großen medientechnischen Einschnitt in der Kulturgeschichte. Als erster tiefgreifender wahrnehmungserweiternder Wandel in der Organisation von Gesellschaften stellt er den eigentlichen Ausgangspunkt aller medientheoretischen Fragestellungen dar. Marshall McLuhan beginnt sein erstes, wegweisendes Buch *The Gutenberg Galaxy* (1962) nicht nur mit einem Verweis auf die Publikation von Lord und die Arbeiten von Milman Parry, er bringt deren Untersuchungen auch gleich in einen direkten Zusammenhang mit »unserem elektrischen Zeitalter«<sup>107</sup>. Postuliert wird eine strukturelle Parallele zwischen dem Zeitalter der Oralität und dem medialen Status quo der Popkultur Anfang der 60er Jahre. Ausgehend von einem Medienbegriff, der sich die Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungsvermögens zum Maßstab setzt, entwickelt McLuhan eine historisch differenzierende Medientheorie, in deren Mittelpunkt die Darstellung genereller Wahrnehmungsveränderungen in der Kulturgeschichte des Menschen steht. Der maßgebliche Wandel von der Oralität zur Literalität wird insbesondere am Beispiel des fonetischen Alphabets beschrieben. McLuhan sieht in dessen Entwicklung einen tiefgreifenden Einschnitt in die angenommene Ausgeglichenheit einer ursprünglich alle menschlichen Sinne einbeziehenden Weltwahrnehmung. Das fonetische Alphabet ermöglicht nicht nur die optische Fixierung und materielle Auslagerung des kulturellen Gedächtnisses aus dem in der oralen Dorfgemeinschaft durch unablässiges Wiedererinnern bewahrten Mythos, sie besitzt v.a. auch »die Macht, den Menschen aus dem Stammesdasein in die Zivilisation zu führen, ihm ein Auge für ein Ohr zu geben«.<sup>108</sup> Der durch die Verbreitung des Buchdrucks besiegelte Siegeszug der Literalität führt McLuhan zufolge zum Verlust einer ganzheitlichen, sogar Tast- und Geruchssinn einbeziehenden Körperwahrnehmung. An Stelle einer Welt magischer Zusammenhänge, die das Wahrnehmungsvermögen des ganzen Menschen für sich in Anspruch nimmt, setzen Schrift und Buchdruck eine einseitige Priorität auf die Distanz schaffenden, analytischen Qualitäten des Auges. Dessen Vormachtstellung wird erst durch die oral organisierten Wahrnehmungsformen der »elektrischen Zeit« und ihrer Medien wieder in Frage gestellt. Die Verbreitung akustischer Medientechniken wie Radio und Fernsehen und die Ausweitung des menschlichen Zentralnervensystems auf ein weltumspannendes Netz unmittelbarer, wenn auch distanzsprachlicher Kommunikation veranlassen McLuhan dazu, von einer tendenziellen Rückkehr zu ganzheitlichen Formen taktiler Wahrnehmung zu sprechen. Begleitet wird diese Entwicklung von einer Renaissance oraler Denkweisen. Die Vorstellung einer durch die modernen Medien wieder zur oralen Gemeinschaft schrumpfenden Welt bildet die Basis für McLuhans medieneuphorische Utopie vom »globalen Dorf«<sup>109</sup>.

Ähnlich grundlegend ist über die Vermittlung McLuhans der Einfluss Parrys auf Walter J. Ongs richtungsweisendes Buch *Oralität und Literalität* (1982). Parrys Arbeiten ist hier sogar ein Unterkapitel im Zusammenhang mit der modernen Entdeckung primärer oraler Kulturen gewidmet.<sup>110</sup> Wie McLuhan, so geht auch Ong bei seiner grundlegenden Differenzierung zwischen »primärer« und »sekundärer Oralität« von einer medientheoretisch fundierten Parallele aus. Merkmale der »primären Oralität« schriftloser Kulturen werden auch hier mit Wahrnehmungs- und Denkmustern der für das elektronische Zeitalter charakteristischen »Periode der »sekundären Oralität«, der Oralität von Telefonen, des Radios und des Fernsehens« in Beziehung gesetzt. Letztere – in diesem Punkt widerspricht Ong McLuhans rückwärts gewandter

111 Ibid., p. 10.

112 So der Titel eines Unterkap. in Ongs Buch, *ibid.*, pp. 37-80.

113 Zur Charakterisierung der Merkmale von Oralität und Literalität cf. *ibid.*, pp. 37-154.

Utopie entschieden – wird als Entwicklungsstadium begriffen, das es »ohne die Schrift und den Druck nicht geben würde«.111 Ongs Versuch, die »Psychodynamik der Oralität«112 in Abgrenzung zur literalen Denkweise schriftgestützter Kulturen anhand allgemeiner »Eigenschaften oral begründeten Denkens und Ausdrucks« zu charakterisieren, verdeutlicht in Form idealtypischer Zuordnungen die wesentlichen kognitiven und ästhetischen Differenzen zweier gegensätzlicher Denk- und Lebensweisen.113 Ongs Zuweisungen oraler und literaler Merkmale (cf. Tab. 1) ergeben ein komplexes, wenn auch simplifizierendes Bild zweier Welten. Die Unterschiede beziehen sich im Wesentlichen auf die prinzipiellen Rahmenbedingungen der Vermittlungssituation, auf Form und Funktion des vom jeweiligen medialen Status geprägten kulturellen Gedächtnisses sowie auf die daraus sich ergebenden Eigenheiten der formalen Struktur und des Inhalts.

**Tabelle 1: Oralität/Literalität**

	<i>Oralität</i>	<i>Literalität</i>
Vermittlungssituation	Erzähler als Person	Erzähler als Konstrukt
	kollektive Rezeption	individuelle Rezeption
	Gruppe	stilles Lesen
	Zwei-Weg-Kommunikation	Ein-Weg-Kommunikation
	Dialogizität	Monologizität
kulturelles Gedächtnis	Menschmedium (Mythos)	schriftliche Zeugnisse (Fakten)
	Mnemotechnik	Intertextualität
	Homöostasie	Überprüfbarkeit
	funktionales Gleichgewicht	historische Dimension
	redundant/nachahmend	innovativ
	traditionalistisch	historisch-kritisch
	Wortmagie	Wörter als Etiketten
formale Struktur	rhythmische Muster	Prosaauflösungen
	formelhafte Ausdrücke	gebundene Rede
	monoton	abwechslungsreich
	additive Verknüpfungen	unterordnende Verknüpfungen
	einfache Handlungsteile	Handlungsbogen
inhaltliche Merkmale	aggressiver Ton	analytisch/zergliedernd
	eindeutige Charaktere	gemischte Charaktere
	Einheit von Charakter & Tat	Reflexion/Unentschlossenheit
	lebensnah/partizipierend	objektiv/distanziert
	situativ	abstrakt

Die Vermittlungssituation in oralen Kulturen zeichnet sich durch folgende Rahmenbedingungen aus: Der Erzähler ist als Person anwesend, die Rezeption erfolgt in der Gruppe bzw. Gemeinschaft und die Erzählsituation trägt als solche Züge der Dialogizität – etwa im Sinne des geforderten gesteigerten Miterlebens der Zuhörer. In seiner Funktion als Erinnerungsdepot steht der oral vermittelte Mythos in unmittelbarem, lebendigem Bezug zum kulturellen Gedächtnis. Schriftlose Gesellschaften entwerfen ein gegenwartsbezogenes Geschichtsmodell und scheuen im Sinne der homöostatischen Organisation ihrer Erinnerung auch vor Eingriffen und Veränderungen nicht zurück, sofern Aspekte ihrer Selbstdarstellung ihre identitätsstiftende Funktion verloren haben. Unnötiges wird vergessen. Die Wahrung mündlich überlieferter Traditionen erfordert einen hohen Grad an Redundanz. Die Darstellung der im Mythos zusammengefassten Geschichte verfährt nachahmend und traditionalistisch, Wörter besitzen magische Kräfte und lassen sich nicht – wie in Schriftkulturen – auf Etiketten reduzieren. Zur leichteren Memorierbarkeit der Texte liegen diesen monotone formale Strukturen zu Grunde, die – wie rhythmische Muster oder formelhafte Ausdrücke – vorwiegend gedächtnisstützende Funktion haben. Einfache additive Verknüpfungen und lose aneinandergereihte Handlungsteile werden von Ong als ebenso charakteristisch für die Oralität hervorgehoben wie verschiedene inhaltliche Merkmale. Letztere manifestieren sich in der Situationsgebundenheit der Geschichte, die in einem lebensnahen, einfühlend-partizipierenden, aber auch kämpferischen Ton erzählt wird, und in der einfachen psychischen Struktur ihrer Helden, die auf die Einheit von Charakter und Tat abzielt.

Während im Bezugssystem der Oralität schon durch die personale Anwesenheit des Erzählers Geschichten einen stärkeren situativen Bezug aufweisen, werden im Kontext der Schriftlichkeit, wo der Erzähler letzten Endes nur als sprachliches Konstrukt existiert, abstraktere Gedankengebilde darstellbar. Das Medium der Schrift und die auf Distanzsprachlichkeit ausgerichteten Vermittlungsstrukturen des Buchdrucks fördern die literalen Untugenden der Einwegkommunikation und Monologizität. Die individuelle Rezeption des Buchs und die Entwicklung zum stillen Lesen markieren dabei wichtige Einschnitte in der Entstehung der literalen Gesellschaft. Die Geschichte von Schriftkulturen wird durch schriftliche Zeugnisse referenzialisierbar und erfreut sich dadurch einer stärkeren Faktizität und Überprüfbarkeit. Die durch die Schrift mögliche Auslagerung des Gedächtnisses erweitert nicht nur das verfügbare Erinnerungspotenzial und eröffnet damit Möglichkeiten der Innovation, sondern bildet auch die materielle Grundlage intertextueller Verweise und einer historisch-kritischen Betrachtungsweise. Formal zeichnet sich die schriftgestützte Literatur durch eine größere Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten und -stilen aus. Prosaauflösungen und gebundene Rede ermöglichen die Differenzierung von Gattungen sowie die Trennung von sachlichen und dichterischen Formen. Unterordnende Verknüpfungen und komplizierte Handlungsbögen prägen die auf Abwechslungsreichtum abzielende formale Struktur von Literaturen. Im Gegensatz zum einfachen und linearen Geschichtsverlauf oraler Epen macht sich in schriftgestützten Kulturen eine stärkere Tendenz zu analytischem und zergliederndem Denken bemerkbar. Der Hang zur Reflexion und eine daraus erwachsende Unentschlossenheit sind die Wesensmerkmale literaler Helden, die meist mit gemischten, psychologisch komplizierten Charakteren ausgestattet sind und ein objektiv-distanziertes Verhältnis zum Leben haben.

In welcher Hinsicht Ongs Zusammenfassung der Unterscheidungsmerkmale zwischen Oralität und Literalität an die poetologischen Zielsetzungen moderner Autoren erinnert, die ihrerseits in engem Zusammenhang mit der Erfindung analoger Medientechniken und neuer Ausdrucksformen ›sekundärer Oralität‹ stehen, veranschaulicht ein Vergleich zwischen poetologischen und mediologischen Überlegungen der Moderne.

## 2.2. Einzelmedienbetrachtungen und Medientheorien der Moderne

*Denn es sind immer die technischen Möglichkeiten, die den Künstler zu neuen Formen inspirieren.*<sup>114</sup>  
Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* (1936)

Wie der Einsatz des Fonografen in der Ethnografie zeigt, ermöglicht die Erfindung analoger Medientechniken nicht nur eine Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses um ein anfangs relativ bescheidenes Reservoir von Bildern und Tönen, sie eröffnet auch völlig neue Dimensionen kulturwissenschaftlicher Fragestellungen. Im Bereich des Films findet schon in den ersten drei Jahrzehnten seiner technischen und ästhetischen Entwicklung auch eine bemerkenswerte theoretische Umorientierung statt. Anfangs heftig diskutierte Oberflächenphänomene wie die Anbiederung des Kinos an das bürgerliche Theater, die heftige Debatten um die formale, v.a. aber ökonomische Konkurrenz zwischen Bühne und Film auslöste,<sup>115</sup> oder der produktionsästhetische Kurzschluss zwischen Roman und Filmskript<sup>116</sup> gerieten dabei angesichts medien-spezifischer Perspektiven immer mehr in den Hintergrund. Dem heftig umstrittenen künstlerischen Wert der Unterhaltungsmedien Film und Hörfunk und der fehlenden Begrifflichkeit für die Beschreibung optischer und akustischer Gestaltungsformen rückte die ästhetische Medienkritik, die v.a. im Kontext erster Film- und später auch Rundfunkzeitschriften eine epistemologische Basis für umfassendere medientheoretische Überlegungen entwickelte, nicht selten mit altbewährten Mitteln und nostalgischen Vergleichen zu Leibe. Neben den hilflosen Versuchen, den neuen Gestaltungsmöglichkeiten von Film und Hörfunk mit dem an Literatur und Theater erprobten begrifflichen Instrumentarium traditioneller Gattungskriterien beizukommen, lassen sich in frühen Stellungnahmen zum Thema immer wieder Tendenzen erkennen, den Stellenwert der Unterhaltungsindustrie durch ihre gesuchte Affinität zum ästhetischen und gesellschaftlichen Potenzial oraler Kulturen zu heben. Besonders deutlich wird die aus der historischen Distanz nicht selten outriert wirkende Anknüpfung moderner Medientheorien an das griechische Epos und die identitätsstiftenden Mythen einer utopisch verklärten Urzeit der Poesie im Zusammenhang mit dem Radio.<sup>117</sup> Seine »An Alle!« gerichteten, über den Äther ausgestrahlten Live-Berichte riefen auf Grund der Beschränkung auf das Akustische besonders hartnäckig Erinnerungen an die oralen Kulturen der Rhapsoden und Sänger wach.

114 Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*. München, Wien: Hanser 1979, P. 79.

115 Zu Theater und Kino cf. Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam 1992, pp. 223-272.

116 Wie ein zum Thema Kino und Buchhandel ermitteltes Umfrageergebnis des *Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel* (pp. 272-289) belegt, wurde auch diese Frage vor dem Hintergrund ökonomischer Überlegungen behandelt.

117 Cf. Hiebler, Heinz: *Odysseus im Land der Sirenen – Radio und Mythos in der Moderne: Zur Identitätsproblematik aus medientechnischer Sicht*. In: Bolterauer, Alice / Golt-schnigg, Dietmar (Hg.): *Moderne Identitäten*. Wien: Passagen 1999, pp. 243-260, hier pp. 243-259.

118 Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsmittel. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 1. 1920-1932. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, pp. 132-140, hier p. 134.

119 Cf. *ibid.*, p. 140 sowie Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20 (1970), pp. 159-186, hier p. 178.

120 Enzensberger, Hans Magnus: Das digitale Evangelium. In: Der Spiegel v. 10.01.2000, pp. 92-97 u. p. 100f., hier p. 96.

121 Cf. dazu Hay, Oda: Arnold Zweig – Epik und Zensur im Rundfunk. In: Hay, Gerhard (Hg.): Literatur und Rundfunk 1923-1933. Hildesheim: Gerstenberg, pp. 195-208, hier p. 196.

122 Zweig, Arnold: Epik. In: Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden. Berlin 1930, pp. 21-24, hier p. 24. [Hervorh. i.O.]

123 *Ibid.*, p. 22.

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*, p. 23.

126 Döblin, Alfred: Literatur und Rundfunk. In: *Ibid.*, pp. 7-15, hier p. 9.

127 Cf. *ibid.*

128 *Ibid.*, p. 10.

129 *Ibid.*, p. 9.

Sogar eine so avantgardistische Theorie wie Bertolt Brechts *Der Rundfunk als Kommunikationsmittel* (1932) ist im Kontext ihrer mediengeschichtlichen Problematik als Versuch zu sehen, die technischen Möglichkeiten des Hörfunks für eine Rückkehr zur ursprünglichen Vermittlungssituation oraler Kulturen zu nutzen. In Hinblick auf seine Realisierung blieb die von Brecht geforderte Umwandlung des Rundfunks »aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat«,<sup>118</sup> die jeden Hörer nicht nur ansprechen, sondern zur Mitarbeit anregen sollte, bis heute Utopie. Wie die unbeirrbareren Wiederbelebungsversuche von Brechts Radiotheorie beweisen, sollte deren Umsetzung jedoch weder an den medientechnischen Möglichkeiten noch an den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen,<sup>119</sup> sondern v.a. an den ästhetischen Voraussetzungen der Mediennutzung selbst scheitern. Im geräuschvollen Stimmengewirr einer gleichzeitig sendenden und empfangenden Menschheit geraten kurzfristige Demokratisierungsutopien zwangsläufig in die Grauzone eines bedeutungslosen ›weißen Rauschens‹. Das ernüchternde Fazit, das Hans Magnus Enzensberger 30 Jahre nach seinem in der Nachfolge Brechts zusammengestellten *Baukasten zu einer Theorie der Medien* vor dem Hintergrund digitaler Vernetzung zieht, ist banal:

Nicht jedem fällt etwas ein, nicht jeder hat etwas zu sagen, was seine Mitmenschen interessieren könnte.<sup>120</sup>

Die Diskussion um die Übertragung oraler Ausdrucksformen auf neue mediale Gestaltungsmöglichkeiten, die auch im Internet-Zeitalter nichts an Aktualität eingebüßt hat, stellt bereits am Beginn der Hörfunk-Debatte ein höchst umstrittenes Thema dar. Schon bei der ersten von der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste und der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft gemeinsam bestrittenen Tagung zum Thema *Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe* am 30. September und 1. Oktober 1929 waren mit Arnold Zweig und Alfred Döblin zwei in dieser Hinsicht vollkommen kontroverielle Positionen von Dichtung aneinander geraten.

Arnold Zweig, der wegen eines Augenleidens seit etwa 1919 dazu übergehen musste, seine Werke zu diktieren,<sup>121</sup> sieht seiner Arbeitsmethode gemäß die Wiederentdeckung des Epischen im Hörfunk als Chance zur Wiederbelebung eines traditionellen, improvisierenden Erzählens. Sein erklärtes Ziel ist, »die Welt durchs Ohr, vom Munde zum Ohr, transparent zu machen an einem konkreten Erlebnis«.<sup>122</sup>

Das Epische ist in der Geschichte der Menschheit die Kunstgestaltung, die ununterbrochen befruchtet wurde vom Aufnehmen der Welt, und ihre Wiedergabe oder besser Aussprache, Befreiung durch gehörte Sätze. Der Märchenerzähler, der große Rhapsode hat den Sinn für das Epische geschaffen, lange bevor das Niederschreiben der literarischen Werke jenes Übermaß von Intellektualität hinzufügte, das aus dem Dichterischen das Literarische herausgezüchtet hat.<sup>123</sup>

Zweigs an den Rundfunk gerichtete Forderungen, »sich dem Urquell der Erzählungen, dem Epischen [...] vom Ohr her«<sup>124</sup> zu nähern und, »von der Literatur weggehend, [...] zu den Märchenerzählern zurückzugehen, die es im Volke gibt«<sup>125</sup>, stößt bei kritischeren Zeitgenossen, wie seinem streitbaren Vorredner Alfred Döblin, auf heftigen Widerspruch. Döblin unterlegt im Gegensatz zu Zweig seiner Betrachtungsweise der zeitgenössischen Literatur nicht nur eine andere Perspektive, er geht v.a. von einer völlig anderen physiologischen Voraussetzung aus: Zweigs oraler Welt des Ohrs stellt Döblin die literale Welt des Auges gegenüber:

Lyrik, Epik und Essayistik nun haben zunächst ein bestimmtes formales Merkmal: sie stehen in Büchern. Sie werden nicht oder nur ausnahmsweise gesprochen. Der Großteil unserer Literatur also steht unter dem Zeichen der Drucktype, und das Organ, durch das diese Literatur in unsere Köpfe dringt – wir wollen das gut festhalten –, sind die Augen.<sup>126</sup>

Der Rundfunk als »akustisches Verbreitungsinstrument für Worte, Töne und Geräusche« ist für die »unter dem Bann der Drucktype« verstummte Literatur »ein veränderndes Medium«.<sup>127</sup> Dem Autor biete es lediglich die Möglichkeit, die im Gefolge der Buchdruckerkunst ausgeprägte »Anämie und Vertrocknung der Sprache«<sup>128</sup> unter Besinnung auf ihr ursprüngliches »akustisches Element«<sup>129</sup> einer heilsamen Kur zu unterziehen. Obwohl Döblin mit Zweig zumindest so weit übereinstimmen kann, dass er – wie viele seiner Zeitgenossen – im akustischen Medium des Rundfunks eine prinzipielle Möglichkeit sieht, auf »den eigentlichen Mutterboden



130 Zu den vorangehenden Zitaten  
cf. *ibid.*, p. 10.

131 Aussprache. [Wortmeldung:  
Alfred Döblin.] In: *Ibid.*, pp. 37-58,  
hier p. 40.

132 Döblin, A.: *Literatur und Rundfunk*. In: *Ibid.*, p. 15.

133 Arnheim 1979, p. 121.

134 *Ibid.*, p. 122.

135, *Ibid.*, p. 126.

136 Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*.  
Mit einem Vorw. zur Neuausg.  
München: Hanser 1974, p. 17.

jeder Literatur« zurückzukehren, so betrachtet er die oralen Möglichkeiten der neuen Medientechnik für die Autoren »im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts [...], die [...] mit Haut und Haaren Schriftsteller sind, aber nicht Sprachsteller«, doch nicht ohne Vorbehalt:

In eine ursprüngliche und natürliche Situation werden wir von dem Rundfunk nicht zurückgeführt. Es ist zwar die mündliche Sprache, die lebende Sprache, die dort am Mikrophon gesprochen werden kann, aber das Radio zeigt sich doch sofort als künstliches, sehr künstliches technisches Mittel; denn unsere mündliche Sprache lebt vom Kontakt zwischen Redner und Hörer. Ferner: die lebende Sprache steht auch nie allein, sie ist immer begleitet von Mimik, von wechselnden Gebärden, von Blicken. Diese Situation kann der Rundfunk nicht erneuern.<sup>130</sup>

Das Fazit, das Döblin aus der geforderten »Umstellung von Sehmenschen in Hörmenschen«<sup>131</sup> für einen rundfunkgemäßen Beitrag der Literatur im Hörfunk zieht, beruht auf der Einsicht, dass angesichts medienspezifischer Perspektiven »jener alte Unterschied zwischen Epik und Dramatik aufhört« und »Trennungen der Literatur, welche das Buch und das Theater kennen«, durch neue, Gattungen und Künste überschreitende Ausdrucksformen ersetzt werden müssen. Döblins ästhetische Vision, »daß nur auf eine ganz freie Weise, unter Benutzung lyrischer und epischer Elemente, ja auch essayistischer, in Zukunft wirkliche Hörspiele möglich werden, die sich zugleich die anderen Möglichkeiten des Rundfunks, Musik und Geräusche, für ihre Zwecke nutzbar machen«,<sup>132</sup> kommt zwar einem schmerzhaft empfundenen Abschied von obsoleten mythischen Vorstellungen gleich, weist der Literatur aber gleichzeitig den Weg in die Praxis.

Nur wenige Jahre nach der in Kassel diskutierten Frage nach dem rundfunkspezifischen Beitrag der Literatur fasst Rudolf Arnheim in seinem 1933 geschriebenen und 1936 in London erschienenen Buch *Rundfunk als Hörkunst* bereits wesentliche organisatorische, gesellschaftliche und politische Aspekte des Hörfunks unter einer medienästhetischen Funktionsbestimmung zusammen. Am Modell von »Hörspielen, in denen das gesprochene Wort als Teil einer umfassenden Klangwelt auftritt«,<sup>133</sup> präsentiert er auch grundlegende Überlegungen zu einer medienspezifischen, analogen Schreibweise:

Der aufgeschriebene Dialog enthält also nicht mehr alles Wesentliche des Werks. Denn das Besondere dieser »filmischen« Art des Hörspiels besteht ja gerade darin, daß Geräusch, Raum und Musik nicht nur als mögliche Ergänzung hinzukommen, sondern sich mit dem Wort in die Gestaltung teilen. Aus einer ähnlichen Sachlage hat sich beim Film eine bis heute nicht geklärte Schwierigkeit ergeben. Der Filmregisseur ist heute der Mann, der in die vom Manuskriptautor vorgezeichneten Fußspuren zu treten hat, dabei aber häufig diese Spuren bis zur Unkenntlichkeit zerstört, weil er eine andere Schuhnummer hat. Die gleiche Arbeit wird in solchen Filmen zweimal getan: einmal auf dem Papier und einmal im Atelier [...]. Genau so sollte der Verfasser eines Hörspiels der vorliegenden Art nicht »Text an sich« schreiben, »Handlung an sich« ausdenken, sondern jede Szene bereits mit Bezug auf den zu ihr passenden akustischen Raum erfinden, die Abstände der Sprecher zueinander und zum Mikrophon mit in den Vortrag einbeziehen und die verwendeten Geräusche zu selbständigen Rollenträgern machen, deren Part ebenso unwegdenkbar ist wie der des Schauspielers.<sup>134</sup>

Arnheims Medientheorie hält zwar mit der geforderten Auferstehung des »improvisierende[n] Sänger[s]«<sup>135</sup> an der von oralen Kulturen inspirierten Idealvorstellung der lebendigen Einheit von Kunst und Gesellschaft fest, verankert diese Utopie jedoch an der notwendigen kritischen Reflexion über die innovativen Möglichkeiten und Grenzen der zum Einsatz kommenden Medientechniken. Seinen ästhetischen Grundsatz, »daß man die Gesetze einer Kunst aus den Charaktereigenschaften ihres Materials abzuleiten habe«,<sup>136</sup> eine Maxime, die er bis zu den zukunftssträchtigen Gestaltungsformen des frühen Fernsehens verfolgt, hatte Arnheim bereits in seinem 1932 im Rowohlt-Verlag erschienenen Buch *Film als Kunst* aufgestellt. Mit diesem von den Nationalsozialisten bald verbotenen Plädoyer für einen autonomen, künstlerischen Stummfilm lieferte Arnheim vor dem medienhistorischen Hintergrund des sich durchsetzenden Tonfilms das Resümee einer zu Ende gehenden Ära, in der analoge Medien als neuartige Geschichtenerzähler in eine alte Rolle mit vollkommen neuen Spielregeln gedrängt worden waren. Ähnlich wie der spätere Hörfunk sollte auch der Film am Beginn seines Selbstfindungsprozesses immer wieder durch den Vergleich mit verloren geglaubten oralen Traditionen aufgewertet werden. Wie Hans Land in seinem *Lichtspiele* überschriebenen Artikel in der

137 Land, Hans: Lichtspiele. In: Schweinitz 1992, pp. 18-20, hier p. 18.

138 Friedell, Egon: Prolog vor dem Film. In: Ibid., pp. 201-208, hier p. 205.

139 Cf. Ehrenstein, Albert: Der Tod Homers oder Das Martyrium eines Dichters. In: Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch. Zürich: Arche 1963 [Dokumentar. Neuausg. des *Kinobuchs* v. 1913/14], pp. 91-98.

140 Pinthus, Kurt: Einleitung: Das Kinostück [1913]. In: Ibid., pp. 19-28; hier p. 19.

*Schaubühne* vom 22. September 1910 beweist, lieferten entsprechende Mutmaßungen über die verborgenen Ursachen der »Leidenschaft des homo sapiens für den Kientopp« ausreichend Stoff für Vergleiche:

Er [der Kientopp; HH] ist eigentlich nichts anderes als der Märchenerzähler aus dem Orient, zu uns verpflanzt und ins Technische übertragen. Wir lassen uns etwas erzählen. Unsere Augen hören zu, und den Ohren wird zum Trost für ihre Umgebung ein wenig Musik gemacht.<sup>137</sup>

Neben der Erzählkunst im Stile von *Tausendundeiner Nacht* beschwor man auch hier wieder ganz bewusst Homer. Seine einst für die Literatur in Anspruch genommene Kunst der schöpferischen Erfindung einer Welt bewegter Bilder konnte nun von einer Medientechnik in einer weitaus konkreteren sinnlichen Form realisiert werden. Der Film, der grundlegender als die Fotografie mit der mediengerechten Forderung nach aktionsgeladenen Handlungen in eine Domäne der Literatur vorstieß, die schon Gotthold Ephraim Lessing in seinem *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) am Beispiel der Epen Homers exemplifiziert hatte, sollte sich gleichzeitig mit der Entwicklung zu künstlerischer Eigenständigkeit auch von dieser bildungsbürgerlichen Altlast befreien. Der gegen das Kino erhobene Vorwurf, »daß ihm nämlich die Worte fehlen, und daß es daher nur ganz grobe und primitive Dinge zu schildern vermag«, erfährt in Texten wie Egon Friedells *Prolog vor dem Film* (1913) eine verblüffend energische Antwort. Mit dem Verlust ihrer »absolute[n] Hegemonie« geraten Worte in den Ruf, »schon etwas Überdeutliches und dabei etwas merkwürdig Undifferenziertes« zu haben:

Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit. Es vollzieht sich so etwas wie eine Art Rückbildung der Lautsprache. In dem Maße, als die Menschheit zunehmend denkfähiger und vergeistigter wird, wird alles immer mehr ins Innere verlegt. Wir reden weniger, aber nicht, weil wir die Fähigkeit, gut zu reden, eingebüßt haben. Wir leben geräuschloser. Es ist wie beim Homerschen Zeus: er bewegt die Augenlider, und es erbebt der ganze Olymp. So auch der heutige Mensch: ein Zucken der Wimpern, ein Senken der Lider, und es bewegt sich eine ganze Welt.<sup>138</sup>

Dass die *a priori* stumme Bildersprache des frühen Films keiner Worte bedurfte und dass die wortlose Ästhetik bewegter Bilder für sich genommen ihre eigenen Gesetze verlangte, begann sich in den Jahren zwischen 1909 und 1914 immer deutlicher abzuzeichnen. Auch wenn in Kurt Pinthus' legendärem *Kinobuch* (1913) eine Geschichte über den legendären Sänger Homer nicht fehlen darf, so trägt Albert Ehrensteins ironisch-heiteres Stummfilmszenario *Der Tod Homers oder Das Martyrium eines Dichters* doch eher die Züge eines spöttischen Abgesangs.<sup>139</sup> Für den Film, der seine unmittelbaren Konkurrenten ohnehin eher in Theater und Roman als im antiken Epos findet, geht es zu diesem Zeitpunkt – wie Pinthus selbst im Vorwort bemerkt – längst um fällige Abgrenzungen und um die Entwicklung einer eigenen Formensprache:

Das Kinodrama, welches Theaterdramen verfilmt oder Romane dramatisiert, muß absterben. Denn dies ist der Hauptfehler des Kinos: daß es sein eigentliches Wesen zu mißachten beginnt. Das Kino will Theater werden, ohne zu erkennen, daß es nichts mit dem Theater gemein hat. Das Kino wird sich nur halten und entwickeln können, wenn es wirklich Kino sein will, also wenn es sich seiner unendlichen Möglichkeiten erinnert und aufgibt, der Schaubühne nacheifern zu wollen.<sup>140</sup>

Einen ersten, lange Zeit jedoch unbeachteten Versuch zur wissenschaftlichen Begründung einer eigenen filmischen Formensprache lieferte Hugo Münsterberg mit seiner 1916 in den Vereinigten Staaten erschienenen psychologischen Studie *The Photoplay*. Als weltweit angesehener Wissenschaftler seiner Zeit, der mit seiner Studie neben Vachel Lindsay zu einem der ersten namhaften Filmtheoretiker der Geschichte avanciert, begnügt sich Münsterberg bei seiner Auseinandersetzung mit dem Film nicht mit der Kommentierung ästhetischer Oberflächenphänomene und Konkurrenzen. Selbst das seit der Antike bekannte wahrnehmungsästhetische Prinzip der Nachbildwirkung, mit dem die lebendigen Fotografien des Films für gewöhnlich in Zusammenhang gebracht werden, stellt für Münsterberg noch keine hinreichende Erklärung der im Mittelpunkt seiner Untersuchung stehenden wahrnehmungspsychologischen Effekte dar. Als Universitätsprofessor, der von William James nach Harvard geholt worden war, gelten seine von der Filmindustrie geförderten publizistischen Anstrengungen v.a. der Rehabilitierung des Films als eigenständiger Kunstform. Münsterbergs Überzeugung zufolge ist der

141 Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996, p. 49.

142 Zu den vorangehenden Zit. cf. *ibid.*

143 Münsterberg, Hugo: Warum wir ins Kino gehen (1915). In: *Ibid.*, pp. 107-114, hier p. 114.

Film auf Grund seiner eigenen Gesetzmäßigkeiten und technisch präfigurierten Darstellungsmöglichkeiten weder am Formenpotenzial des Theaters noch am Roman zu messen. Aufbauend auf den von Max Wertheimer und Adolf Korte beschriebenen Experimenten zur optischen Wahrnehmung von Bewegung, bemüht sich Münsterberg festzustellen, »daß sich die augenscheinliche Bewegung keineswegs als bloßes Ergebnis eines Nachbildes erweist, und daß der Eindruck von Bewegung sicherlich mehr ist als eine bloße Wahrnehmung sukzessiver Bewegungsphasen«. <sup>141</sup> Die filmische Wahrnehmung von Bewegung wird nicht als physiologische Tatsache, sondern als Akt des Bewusstseins aufgefasst. Erst die psychologische Generierung einer im Bewusstsein hinzugefügten Bedeutung lässt uns nicht nur die vom Film streng genommen gar nicht gegebenen Dimensionen räumlicher Tiefe und Bewegung imaginieren, sie macht uns die Formensprache des Films eigentlich erst verständlich. Der von Münsterberg zur Illustration dieser Erkenntnis angestellte Vergleich des Films mit einer fremden, nur dem Klang nach rezipierten Sprache wie Chinesisch soll verdeutlichen, dass die jeder Sprache hinzugefügte Bedeutung nicht »mit der Wahrnehmung selbst gegeben« wird, sondern erst eine Zugabe unseres geschulten Bewusstseins ist:

Psychologisch betrachtet ist aber die Bedeutung unser. Mit dem Erlernen der Sprache haben wir gelernt, unsere eigenen Assoziationen und Reaktionen einem Klang, den wir wahrnehmen, hinzuzufügen. Nicht anders ist es mit den optischen Wahrnehmungen. Das Beste kommt nicht von außen. <sup>142</sup>

Der Vergleich zwischen dem Verstehen einer Sprache und der Entschlüsselung optischer Ausdrucksformen, wie sie durch den Film in zunehmendem Maße von Bedeutung werden, bildet die naturwissenschaftliche Basis dafür, dass Münsterberg sich nicht nur für das Massenmedium Film, sondern auch für das Postulat einer eigenständigen Filmsprache stark machen kann. Unter ausdrücklicher Betonung seiner medientechnischen Gestaltungsmittel wird dem Film bei Münsterberg eine charakteristische Formensprache und eine eigene ästhetische Kompetenz zugesprochen. Während der Film vom Gros der künstlerischen Elite, v.a. aber von der bürgerlichen Kunsttheorie noch lange dem Bereich der Unterhaltungsindustrie zugeordnet wird, stellt ihn Münsterberg nicht nur auf eine gemeinsame Stufe mit den anerkannten traditionellen Künsten, sondern stilisiert ihn sogar zur wahrhaften »Kunst der Zukunft«. <sup>143</sup>

Das beharrliche Pochen auf die Eigenständigkeit der Medien und das ästhetische Potenzial ihrer künstlerischen Ausdrucksformen rückt v.a. bei etwaigen Vergleichen mit der Literatur kontroverielle Wesensmerkmale in den Vordergrund, die nicht von ungefähr an Walter J. Ongs Zuweisungen oraler und literaler Charakteristika erinnern. Im Gegensatz zur abstrakten, distanzierenden Begrifflichkeit der Schrift, deren elitäre, monologische Vermittlungssituation v.a. bei den weniger gebildeten Schichten der Bevölkerung auf geringere Resonanz stößt, locken die analogen Massenmedien Film und Hörfunk mit der tendenziellen Wiedergewinnung oraler Tugenden wie Unmittelbarkeit, Lebensnähe, konkreter Situationsbezogenheit und einer neuen sinnlichen Dimension von Bildern und Klängen. Die von Ong zur Charakterisierung der grundlegenden medialen Differenz zwischen Oralität und Literalität herangezogenen Merkmale können zur Zeit der literarischen Moderne auf ein neues, medientechnisches Gegensatzpaar übertragen werden: die Unterscheidung zwischen analog und digital.

### 2.2.1. Exkurs: Zur Differenzierung der Begriffe ›analog‹ und ›digital‹

Die aus der Nachrichtentechnik stammende Unterscheidung von analog und digital charakterisiert zwei unterschiedliche Formen der Signalverarbeitung. Die Bilder und Töne analoger Medien stehen in einem unmittelbaren Abbildungsverhältnis zur physikalischen Realität. Die Licht- und Schallwellen einer sinnlich wahrnehmbaren bzw. mit Apparaten erfassbaren Wirklichkeit werden nach dem Prinzip der Analogie abgebildet. Während die klassischen Analogmedien analoge Signale wie die Schallschwingungen der gesprochenen Sprache also in ebenso komplexe mechanische bzw. elektromagnetische Schwingungen konvertieren, reduzieren digitale Medien die Komplexität derartiger Signale durch deren Zerlegung und Kodierung. Digitalisierungstechniken wie die Pulscodemodulation (PCM), die von Alec A. Reeves 1938 ursprünglich zur Behebung der in der Telefonie auftretenden Störgeräusche entwickelt wurde, übertragen Informationen nicht als ein sich stetig änderndes, »abbildendes« Signal im Stil der analogen Amplituden- oder Frequenzmodulation, sondern als eine rasche Serie einzelner Pulse von konstanter Amplitude. Dabei wird ein ursprünglich analoges Signal in gleichen zeitlichen Abständen mit hoher Frequenz abgetastet. Die bei jeder Abtastung für die Amplitude

144 Zum Pulsmodulationsverfahren cf. Hiebler, Heinz: Akustische Medien. In: Hiebler et al. 1999, pp. 541-782, hier p. 712f.

145 Cf. Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern, Stuttgart, Wien: Huber 1985, p. 62.

146 Cf. *ibid.*, p. 63.

147 Cf. *ibid.*, p. 64.

148 Cf. *ibid.*, p. 62 f.

149 Cf. *ibid.*, p. 23. [Hervorh. i.O.].

150 Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye. Unter Mitwirkung v. Albert Riedlinger. Mit einem Nachv. v. Peter Ernst. Berlin, New York: deGruyter 2001, p. 13.

151 Zu den materiellen Aspekten der Sprache cf. *ibid.*, pp. 27-43 u. pp. 140-143.

152 Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, p. 19.

153 Cf. *ibid.*, p. 78.

des Signals gewonnenen Zahlenwerte werden in binärer Form (0 - 1) verschlüsselt und schließlich als Folge von binären Impulsen kodiert. Die computergestützten, signalverarbeitenden Formen der Analog/Digital-Wandlung beruhen im Wesentlichen auf drei Arbeitsschritten: *Ers-tens* auf der Abtastung eines wertkontinuierlichen Signals; *zweitens* auf der Zerlegung dieses Signals in wert- und zeitdiskrete Einzelwerte (Quantifizierung), sowie *drittens* auf der Kodierung der dabei erhaltenen Messergebnisse in binärer Form. Da die so gewonnene digitale Information nicht von der Pulsamplitude abhängt, d.h. ein Rauschen die Aussage des Zahlenkodes nicht verändert, sind PCM-Signale im Vergleich zu den Signalen konventioneller Modulationsverfahren nahezu störungsfrei. Digitale Signale beanspruchen geringere Bandbreiten und ermöglichen dadurch eine bessere Auslastung der Übertragungswege und Speicherkapazitäten, die durch die Möglichkeiten der Datenkomprimierung noch zusätzlich optimiert werden kann. Da einmal digitalisierte Analogsignale nur noch als binärer Kode vorliegen, lassen sie sich mit einfachen Mitteln verlustfrei kopieren und gegebenenfalls mit entsprechenden Programmen beliebig bearbeiten.<sup>144</sup>

Bereits Ende der 60er Jahre – als die computerspezifischen Technologien der Analog/Digital-Wandlung noch in den Kinderschuhen stecken – übertragen Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson die Termini ›analog‹ und ›digital‹ auf den Bereich der linguistischen Pragmatik. In ihrer Modellstudie zur menschlichen Kommunikation übertragen sie die neue medientechnische Differenzierung auf die »zwei grundsätzlich verschiedene[n] Weisen, in denen Objekte dargestellt und damit zum Gegenstand von Kommunikation werden können«. Demzufolge lassen sich Objekte entweder »durch eine Analogie (z.B. eine Zeichnung)« oder durch Namen ausdrücken. Das Wesen der Analogie besteht darin, eine »grundsätzliche Ähnlichkeitsbeziehung zu dem Gegenstand« zu haben. Namen dagegen werden als Worte definiert, »deren Beziehung zu dem damit ausgedrückten Gegenstand eine rein zufällige oder willkürliche ist.«<sup>145</sup> Während Ausdrucksweisen *analoger Kommunikation* sich »relativ leicht aus der Beobachtung von Zeichensprachen und allgemeinen Ausdrucksgebärden ableiten lassen, selbst wenn die sie verwendende Person einer fremden Kultur angehört«, zielt *digitale Kommunikation* auf die »Übermittlung von Wissen von einer Person zur anderen und von einer Generation zur nächsten«. *Analoger Kommunikation*, die »ihre Wurzeln offensichtlich in viel archaischeren Entwicklungsperioden« hat und daher »eine weitaus allgemeinere Gültigkeit als die viel jüngere und abstraktere digitale Kommunikationsweise« besitzt,<sup>146</sup> wird der Beziehungsaspekt, *digitaler Kommunikation* der rein informative Inhaltsaspekt zugeordnet. Obwohl sie mit dieser Unterscheidung eigentlich die Differenz zwischen oralen und literalen Kommunikationsformen kommentieren, wird Sprache als abstraktes Medium begrifflicher Verständigung von Watzlawick, Beavin und Jackson unterschiedslos von ihrer jeweiligen materiellen Repräsentation in gesprochener, geschriebener oder gedruckter Form unter dem Begriff des ›Digitalen‹ betrachtet. Zur Verfolgung ihrer argumentativen Ziele gehen sie von der Voraussetzung aus, »daß jede Kommunikation einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt«<sup>147</sup> (also digitale und analoge Anteile) habe. Da sie dementsprechend auch die gesprochene Sprache als arbiträres, aber bedeutungsvolles Zeichensystem begreifen, gestehen sie ihr nur dann analogen Charakter zu, wenn sie sich einer onomatopoetischen Ausdrucksweise bedient oder als unverständliche Fremdsprache zur bedeutungslosen Geräuschkulisse etwa im Radio wird.<sup>148</sup>

Mit ihrem Unterscheidungsmodell bleiben Watzlawick, Beavin und Jackson einer geisteswissenschaftlichen Tradition verpflichtet, die der Materialität von Kommunikation ablehnend gegenübersteht. Da sie in ihrer psychologisch-pragmatischen Untersuchung ausdrücklich »die zwischenmenschliche *Sender-Empfänger-Beziehung*« in den Mittelpunkt stellen,<sup>149</sup> berücksichtigen sie – wie die klassische Sprachwissenschaft nach dem Vorbild Ferdinand de Saussures – v.a. die »Einheit der menschlichen Rede«. Der »Kreislauf des Sprechens« konzentriert sich bei Saussure auf den Akt der Face-to-Face-Kommunikation, der in der Abfolge von psychischen Vorgängen und physiologischen Prozessen den Austausch von Vorstellungen mittels Lautbildern ermöglicht.<sup>150</sup> Alle materiellen Erscheinungsformen der Sprache, wie die (fonetische) Schrift oder der Laut,<sup>151</sup> werden aus dem inneren System der Sprachwissenschaft verbannt. Dekonstruiert wird dieser in der Tradition Jean-Jacques Rousseaus stehende Fonozentrismus erst von Jacques Derrida. Medientechnologische Überlegungen i.e.S. spielen bei Derrida, der mit seiner *Grammatologie* (1967) einen ersten Schritt zur philosophischen Rehabilitierung der Schrift unternimmt, jedoch noch immer keine Rolle. Überzeugt davon, dass »der Begriff der Technik« niemals »ohne weiteres den Begriff der Schrift erhellen« könne,<sup>152</sup> bleiben



154 Ong 1987, p. 80.

155 Cf. *ibid.*, p. 78.

156 Cf. Shannon, Claude E. / Weaver, Warren: *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*. München, Wien: Oldenbourg 1976. Zur Differenzierung der Begriffe ›analog‹ und ›digital‹ sowie zur weiterführenden Unterscheidung von ›primärer‹ und ›sekundärer Digitalität‹ vgl. Hiebler, Heinz: *Von der Medienkulturgeschichte digitaler Codierungen zu einem Analysemodell ›digitaler Literatur‹*. In: Segeberg, Harro / Winko, Simone (Hg.): *Literalität und Digitalität. Zur Zukunft der Literatur*. München: Fink 2004. [In Vorb.]

medienkulturhistorische Perspektiven von vornherein ausgeklammert. In Bezug auf Saussure stößt sich Derrida v.a. an der Idee »der Arbitrarität des Zeichens«, die »vor der Möglichkeit der Schrift und außerhalb ihres Horizonts nicht gedacht werden« könne.<sup>153</sup> Walter J. Ong, der Derrida mit Blickrichtung auf Rousseau immerhin im ersten Kritikpunkt recht gibt, entlarvt die Dekonstruktion vor dem Hintergrund seines eigenen Forschungsinteresses, der Auseinandersetzung mit der Technologisierung des Wortes, als »literarische Aktivität«. Derridas Vorgehensweise, nämlich »eine Logik der Schrift zu erstellen, die auf Nachforschungen in der Tiefe der Oralität verzichtet«, werden nur begrenzte Erkenntnismöglichkeiten attestiert.<sup>154</sup> Entscheidend für das Sprachverständnis von Saussure, Derrida sowie Watzlawick et al. ist, dass sie alle durch das Festhalten am Zeichenbegriff Sprache als Schriftsprache begreifen und Wörter damit immer schon vor dem Hintergrund ihrer digitalen Kodierung als »Etiketten« betrachten. Ong dagegen gibt in Abgrenzung zu Derrida zu bedenken, dass Wörter keine Zeichen sind und dass es »auch nach der Erfindung der Schrift kein linguistisches ›Zeichen‹« gibt, »wenn man die orale Referenz des geschriebenen Textes bedenkt«.<sup>155</sup>

Zu einem ähnlichen Ergebnis hinsichtlich der Unterscheidung von Sprache und Schrift kommen jene Ansätze, die das Problem der Charakterisierung von analoger und digitaler Kommunikation in seinem ursprünglichen medientechnischen Geltungsbereich belassen, indem sie sich auf die Signaleigenschaften der Botschaft konzentrieren und den vermittelten Inhalt vorerst nicht berücksichtigen.<sup>156</sup> In Hinblick auf ihre medientechnische Beschaffenheit fungiert gesprochene Sprache als analoges Signal, während das fonetische Alphabet als signalverarbeitendes digitales Medium anzusehen ist. Für analoge Medientechniken wie Telefon und Fonograf stellt das Lautkontinuum der gesprochenen Sprache unabhängig vom digitalen Inhaltsaspekt ihrer Aussage immer ein analoges Signal dar. Im Gegensatz zu den klassischen Analogmedien der Moderne (Fotografie, Fonografie, Film oder Hörfunk) hebt das digitale Medium des fonetischen Alphabets zur Speicherung und Übertragung von Bildern und Tönen auf die abstraktere Ebene einer zusätzlichen Kodierung ab. Unter einer derartigen medientechnischen Perspektive betrachtet, stellt das Schreiben einen Digitalisierungsvorgang dar: Aus dem analogen Lautkontinuum der gesprochenen Sprache werden einzelne wert- und zeitdiskrete Elemente herausgefiltert, die mit Hilfe der einzelnen, diskreten Buchstaben des fonetischen Alphabets kodiert werden können. Die fonetische Schrift hat dementsprechend alle Funktionsmerkmale eines digitalen Mediums: Lange bevor es mit Hilfe der Pulsmodulation und leistungsfähiger Analog/Digital-Wandler möglich wird, Bilder und Töne analoger Medienwelten in Zahlen umzusetzen und mit Hilfe der Manipulation des so gewonnenen Datensatzes neue, virtuelle Wirklichkeiten zu erzeugen, erfüllt die Schrift die Aufgaben eines digitalen Mediums, bei dem der Mensch in seiner Funktion als Autor bzw. Leser die Rolle eines Wandler-Mediums übernimmt, das einen in Schriftform digitalisierten Datensatz in Bilder und Töne umzusetzen vermag.

**Tabelle 2: analog/digital**

	<i>analog</i>	<i>digital</i>
Signalverarbeitung	Abbildung (Bild – Ton)	Kodierung (Zahl – Buchstabe)
	»abbildendes« Signal	kodiertes Signal
	wert- und zeitkontinuierlich	wert- und zeitdiskret
Beziehungsaspekt	analoge Abbildung	willkürliche Kodifizierung
	Ähnlichkeit zum Objekt	Wort-Objekt-Beziehung zufällig
	Ikon (Beziehungsaspekt)	Symbol (willkürlich)
Sprache/Schrift	Zeichensprache	Begriffssprache
	Mimik, Gestik, Tonfall	Informationsgehalt
	nicht verbal	verbal
	Piktogramme	(fonetisches) Alphabet
	gesprochene Sprache	geschriebene Sprache
	»moderne« Handschrift	Druckschrift
Inhalt	konkret	abstrakt
	Zeichnung	Namen
	Beziehung	Inhalt
	individuell	allgemein

157 Cf. Arnheim 1974, pp. 21-47.

Da die Literatur als Buchstabenkunst sich *per definitionem* immer schon eines digitalen Mediums mit alpha-numerischem Kodierungspotenzial bedient, um analoge Sachverhalte beschreiben bzw. umschreiben zu können, steht sie von Anfang an vor der paradoxen Aufgabe, im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, analogen und digitalen Kommunikationsformen zu operieren. Die rasante Verbreitung analoger Medien um 1900 initiiert einen medialen Ausdifferenzierungsprozess, der durch die notwendige Neupositionierung der Schrift im Mediengefüge den Nerv der Literatur trifft. Die Konsequenzen dieser Medienrevolution bringen nicht nur allgemeine wahrnehmungsästhetische und erkenntnistheoretische Veränderungen mit sich. Die Infragestellung bewährter literaler Denkmuster ist nicht nur im öffentlichen und privaten Leben, sondern auch im künstlerischen bzw. literarischen Bereich an neue Herausforderungen geknüpft. Speichermedien wie Fonograf und Grammophon, Fotografie und Film machen die flüchtigen Eindrücke akustischer und optischer Erscheinungen erstmals medientechnisch verfügbar und eröffnen damit für Wissenschaft und Kunst neue Betätigungsfelder. Der triviale kommerzielle Einsatz der Medien befriedigt – nach oralem Vorbild, aber im Dienst einer monologisierenden Unterhaltungsindustrie – die menschlichen Grundbedürfnisse sinnlicher Kommunikation. Die analogen Medientechniken der Moderne kultivieren neue Kommunikationsformen, in denen Beziehungsaspekte – wie Mimik, Gestik oder Tonfall – eine apparatgestützte Renaissance erleben. Im Kontext neuer Darstellungsmittel gelangt die Darbietung von Analogem auch im Bereich der Literatur auf eine neue Reflexionsebene. Die neuen Medien, die Sprache in Bild und/oder Ton speichern und übertragen können, eröffnen den Literaten eine neue Perspektive auf ihr eigenes Material.

Die bis in die späten 20er Jahre stark defizitären analogen Medientechniken bieten dem Autor der Moderne die Gelegenheit, sich an das Andere der Schrift langsam heranzutasten. Der Umstand, dass die neuen analogen Medien – abgesehen von ihrer eher mangelhaften optischen oder akustischen Qualität – entweder stumme Bilder oder bildlose Töne liefern können, ist die Voraussetzung für einen Bewusstwerdungsprozess, der im Bereich der Kunst Künstlerisches mit Künstlichem gleichsetzt und frühe Medientheoretiker wie Hugo Münsterberg oder Rudolf Arnheim dazu veranlasst, gerade in den technischen Defiziten der Medien ihre eigentliche Stärke zu sehen. So werden etwa die Mängel des Stummfilms wie die »Projektion von Körpern in die Fläche«, »die Verringerung der räumlichen Tiefe«, »der Wegfall der Farben«, die »Bildbegrenzung« sowie der »Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität« und der »nichtoptischen Sinneswelt« von Arnheim nicht nur zur Unterscheidung zwischen »Weltbild und Filmbild« herangezogen,<sup>157</sup> sondern auch als eigentliche künstlerische Chance gewertet. Medienpraktiker wie Charlie Chaplin oder Sergej Eisenstein werden dieser Haltung, die gegen den neuen audiovisuellen Realismus des Tonfilms gerichtet ist, dadurch gerecht, dass sie auch in ihren späteren Tonfilmen auf die Autonomie von Bild und Ton setzen.

Der damit medienhistorisch näher umrissene ästhetische Konfliktbereich zwischen literalen und analogen Medien zeichnet sich bis zur Etablierung des Tonfilms in den Jahren 1926 bis 1932 dadurch aus, dass Schrift und Buchdruck immer noch über ein Speichermonopol verfügen, das zwar von zwei Seiten gleichzeitig in Frage gestellt wird, im Gegensatz zu den entweder akustischen oder optischen Einzelmedientechniken dieses historischen Abschnitts der Moderne v.a. aber immer noch eines liefern können: eine kodierte, aber dafür akustische, optische und intelligible Daten umfassende symbolische Welt fiktiver Vollsinnlichkeit. Angespornt oder zumindest inspiriert von Techniken wie Fonograf, Grammophon und Hörfunk bzw. Fotografie und Film, liefern die Autoren der Moderne nicht selten sogar in direkter, bewusster Auseinandersetzung mit dem sinnlichen Ausdruckspotenzial ihrer analogen Konkurrenzmedien eine ganze Bandbreite von poetischen Konzepten und medienspezifischen Schreibweisen. Das Spektrum anschaulicher literarischer Ausdrucksformen reicht vom feuilletonistischen Schreiben in Zeitungen oder Bildbänden über die auf akustische oder optische Medien relativ unmittelbar reagierenden Formen des funkischen oder filmischen Schreibens bis hin zu Details der künstlerischen Gestaltung wie dem zunehmenden Einsatz mimischer Mittel im Drama. Die idealistische Grundhaltung der (klassischen) Moderne, aus der sich immerhin so gegensätzliche Stilrichtungen wie der auf eine platte Wiedergabe der Realität abzielende Sekundenstil des Naturalismus oder die mehr als nur anschauliche Bildersprache des Symbolismus entwickeln, bleibt bei aller Modernität einer literarisch verfahrenen Inhaltsästhetik verpflichtet. Ihr Minimalkonsens besteht in der nicht nur von Hofmannsthal immer wieder betonten strikten Ablehnung abstrakter Begriffe und in der Entwicklung einer auf starke Bilder und sinnliche Eindrücke abzielenden Sprachkunst. Diesen traditionellen Konzepten stehen die radikaleren

ästhetischen Avantgarden der Moderne gegenüber, die mit der experimentellen Thematisierung der analogen Aspekte von Schrift und Druck auch eine neue Facette der Materialität von Literatur ins Spiel bringen. Auch wenn sich weder die anschaulichen Schreibweisen der Moderne noch die avantgardistischen Definitionen der Buchstaben und Worte als Bilder oder Klänge monokausal auf einen durch Film oder Hörfunk ausgelösten medialen Ausdifferenzierungsprozess zurückführen lassen, so sind die Schreibweisen der Moderne von den medienhistorischen Rahmenbedingungen ihrer Produktion nicht zu trennen. In einer Zeit, in der – ungeachtet des innovativen Potenzials analoger Medien – die Verbreitung von Informationen und identifikatorischen Weltbildern zum überwiegenden Teil immer noch von Printmedien geleistet wird, räumen die gerade am Höhepunkt ihrer Entwicklung angelangten literalen Medien nicht kampfflos das Feld. Neue, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erfundene Schreib- und Drucktechniken sowie immer höhere Alphabetisierungsraten sorgen dafür, dass Buchhandel und Presse um 1900 eine bislang unerreichte Öffentlichkeit und Vielfalt erlangen. Wirkungsvoller denn je, stehen die mannigfaltigen Druckerzeugnisse der Moderne den analogen Scheinwelten aus Bildern und Tönen um Nichts nach. In ihrer identitätsstiftenden und Weltbilder schaffenden Intensität bereiten sie einer konstruktivistischen Vorstellung den Boden, die weit über den ästhetischen Bereich hinaus Medien zur Botschaft einer schönen neuen, aber auch immer autonomer existierenden Welt werden lässt.

### 2.3. Ästhetisierung und Medienkritik

*Schein hat mehr Buchstaben als Sein.*<sup>158</sup>  
Karl Kraus: Pro domo et mundo (1912)

Die Geschichte der Medienkritik im europäischen Kulturraum ist so alt wie ihr Gegenstand. Medienkritische Äußerungen zum fonetischen Alphabet finden sich schon bei Euripides und Platon. Bereits das erste Auftauchen der Schrift in der griechischen Tragödie entlarvt das neue Medium als Instrument der Täuschung. In dem 428 v. Chr. von Euripides geschriebenen *Hippolytos* steht ein Lügenbrief im Mittelpunkt der Intrige. Die Gattin des Theseus begeht aus unerfüllter Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos Selbstmord. Ihr Abschiedsbrief, in dem sie Hippolytos der sexuellen Nötigung bezichtigt, bringt Theseus in das unlösbare Dilemma, sich zwischen der nicht mehr überprüfaren Wahrheit der Schrift und den Unschuldsbeteuerungen seines Sohnes entscheiden zu müssen. Erst Artemis, die sich als weibliche Dea ex machina in der privilegierten Rolle der Beobachterin befindet, bringt Klarheit in die an heutige konstruktivistische Probleme erinnernde Angelegenheit. Nachdem Hippolytos auf dem Weg in die Verbannung umkommt, klärt sie den reuigen Vater auf und beschuldigt ihn, gegen die oralen Bräuche der Wahrheitsfindung verstoßen zu haben.<sup>159</sup> Nicht weniger medienkritisch sind die philosophischen Betrachtungen des schriftunkundigen Sokrates, über die Platon in seinem ca. auf das 4. Jh. v. Chr. datierten *Phaidros* Zeugnis ablegt. Schrift wird am Beispiel einer Anekdote aus dem alten Ägypten als Vergessenheit einflößendes Mittel des Erinnerns charakterisiert, das die persönliche Fähigkeit der Erinnerung nicht stärkt, sondern schwächt und dem Schriftkundigen von der Weisheit »nur den Schein [...], nicht die Sache selbst«<sup>160</sup> beibringe. Der gegenüber der oralen Vermittlungssituation des persönlichen Gesprächs letztlich gravierendste Nachteil der Schrift, ihre Monologizität, wird auch von Platon als Grenze ihrer kognitiven Möglichkeiten markiert.

Wer also eine Kunst in Schriften hinterläßt, und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung, daß etwas Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug [...], wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als nur demjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind.

Die fehlende Dialogizität der Schrift und ihr sophistischer Impetus lassen im Vergleich zur »lebende[n] und beseelte[n] Rede des wahrhaft Wissenden [...] die geschriebene mit Recht wie ein Schattenbild« aussehen,<sup>161</sup> ein Gedankengang, der die Platonische Weltsicht des Höhlengleichnisses medientechnisch untermauert. Der willkürliche Bezug der Schrift zur Realität ermöglicht die unverifizierbare Konstruktion und Vervielfältigung von Wahrheiten aller Art. Schon die ersten theoretischen Äußerungen zum Thema machen deutlich, dass sich Medien nicht auf ihre oberflächliche Botenfunktion reduzieren lassen.

Um 1900 reicht die wirklichkeitskonstituierende Wirkung der Medien von religiösen, ökonomischen und politischen Manipulationen bis hin zu den weit verbreiteten L'art-pour-l'art-

158 Kraus, Karl: Pro domo et mundo.  
In: Ders.: Aphorismen. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, pp. 178-301, hier p. 267.

159 Euripides: Hippolytos. In: Ders.: Tragödien. 2. Teil. Griechisch u. Deutsch v. Dietrich Ebener. Darmstadt: WBG 1990, pp. 93-199, hier p. 183, p. 185.

160 Platon: Sämtliche Werke. Bd. 4: Phaidros. Parmenides. Theaitetos. Sophistes. Nach der Übers. v. Friedrich Schleiermacher. 105.-107. Taus. Hamburg: Rowohlt 1988, p. 55.

161 Zu den vorangehenden Zit. cf. *ibid.*, p. 56.

162 Hofmannsthal, Hugo v.: Gedankenspuk. In: Ders.: Gedichte 2. Aus dem Nachlaß. Hg. v. Andreas Thomasberger u. Eugene Weber. Frankfurt/M.: S. Fischer 1988. (Sämtl. Werke. Krit. Ausg. Hg. v. Rudolf Hirsch et al. Bd. 2.), p. 33f.

163 Ibid., p. 34.

164 Zu den verschiedenen, Anfang des 20. Jh. in Deutschland vertretenen Auffassungen des Ästhetizismusbegriffs und zur Kritik an Obenaus »Verknüpfung von psychologischer Typologie und kunstphilosophischer Programmatik« cf. Streim, Gregor: Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (Epistemata: Reihe Literaturwiss. 171), pp. 10-15, hier p. 14f.

165 Obenaus verfolgt die Problematik vor dem Hintergrund ihrer angeblichen Überwindung durch den Nationalsozialismus bis in die Antike zurück. Er beschreibt dieses Phänomen zwar nicht explizit als Medieneffekt, gibt aber einen umfassenden systematischen und historischen Überblick über dessen Erscheinungsformen. Cf. Obenaus, Karl Justus: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München: Beck 1933.

166 William Randolph Hearst hatte einem Mitarbeiter seiner Zeitung, »der den Aufstand in Kuba bildlich festhalten sollte, das Land jedoch mangels wirklich aufregender Ereignisse verlassen wollte«, telegrafisch mitgeteilt: »Bitte bleiben Sie. Sorgen Sie für die Bilder. Ich Sorge für den Krieg.« Zur Professionalisierung der Kriegsberichterstattung cf. Beham, Mira: Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik. München: dtv 1996, p. 24.

167 Kraus, Karl: Apokalypse. (Offener Brief an das Publikum.) Oktober 1908. In: Ders.: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, p. 9.

168 Hink, Wolfgang: Die Fackel. Hg. v. Karl Kraus. Bibliographie u. Register. Bd. 1. Bibliographie. München et al.: Saur 1994, p. 189. [Hervorh. i.O.]

169 Cf. Müller, Burkhard: Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums. Stuttgart: M u. P Verl. für Wiss. u. Forschung 1995; Hiebler, Heinz: Phonographentheater für ein Marspublikum – Medienecho und phonographisches Gedächtnis in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: Alban Bergs *Wozzeck* und die Zwanziger Jahre. Hg. v. Peter Csobádi et al. Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1999 (Wort u. Musik 40), pp. 617-634.

Auffassungen der Kunst als Religionsersatz. Kunstreligionen oder pseudoreligiöse literarische Gruppierungen wie der George-Kreis stehen am vorläufigen Ende eines seit der Aufklärung vorangetriebenen Säkularisierungsprozesses, in dessen Verlauf der Einfluss der Schriftreligionen durch die Autonomie der Kunst zu Gunsten ästhetischer Lebensentwürfe relativiert wird. Die Liste wirrer Gestalten, die Hofmannsthal 1890 in seinem Gedicht *Gedankenspuk* zu einem »Bacchanal von Gespenstern«<sup>162</sup> gruppiert, lässt sich beliebig erweitern, will man die pathologischen Energien literarischer Identifikationsfiguren illustrieren. Die Liste gescheiterter Buchexistenzen reicht von Cervantes und seinem durch die übermäßige Lektüre historischer Ritterromane verblödeten Don Quijote sowie Shakespeares von des Gedankens Blässe angekränkelt Dänenprinzen Hamlet über Goethes »wimmernden Werther«<sup>163</sup> oder den revoltierenden Buchgelehrten Faust bis hin zu Jean Pauls Roquairol, der mit seinem Selbstmord auf der Theaterbühne zur Symbolfigur für die unglückliche Verbindung von Leben und Kunst wird. Die kritische Auseinandersetzung mit den Folgen der Lesesucht im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts thematisiert lange vor dem Aufkommen moderner Medienhysterien in der Unterhaltungskultur des 20. Jahrhunderts die Folgen einer medienästhetischen Durchgestaltung und Beeinflussung des Lebens. Mit der deutschsprachigen Übersetzung von Søren Aabye Kierkegaards *Entweder/Oder* (1843; dt.: 1885) und dem von Friedrich Nietzsche beeinflussten Aufschwung der Lebensphilosophie erreicht die Auseinandersetzung mit den existenziellen Auswirkungen der Medien um die Jahrhundertwende ein neues Reflexionsniveau. Wie Karl Justus Obenaus Aufarbeitung der *Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur* (1933) zeigt, bleiben auch Vertreter der literarischen Moderne wie Thomas Mann, Ricarda Huch, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George vom manipulativen Impetus der Medien, wie er hier im Spannungsfeld von Historismus und Ästhetizismus<sup>164</sup> diskutiert wird, nicht unbeeindruckt.<sup>165</sup> Was Hector Crémieux und Ludovic Halévy in ihrem Libretto zu Jacques Offenbachs 1858 uraufgeführter Operette *Orpheus in der Unterwelt* mit der Ersetzung des antiken Chors durch die »öffentliche Meinung« zum Gegenstand ihrer Parodie machen, ist die satirische Darstellung eines realistischen Medieneffekts. Plakative Beispiele zum Thema Medien und Manipulation sind schon um 1900 nicht schwer zu finden. Der Zeitungsskandal rund um die Dreyfus-Affäre und der agitatorische Einsatz des *New York Journals* im spanisch-amerikanischen Krieg<sup>166</sup> illustrieren die wirklichkeitskonstituierende Macht der Medien zur Genüge.

Hofmannsthals literarische Weltentwürfe folgen mit ihrer identitätsstiftenden Ausrichtung den zeitgenössischen Tendenzen manipulativer Mediennutzung. In »seinem« Wien, wo Zeitungen wie die *Neue Freie Presse* nicht nur den gesellschaftlichen oder kulturellen, sondern auch politischen Ton angeben, nimmt sich dieser Problematik v.a. Karl Kraus an. Hofmannsthals gleichaltriger Antipode in Sachen Mediengebrauch bringt mit seiner *Fackel* (1899-1936) nicht nur Licht in die ästhetisierenden Machenschaften seiner schreibenden Zeitgenossen, er gibt mit seiner Position auch die Richtung für die Medienskepsis der deutschsprachigen Ideologiekritik vor. Mit seiner umfassenden Medienkritik, die zugleich einen integrativen Bestandteil seines satirischen und literarischen Verfahrens darstellt, setzt sich Karl Kraus für einen »Humanismus« ein, der ständig Gefahr läuft, von den Segnungen einer inhumanen Technik überrollt zu werden.

Es ist meine Religion, zu glauben, daß [sic!] Manometer auf 99 steht. An allen Enden dringen die Gase aus der Welthirnjauche, kein Atemholen bleibt der Kultur und am Ende liegt eine tote Menschheit neben ihren Werken, die zu erfinden ihr so viel Geist gekostet hat, daß ihr keiner mehr übrig blieb, sie zu nützen.<sup>167</sup>

Dem »herrschenden Materialismus und der damit einhergehenden Vernichtung des Geistes«<sup>168</sup> begegnet Kraus wie viele seiner Zeitgenossen mit Skepsis. Ähnliches gilt auch für moderne Medientechniken wie Fotografie und Film, Fonograf, Grammofon und Radio, deren Formenpotenzial er dennoch wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit für die eigenen Zwecke zu nutzen versteht.<sup>169</sup> Vor dem Hintergrund der drohenden Einstellung der *Fackel* charakterisiert Kraus in einem weit pessimistischeren Sinn als McLuhan das Medium als ebenso manipulierbares wie manipulierendes Phantombild einer gefährlich autonom existierenden Wirklichkeit. Das eindrucksvollste Zeugnis dieser Haltung liefert er in seiner berühmten 404. Nummer der *Fackel*, die nach monatelangem publizistischem Schweigen sein pazifistisches und medienkritisches Manifest zum Ersten Weltkrieg enthielt. Der Text *In dieser großen Zeit* (1914) begnügt sich nicht mehr mit der unmittelbaren Fortsetzung der bereits zitierten Technikkritik:



170 Kraus, Karl: In dieser großen Zeit.  
In: Die Fackel 16/404 v. 5.12.1914),  
p. 8f.

171 Ders.: Literatur oder Man wird  
doch da sehn. In: Ders.: Dramen. Hg.  
v. Christian Wagenknecht. Frank-  
furt/M.: Suhrkamp 1989, pp. 7-83,  
hier p. 57.

172 Als *Lied von der Presse* sang  
Kraus das Couplet am 24. März 1930  
für die Berliner Plattenfirma *Die  
Neue Truppe* auf Schallplatte. Cf. Karl  
Kraus liest Eigenes und Angeeigne-  
tes. 3 CDs mit histor. Aufnahmen.  
Hg. v. Friedrich Pfäfflin u. Eva Dam-  
bacher in Zus.arbeit mit Volker Kah-  
men. Marbach: Dt. Schillerges. 1999  
(Marbacher Katalog 52, Bh. 2), p. 9.

173 Cf. Horkheimer, Max / Adorno,  
Theodor W. : *Dialektik der Aufklä-  
rung*. Philosophische Fragmente. 37-  
41. Taus. Frankfurt/M.: Fischer 1995.

174 Anders, Günther: *Die Antiquier-  
theit des Menschen*. Bd. 1: Über die  
Seele im Zeitalter der zweiten indus-  
triellen Revolution. München: Beck  
1994, p. 15f.

175 *Ibid.*, p. 191.

176 Zu den vorangehenden Zit. cf.  
*ibid.*, p. 192.

Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben. Sie erhebt nicht nur den Anspruch, daß die wahren Ereignisse ihre Nachrichten über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, daß Taten zuerst berichtet werden, ehe sie zu verrichten sind, oft auch die Möglichkeit davon, und jedenfalls der Zustand, daß zwar Kriegsberichterstätter nicht zusehen dürfen, aber Krieger zu Berichterstattem werden. In diesem Sinne lasse ich mir gern nachsagen, daß ich mein Lebtage die Presse überschätzt habe. Sie ist kein Dienstmann – wie könnte ein Dienstmann auch so viel verlangen und bekommen –, sie ist das Ereignis. Wieder ist uns das Instrument über den Kopf gewachsen.<sup>170</sup>

Argumentativer Ausgangspunkt ist einmal mehr ein Oberflächenphänomen, das – typisch für den Umgang der Moderne mit ihren mediengerecht aufbereiteten Weltentwürfen – tiefer sitzt als es auf den ersten Blick erscheint. Die Presse, von vielen als harmloser Bote oberflächlicher Beobachtungen und Stimmungen verkannt, wird von Kraus kompromisslos enttarnt und als heimtückisches Instrument ideologisch fragwürdiger Wirklichkeitskonstrukte entlarvt.

Im Anfang war die Presse  
und dann erschien die Welt.<sup>171</sup>

Mit diesen beiden Versen beginnt Schwarz-Drucker, eine Figur aus dem Nachkriegsdrama *Literatur oder Man wird doch da sehn* (1921), ihr Couplet über die wirklichkeitsstiftende Macht des massenhaft gedruckten Wortes.<sup>172</sup> Gleichzeitig ist mit diesem Ausspruch auch das Fazit seiner Medienschelte in eine prägnante Formel gebracht, die v.a. von deutschsprachigen Vertretern ideologiekritischer Medientheorien beherzigt wurde. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno vereinen in ihrer zwischen 1942 und 1944 in Los Angeles geschriebenen *Dialektik der Aufklärung* ihre gegen den Nationalsozialismus gerichtete Ideologiekritik mit einer allgemeinen Konsum- und Medienschelte. Neben Horkheimer und Adorno, die bei ihren Überlegungen an einen elitär-konservativen Kunst- und Kulturbegriff sowie an Gedankengänge Walter Benjamins anknüpfen,<sup>173</sup> ist es v.a. Günther Anders, der die Tradition von Kraus fortsetzt und aktualisiert. Anders zeichnet ein Bild des Menschen, das ihn zum kritiklosen Objekt politischer und wirtschaftlicher Interessen in einer vom Überangebot der Unterhaltungsindustrie geprägten Konsumgesellschaft degradiert. Er schließt dabei an die pessimistischen Prognosen von Kraus an und erweitert dessen Vorstellung der Apokalypse vor dem Hintergrund des ›Kalten Krieges‹ und des ›atomaren Overkill‹ auf ein weltumspannendes Krisenszenario, dessen Ursache er letzten Endes – ähnlich wie Kraus – in der Unfähigkeit des Menschen begründet sieht, mit der allgemeinen technischen Entwicklung Schritt zu halten. *Die Antiquiertheit des Menschen*, so schon der Titel des 1956 erschienenen ersten Bandes der Kultur- und Medienkritik von Anders, präsentiert die Menschheit einmal mehr in der Rolle des wahllosen Opfers.

Vielmehr gibt es keinen Zug, der für uns Heutige so charakteristisch wäre wie *unsere Unfähigkeit*, seelisch ›up to date‹, *auf dem Laufenden unserer Produktion zu bleiben*, also in dem Verwandlungstempo, das wir unseren Produkten selbst mitteilen, auch selbst mitzulaufen und die in die (›Gegenwart‹ genannte) Zukunft vorgeschossen oder uns entlaufenden Geräte einzuholen. Durch unsere unbeschränkte promethäische Freiheit, immer Neues zu zeitigen (und durch den pausenlosen Zwang, dieser Freiheit unseren Tribut zu entrichten), haben wir uns als zeitliche Wesen derart in Unordnung gebracht, daß wir nun als Nachzügler dessen, was wir selbst projiziert hatten, mit dem schlechten Gewissen der Antiquiertheit unseren Weg langsam fortsetzen oder gar wie verstörte Saurier zwischen unseren Geräten einfach herumlungern.<sup>174</sup>

Die Vision einer an ihrer eigenen Erfindungskraft zu Grunde gehenden Menschheit, die Kraus 1908 noch als negative Utopie entwarf, bezeichnet zwei Weltkriege später aus der Weltsicht von Anders den Status quo einer Endzeit, die mit Hörfunk und Fernsehen auch über effizientere Medientechniken verfügt.

›Im Anfang war die Sendung,  
für sie geschieht die Welt.‹<sup>175</sup>

So lautet – in ausdrücklicher Anknüpfung an Kraus' *Lied von der Presse* – die Bilanz einer Medienkritik, die vor dem Hintergrund neuer Übertragungstechnologien die »Welt als Phantom und Matrize« beschreibt, in der »das ›original Wirkliche‹ nichts anderes als die Ausrede für seine Kopien« ist. Das von Anders entworfene »Theatrum mundi«<sup>176</sup> präsentiert sich als eine Gerätemwelt, in der die Entscheidung über den Menschen und seine Wahlfreiheit längst gefallen ist:

177 *Ibid.*, p. 1.

178 Cf. McLuhan 1968, pp. 13-28.

179 Anders 1994, p. 2.

180 Enzensberger 1970, p. 166.

181 Cf. hierzu Wieglering 1998,  
pp. 124-132.

182 Luhmann, Niklas: Die Realität  
der Massenmedien. Opladen:  
Westdt. Verl. 1996, p. 18.

183 *Ibid.*, p. 215.

Denn daß wir *als* Rundfunk-, beziehungsweise Fernsehkonsumenten die Wahl zu treffen haben: als Wesen also, die dazu verurteilt sind, statt Welt zu erfahren, sich mit Weltphantomen abspesen lassen [sic!]; und die Anderes, selbst andere Arten von Wahlfreiheit, schon kaum mehr wünschen, andere sich vielleicht schon nicht einmal mehr vorstellen können – darüber ist bereits entschieden.<sup>177</sup>

In seiner eher von Karl Kraus als von Marshall McLuhan inspirierten Auslegung des Satzes: »Das Medium ist die Botschaft.«<sup>178</sup> präsentiert Anders eine Welt der Geräte, die sich nicht damit begnügen wollen, »Mittel« zu sein.

Jedes einzelne Gerät ist seinerseits nur ein Geräte-Teil, nur eine Schraube, nur ein Stück im System der Geräte; ein Stück, das teils die Bedürfnisse anderer Geräte befriedigt, teils durch sein eigenes Dasein anderen Geräten wiederum Bedürfnisse nach neuen Geräten aufzwingt. Von diesem System der Geräte, diesem Makrogerät, zu behaupten, es sei ein »Mittel«, es stehe uns also für freie Zwecksetzung zur Verfügung, wäre vollends sinnlos. Das Gerätesystem ist unsere »Welt«. Und »Welt« ist etwas anderes als »Mittel«. Etwas kategorial anderes.<sup>179</sup>

Hatte sich in dem von Kraus beschriebenen Kosmos der Presse der »Bericht« noch damit begnügt, »Ereignis« zu sein, so erweitert der von Anders eingesetzte Begriff der »Sendung« das einzelne Ereignis zur »Welt«. Das Fazit ist in etwa dasselbe. Die von Anders dokumentierten, apparatgerecht vermittelten Bilder von der Wirklichkeit führen zu einer Phantomwelt, die – ähnlich wie die Zeitungsrealität von Kraus – zwei wesentliche Effekte zeitigt: Erstens machen die Wirklichkeiten der Medien einen Sinn, der nur noch in Hinblick auf ihre Selbstinszenierungen vollends zur Geltung kommt, und zweitens besitzt der einzelne keine Möglichkeit, sich der Sinnstiftung und Gewalt der Medien zu entziehen. Hans Magnus Enzensberger hat diese Einsicht aus dem Blickwinkel der »linken« Gesellschaftskritik mit dem Verweis auf die prinzipiell manipulativen Produktionsverhältnisse der Medien in seinem 1970 erschienenen *Baukasten zu einer Theorie der Medien* zusammengefasst und konkretisiert:

Jeder Gebrauch der Medien setzt also Manipulation voraus. Die elementarsten Verfahren medialen Produzierens von der Wahl des Mediums selbst über Aufnahme, Schnitt, Synchronisation, Mischung bis hin zur Distribution sind allesamt Eingriffe in das vorhandene Material. Ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden gibt es nicht. Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert.<sup>180</sup>

Während Enzensberger sich noch die Frage stellte, wer die Medien manipuliert, ziehen sich aktuelle Positionen wie die Systemtheorie Niklas Luhmanns mittlerweile in ein argumentatives Niemandsland zurück. Der operative Konstruktivismus, der den Ausgangspunkt seiner systemtheoretischen Überlegungen über *Die Realität der Massenmedien* (1996) darstellt, lässt medienkritische Fragestellungen zur Unterscheidung von Medienrealität und Welt – obwohl in der Praxis dringlicher denn je – zu einem unlösbaren Beobachterproblem werden, das von der Theorie konsequenterweise nur umgangen werden kann.<sup>181</sup> Auf der Basis einer Erkenntnistheorie, die keineswegs bezweifelt, »daß es eine Umwelt gibt«, Welt aber »nicht als Gegenstand, sondern im Sinne der Phänomenologie als Horizont«<sup>182</sup> und damit als unerreichbar begriffen wissen will, bleibt Luhmann am Ende seiner Ausführungen kein anderer Ausweg als die Wiederholung seiner Eingangsfrage: Und diese

lautet nicht: *was* ist der Fall, was umgibt uns als Welt und als Gesellschaft. Sie lautet vielmehr: *wie* ist es möglich, Informationen über die Welt und über die Gesellschaft als Informationen über die Realität zu akzeptieren, wenn man weiß, *wie* sie produziert werden?<sup>183</sup>

In Anbetracht der Tatsache, dass wir unser Wissen um die Welt, in der wir leben, nur noch zu einem relativ geringen Teil aus dem Erfahrungsschatz unmittelbarer eigener Anschauung beziehen, scheint ein derartiger Skeptizismus, der sich in Hinblick auf konkrete Problematiken zum Thema Medien und Manipulation betont bedeckt hält, beinahe entschuldbar. Der Umstand, dass wir hinsichtlich zeitgenössischer Weltbilder mehr denn je auf Medien angewiesen, ja diesen ausgeliefert sind, ohne sie überprüfen zu können, macht derartige Ohnmachtserklärungen, mit denen sich die Theorie ihrer medienethischen Verantwortung endgültig entzieht, dennoch gefährlich.

Für die historische Rekonstruktion kultureller Selbstentwürfe, die von Medien wesentlich geprägt sind, lässt sich die Frage nach dem Wie aus der Position des distanzierten Beobachters bedeutend leichter beantworten. Die Entwicklungen und Einflüsse der Medien auf die gesellschaftliche und ästhetische Realität vergangener Epochen können umfassender reflektiert werden als die unüberschaubaren Zusammenhänge einer Gegenwart, deren erkenntnistheoretischen Konzepte immer hinter den aktuellen medialen und gesellschaftlichen Entwicklungen hinterherhinken. Eine adäquate Beurteilung gegenwärtiger Prozesse kann aus der historischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Medien und Kultur nur profitieren. Die Rekonstruktion von Hofmannsthal's medialem Umfeld mit seinen betont literalen Weltentwürfen, die ihrerseits durch das Auftauchen analoger Medientechniken modifiziert werden, ist als Modell zu begreifen, an dem sich Begriffe und Vorstellungen schärfen und unhistorische Betrachtungsweisen relativieren lassen. Die Literaturwissenschaft als Medienkulturwissenschaft kann durch die Überwindung obsolet gewordener Sentimentalitäten nicht nur lange vergessene Avantgarden wiederentdecken, sondern auch neue Sichtweisen auf so gut erforschte Gebiete wie die literarische Moderne oder Autoren wie Hugo von Hofmannsthal erschließen.

### 3. Hofmannsthal und die Medien – Forschungsstand und Aufgabenstellung

Die Konzentration auf einen so vielseitigen und prominenten Vertreter der Moderne wie Hugo von Hofmannsthal gibt einer kulturgeschichtlichen Betrachtung der Medien die Chance, sich in zweierlei Hinsicht zu bewähren: Einerseits gewinnen die allgemeinen technikgeschichtlichen Fakten der Medienentwicklung durch ihren konkreten historischen Bezug wesentlich an Kontur; andererseits bieten sich ausreichend Gelegenheiten, einzelnen, bislang v.a. ideengeschichtlich aufgearbeiteten Problemstellungen der Hofmannsthal-Forschung im Rahmen einer umfassenderen, medienästhetischen Fragestellung nachzugehen. Die Auffassung von Hofmannsthal's poetologischem Selbstverständnis als Entwurf einer umfassenden Medienästhetik erlaubt es, Zusammenhänge zwischen Literatur und anderen Medien an den sicht- und hörbaren Spuren von Hofmannsthal's Medienpraxis und Medienreflexion dingfest zu machen.

Als Kind einer literalen Welt, die von den scheinbar unerschütterlichen Vorschriften der Medientechniken Schrift und Druck geprägt ist, wird der am 1. Februar 1874 in Wien geborene und am 15. Juli 1929 in Rodaun bei Wien verstorbene Hugo von Hofmannsthal zum Zeitzeugen eines medienhistorisch einzigartigen Ausdifferenzierungsprozesses: Über zwei Jahre nach seiner Geburt wird das Telefon erfunden, über drei Jahre später, im Dezember 1877, der Fonograf. 1887 folgt die Erfindung des Grammofons. Ende 1895 werden in Paris erstmals Filme vorgeführt, drei Monate später – im März 1896 – präsentiert man die »Lebenden Fotografien« bereits in Wien. 1901 telegraphiert Guglielmo Marconi drahtlos über den Atlantik. 1906 lassen sich bereits gesprochene Worte und Musik drahtlos übertragen. Bis zu den ersten regelmäßigen Hörfunksendungen in Österreich muss man sich allerdings gedulden. Die österreichische *Radio-Verkehrs-AG* (RAVAG) in Wien kann ihren Dienst erst im Oktober 1924 aufnehmen. Da aber kündigt sich auch schon ein neuer Abschnitt der Medienentwicklung an, der ganz im Zeichen eines ersten audiovisuellen Mediums, des Tonfilms, stehen wird. Dieser setzt sich zwischen 1926 und 1931 weltweit durch und stellt zugleich die letzte medienhistorische Errungenschaft dar, an der Hofmannsthal Anteil nehmen wird.<sup>184</sup>

Die bisherige Forschung hat diese medienhistorische Zeitzeugenschaft Hugo von Hofmannsthal's nur ansatzweise einer Betrachtung gewürdigt. Von den aktuellen, meist antihermeneutischen Richtungen medienorientierter Literaturwissenschaft wurde v.a. der frühe ästhetizistische Hofmannsthal zur Kenntnis genommen und im Gespann mit Rainer Maria Rilke zum Vorreiter einer »Zeit der anderen Auslegung« stilisiert.<sup>185</sup> Der Vers »Was nie geschrieben wurde, lesen«<sup>186</sup> aus Hofmannsthal's *Der Tor und der Tod* (1893), der schon bei Walter Benjamin v.a. an Stellen auftaucht, in denen es »den eng abgesteckten Bereich der Schrift im konventionellen Sinn zu überschreiten«<sup>187</sup> gilt, fand in diesem Sinne bei Kritikern traditioneller, hermeneutischer Verstehensmodelle regen Anklang und wurde von Autoren wie Jochen Hörisch als beredter Beweis für eine umfassende Krise literaler Deutungsmuster und Weltbilder ausgelegt.<sup>188</sup> Ähnlich generalisierend verfahren für gewöhnlich jene Interpretationen von Hofmannsthal's *Ein Brief* (1902), die den fiktiven Text zum Zeitzeugnis eines modernen Paradigmenwechsels stilisieren. Gottfried Willems deutet den *Chandosbrief*<sup>189</sup> im Rahmen seiner umfangreichen Darstellung der Wort-Bild-Beziehung unter Berufung auf Victor Žmegač und Rolf Tarot nicht nur als schöpferische Krise des Autors, sondern als Beispiel für den »Übergang von

184 Zu weiteren Ereignissen, die Hofmannsthal's Todesjahr zu einem zentralen Schnittpunkt in der Geschichte der Medien machen, zählen erste Versuchsendungen eines elektrischen Fernsehens, die Ausrufung eines »photographischen Gedenkjahres« sowie die Feiern zum ersten offiziellen »Tag des Buches«. Cf. Andriopoulos, Stefan / Dotzler, Bernhard J. (Hg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

185 Zur antihermeneutischen Interpretation dieses Zit. aus Rilke's *Malte Laurids Brigge* cf. Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München: Fink 1995, p. 417; Hörisch, Jochen: *Zeit der anderen Auslegung*. In: Ders.: *Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, pp. 89-98.

186 Hofmannsthal, Hugo v.: *Der Tor und der Tod*. In: Ders.: *Dramen 1*. Hg. v. Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott u. Christoph Michel. Frankfurt/M.: S. Fischer 1982. (Sämtl. Werke. Krit. Ausg. Hg. v. Rudolf Hirsch et al. Bd. 3.), pp. 61-80, hier p. 80.

187 Jäger, Lorenz / Regehy, Thomas: *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. Frankfurter Benjamin-Vorträge. Bielefeld: Aisthesis 1992, p. 7f., hier p. 7.

188 Cf. Hörisch, Jochen: *Was nie geschrieben wurde, lesen*. In: Ders. 1988, pp. 78-88.

189 Zum Ursprung dieser Bezeichnung cf. Bomers, Jost: *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthal's*. Stuttgart: M u. P Verl. für Wiss. u. Forschung 1991, p. 13.

190 Cf. Willems, Gottfried: *Anschau-lichkeit*. Tübingen: Niemeyer 1989, pp. 389-391, hier p. 389.

191 Kittler 1995, p. 273f., hier p. 273.

192 Cf. Steiner, Uwe C.: *Die Zeit der Schrift*. München: Fink 1996, p. 43.

193 Zaddach, Gerhard: *Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst*. Berlin: Funk 1929 [Zugl. Breslau: Diss.], p. 26f., widmet sich H. im Zshg. mit dem »Autorenfilm«: »Einer von den letzten Filmen, die diesen Namen noch trugen, war ein Traumspiel von Hugo von Hoffmannsthal [sic] *Das fremde Mädchen*. Er war dabei seinen eigenen Weg gegangen, hatte versucht, ein Drama des Traumes zu geben und wollte mit seiner Filmdichtung in tief mystische Regionen hinabstoßen. Zum Ersten Male wandte sich ein Film von dem gewohnten Realismus ab und gestaltete ein visionäres Erlebnis. Er fand beim Publikum zwar keine rege Anteilnahme, bildete aber den ersten Versuch in einer Richtung, die später von einer ganzen Reihe von Filmen weiter verfolgt wurde. Hoffmannsthal [sic] hat das Verdienst, die traumhaft-visionären Eigenschaften des Films entdeckt zu haben. Aber er teilt dieses Verdienst mit Hans Heinz Ewers, dessen ungleich wirkungsvollerer Film *Der Student von Prag* ein ähnliches Ziel verfolgte.«

194 Cf. Estermann, Alfred: Hoffmannsthal [sic] und der Film (1914/1922). In: Ders.: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: Bouvier & Co. 1965, pp. 212-216.

195 Cf. Estermann, A.: *Der Erbkönig (Le Roi des Aulnes); Der Rosenkavalier*. In: *Ibid.*, pp. 299-301.

196 Cf. Knilli, F.: *Literaturwissenschaft und Medien*. In: *Jb. für Intern. Germanistik* 5/1 (1973), p. 11f.

197 Cf. Estermann 1965, p. 215.

198 Cf. Faber, Marion: *Hofmannsthal and the Film*. In: *German Life & Letters*, 32/3 (April 1979), pp. 187-195.

199 Cf. Heller, Heinz-B.: *Exkurs: Traumbilder wie im Kino: als Thema des Films: Hofmannsthals Daniel Defoe*. In: Ders.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer 1985 (*Medien in Forschung u. Unterricht*, Ser. A 15), pp. 181-183.

200 Cf. Prodolliet, Ernest: *Das Abenteurer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin*. Freiburg: Univverl. 1991, pp. 9-38.

der Welt des Idealismus zu der der Lebensphilosophie«.190 Friedrich A. Kittler erkennt im fiktiven Urheber von Hofmannsthals *Ein Brief* sogar einen »Fall sensorischer und näherhin amnestischer Alexie«.191 Konkrete Bezüge Hofmannsthals zu den Medien seiner Zeit bleiben von derartigen Arbeiten aufgrund der ins Auge gefassten umfassenden Entwicklungslinien unbeachtet. Selbst Uwe C. Steiner, der sich in seiner Studie über die »Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke« v.a. um die Darstellung einer »symbolischen Wende« im Werk Hofmannsthals bemüht,192 unterzieht die medienhistorischen Zusammenhänge ebenso wenig einer eingehenden Rekonstruktion wie die Berührungspunkte Hofmannsthals mit den Medien seiner Zeit.

Bezüglich seiner persönlichen medialen Erfahrungen wurde Hofmannsthal in erster Linie im Zusammenhang mit dem Film als dankbarer Gewährsmann für das Naheverhältnis der Literatur zu anderen Medien entdeckt: Schon Ende der 20er Jahre hatte Gerhard Zaddach in einer Breslauer Dissertation am Beispiel des *Fremden Mädchens* Hofmannsthals Verdienst hervorgehoben, »die traumhaft-visionären Eigenschaften des Films entdeckt zu haben«.193 In seiner launigen und stark von literarischen Wertmaßstäben geprägten Zusammenschau über *Die Verfilmung literarischer Werke* (1965) widmet Alfred Estermann dem Verhältnis Hofmannsthals zum Film, das er am Beispiel des Pantomimentextes zu *Das fremde Mädchen* (1914) und des Filmentwurfs zu *Daniel Defoe* (1922/23) abhandelt, eine etwas mehr als vierseitige Darstellung.194 In einem späteren Kapitel, das sich mit der Verfilmung von Balladen und Opern beschäftigt, bedient sich Estermann der »Eingangsszene des Films *Der Rosenkavalier* (1926)« als »Beispiel für Opernverfilmungen«.195 Friedrich Knilli, der sich in der Charakterisierung von Hofmannsthals »tragisch-soziale[m] Stummfilm« *Das fremde Mädchen* und des letztlich überhaupt nicht gedrehten »historische[n] Kolossal[s]« *Defoe*196 ganz an Estermanns Terminologie hält,197 weist Anfang der 70er Jahre noch einmal auf den »Reinfall« von Hofmannsthals Filmprojekten hin. Abgesehen von einzelnen Artikeln198 und Exkursen199 bleiben die Filmarbeiten trotz der zusammenfassenden, aber wenig erhellenden Studie Ernest Prodolliets200 auf literaturwissenschaftlicher Seite relativ unterbelichtet. Als weitaus ergiebigere Quellen erweisen sich Ausstellungskataloge201 sowie die vorwiegend aus einer filmgeschichtlichen Perspektive verfassten Arbeiten von Gösta Werner202, Walter Fritz203 oder Uli Jung und Walter Schatzberg204. Studien, die im Zusammenhang mit den außersprachlichen und mimischen Mitteln von Hofmannsthals Ästhetik auch auf deren Affinität zum Stummfilm verweisen,205 beruhen hinsichtlich der zur Sprache gebrachten Medienbezüge im Wesentlichen auf den genannten Vorarbeiten. Von literaturwissenschaftlicher Seite wird dieses lange vernachlässigte Randgebiet von Hofmannsthals Schaffen seine editionskritischen Weihen erst mit der bevorstehenden Veröffentlichung der Filmszenarien, -entwürfe und -notizen durch Gisela Bärbel Schmid erhalten.206

Kaum Beachtung finden in der wissenschaftlichen Diskussion Hofmannsthals Bezüge zu anderen Medien, sieht man von vereinzelt Abstechern zur Fotografie,207 Bemerkungen zum Einsatz des Telefons im Lustspiel208 oder einer kurzen Beschreibung von Hofmannsthals 1907 aufgenommenem Stimmporträt209 ab, das erst wieder im Rahmen einer CD-Edition des Wiener *Phonogrammarchivs* ausführlichere Erwähnung gefunden hat210 und mittlerweile in kommentierter Form als Beigabe zum zehnten Band des *Hofmannsthal-Jahrbuches* (2002) erschienen ist.211 Auch wenn Jochen Vogt Hofmannsthal im Zusammenhang mit dieser Tonaufnahme sogar recht plakativ als »Medienexperimenteur«212 annouciert – eine Bezeichnung, die gerade in Hinblick auf diesen Ausflug in die hehren Hallen des Wiener *Phonogrammarchivs* alles andere als zutreffend ist –, so bleiben doch die konkreten Hintergründe von Hofmannsthals Mediengebrauch weitgehend im Dunkeln.

Mit der Rekonstruktion seiner nachweisbaren Medienbezüge und der Einbettung seines literarischen Schaffens in den medienkulturhistorischen Zusammenhang liefert meine 2003 im Verlag *Königshausen & Neumann* erschienene Modellstudie über den engeren Kontext der Hofmannsthal-Forschung hinaus auch einen Beitrag zur allgemeinen Medienkulturgeschichte der literarischen Moderne. Um derartige Problemstellungen in Angriff nehmen zu können, bedarf es im Sinne einer hermeneutisch ausge-richteten medienorientierten Literaturinterpretation213 eines umfassenden Kontextwissens, das schrittweise ausgebreitet wird. Aufbauend auf die bereits geleistete medienepistemologische und medienhistorische Orientierung erfolgt zunächst eine Fokussierung auf die kulturhistorischen Rahmenbedingungen der Mediennutzung im Untersuchungszeitraum. Unter dem Titel *Der Dichter und seine Zeit* werden vor dem Hintergrund der Selbstinszenierungen der k.u.k. Monarchie die literarischen, ökonomischen und kulturpolitischen Projekte Hofmannsthals auf ihre Medienstrategien überprüft.

201 Cf. Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Ausstellungskat. des Dt. Lit.archivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach/Neckar. München, Stuttgart: Kösel, Klett 1976. (Kat 27), pp. 190-197. – Eine repräs. Mat.samml. mit einer Reihe v. Texten (auf Ital.), Handschr., Filmanzeigen u. Standbildern zu H.'s Filmproj. enthält der Kat. z. Ausst. *Wiener Kunstfilm. Gli intellettuali austriaci e il cinema. 1910-1930* (Reggio Emilia 7-13 marzo 1984). Hugo v. Hofmannsthal. In: Quaresima, Leonardo (Hg.): *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal*, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler. Florenz 1984 (La casa Usher), pp. 47-70.

202 Cf. Werner, Gösta: Den okända. In: Ders.: *Mauritz Stiller och hans filmer. 1912-1916*. Stockholm: Norstedt & Söners 1969, pp. 119-127; Ders.: *König Ödipus als Film?* Reinhardt, Hofmannsthal und der frühe deutsche Stummfilm. In: Hofmannsthal-BL 35/36 (1987), pp. 121-128.

203 Fritz, Walter: Hofmannsthal und der Film. In: Hofmannsthal und das Theater. Wien: Halosar 1981, pp. 3-12; Ders.: *Kino in Österreich (1896-1930)*. Der Stummfilm. Wien: ÖBV 1981, p. 46, pp. 125-130; Ders.: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien, München: Brandstätter 1997, p. 51f., p. 62, pp. 121-123.

204 Cf. Jung, Uli / Schatzberg, Walter: *Der Rosenkavalier*. In: Dies.: *Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur*. Berlin: Henschel 1995, pp. 122-132.

205 Cf. Steiner, U.C.: *Der Tanz der allegorischen Zeichen und der Triumph der Zeit im Kino*. In: Ders. 1996, pp. 157-190.

206 Cf. Hofmannsthal, Hugo v.: *Ballete – Pantomimen – Filmszenarien*. Hg. v. Gisela Bärbel Schmid. Frankfurt/M.: S. Fischer. (Sämtl. Werke. Krit. Ausg. Hg. v. Rudolf Hirsch et al. Bd. 27) [In Vorb.].

207 Cf. Steiner, U.C.: *Symbol und Abgrund: die Fotografie*. In: Ders. 1996, pp. 231-239; Overlack, Anne: *Photographie: Fragmente. Zum Verhältnis von Photographie und Brief*. In: Dies.: *Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal*. Tübingen: Stauffenburg 1993 (Stauffenburg Colloquium 29), pp. 203-222.

208 *Zum Telefongespr. im Schwierigen* cf. Goltschnigg, Dietmar: *Spielcharakter, belächbare Komik und Finalität – Hofmannsthals Der Schwierige und Musils Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*. In: Strelka, Joseph P. (Hg.): *Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Krit. Beitr. zu Hofmannsthals Werk*. Bern et al.: Peter Lang 1992, pp. 197-224, hier

Die daran anschließende technik- und kulturhistorische Aufarbeitung der ins Auge gefassten Medientechniken bereitet die detaillierte Rekonstruktion von Hofmannsthals praktischem und theoretischem Medienverständnis vor. Letzte Stufe dieser Annäherung ist die exemplarische Beschäftigung mit der Medienästhetik einzelner Texte, die ihrerseits nicht nur in Hinblick auf ihre Affinitäten zu außerliteralen Darstellungsformen, sondern ausdrücklich auch im literarischen Kontext ihrer eigenen Material- bzw. Gattungsgeschichte betrachtet werden. Die Ziele einer medienspezifischen Interpretation von Literatur gehen dabei über jene der klassischen, auf Inhalt und Form reflektierenden Ästhetik hinaus und beziehen den *medienhistorischen Kontext* und die *Materialität des Mediums* in die Analyse mit ein.

Im Gegensatz zu Uwe C. Steiner, der bei seiner in Ansätzen ebenfalls medienorientierten Studie zur »Zeit der Schrift« bei Hofmannsthal die historische Materialität der Medien mit dem bezeichnenden Hinweis übergeht, dass die Schrift keine größeren Materialeffekte zeitige als »die Druckerschwärze, die bei möglicherweise dürtigem Druck an den Fingern haften bleibt«,<sup>214</sup> wird in dieser Arbeit dezidiert von einem substanziellen Medienverständnis ausgegangen. Die Erscheinungsformen der Schrift in der literarischen Moderne werden dabei als greifbare Voraussetzungen der von Steiner hervorgehobenen »intelligiblen« Effekte der Schrift betrachtet. Unter Berücksichtigung der vielschichtigen Wechselwirkungen zwischen den literalen und analogen Medientechniken der Zeit wird nicht nur den historischen Veränderungen der Medienlandschaft im Allgemeinen und einzelner Medientechniken im Speziellen, sondern auch der funktionalen Auswirkung moderner analoger Medien auf ästhetische Darstellungsformen nachgegangen. Hofmannsthals Poetologie wird dieser Perspektive entsprechend als Entwurf einer umfassenden Medienästhetik aufgefasst, deren literales Konzept ausdrücklich im Bewusstsein der vielfältigen medientechnischen Darstellungsmöglichkeiten der Zeit entwickelt wird.

Die Einbeziehung außerliteraler Ausdrucksformen, die für Hofmannsthal ebenso typisch ist wie für viele seiner Zeitgenossen, bleibt nicht bei dem Befund stehen, dass sich die nonverbalen Aspekte der analogen Medien jeder ernsthaften Auseinandersetzung von vornherein entziehen. Die zusammengetragenen Materialien und Beispiele aus allen medialen Bereichen nehmen nicht für sich in Anspruch, »die Theorie zu eliminieren und rein mit Fakten zu konstruieren«, um das von Norbert Bolz vertretene antihermeneutische Verstehensmodell einer »Art Konkretion ohne Denken«<sup>215</sup> zu illustrieren. Ebenso wenig jedoch gilt es, ihre Vielfältigkeit und Multifunktionalität – im Sinne der »kritischen Philologie« Christoph Königs – zu Gunsten einer ausschließlich von der »Rationalität des Textes« geleiteten Reflexion ohne Konkretion zu ignorieren. König bemüht sich in seinen von philologischen Wertmaßstäben geleiteten Interpretationen wie jener zum *Triumph der Zeit*, die verschiedenen medialen Ebenen wie »Sprache, Regieanweisungen und Tanz« auf ein bloßes »Reflexionsmotiv« zu nivellieren. Ganz im Banne »von Hofmannsthals selbstreflexiver Poesie des Gelingens« wird dem anderen der Schrift eine allzeit verdächtige Platzhalterfunktion zugewiesen.<sup>216</sup> Beim vorliegenden Ansatz dagegen geht es um eine Differenzierung in Hinblick auf die Funktionalisierung der unterschiedlichen medialen Bezüge. In Analogie zu Ursula Renner, die sich mit der von Hofmannsthal selbst gestellten Frage nach dem Einfluss der bildenden Kunst auf seine Poesie beschäftigt,<sup>217</sup> indem sie Frage und Antwort kulturhistorisch reflektiert,<sup>218</sup> weitet die Darstellung den Aktionsradius dieser Fragestellung auf die Medienkonstellation der Moderne aus. Um dabei die Vielschichtigkeit der materiellen Beziehungen zwischen Medien und Literatur bzw. Medien und Kunst nicht aus dem Auge zu verlieren, genügt es nicht – wie in den bisherigen Darstellungen der Hofmannsthal-Forschung üblich – vom »Medium des Verbalen«<sup>219</sup> oder vom »Medium der Kunst«<sup>220</sup> zu sprechen. In Hinblick auf eine ästhetische Anwendbarkeit des Medienbegriffes bedarf es einer umfassenden Präzisierung. Wechselwirkungen zwischen den Künsten und ihren Medien lassen sich nur dann ernsthaft beantworten, wenn man die jeweiligen materiellen Voraussetzungen eines Kunstwerks mitreflektiert. Grafik, Malerei und Plastik gehorchen hinsichtlich ihrer materiellen Voraussetzungen ebenso eigenen medialen Gesetzmäßigkeiten wie die Architektur. Um den medienästhetischen Aspekten einer Grafik oder dem medienkulturhistorischen Stellenwert einer grafischen Technik gerecht werden zu können, ist es nicht belanglos, ob es sich dabei um eine Handzeichnung, ein Aquarell oder eine Drucktechnik handelt. Genauso wie sich die bildenden Künste – in Abhängigkeit zu den ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten ihrer Mittel – verschiedener Medientechniken bedienen, lassen sich in Hinblick auf die möglichen Beziehungen der Literatur zu ihren Medien notwendige Differenzierungen treffen. Die Vielzahl von Hofmannsthals Arbeitsgebieten ermöglicht es dabei,

pp. 205-208; Zelger, Sabine: Vermittlungsdienste im Wohnbereich. In: Dies.: »Das Pferd frißt keinen Gürkensalat«. Kulturgeschichte des Telefonierens. Wien et al.: Böhlau 1997, pp. 102-109, hier insbes. pp. 102-105; Pache, Walter: Funktion und Tradition des Ferngesprächs in Bölls *Ansichten eines Clowns*. In: Lit. in Wiss. u. Unterr. 3/2 (1970), pp. 151-168, hier p. 162f.

209 Cf. Braunwarth, Peter Michael: Hugo von Hofmannsthal. Beibl. zu: Arthur Schnitzler, Max Burckhard, Julius Gans von Ludassy, Hugo von Hofmannsthal. Übertrag. v. Phonogr. a.d. J. 1907. Wien: ÖAW 1981, p. 4.

210 Cf. Hiebler, Heinz: Zur medienhistorischen Standortbestimmung der Stimmporträts des Wiener Phonogrammarchivs. In: Begl.buch zu: Tondok. a.d. Phonogrammarchiv der ÖAW. Hg. v. Dietrich Schüller. Ges.-ausg. der Hist. Best. 1899-1950. Ser. 2. Stimmporträts. Red. v. Gerda Lechleitner. Wien: ÖAW 1999, pp. 219-232, pp. 235-240, hier p. 229f.

211 Cf. Ders.: Hugo von Hofmannsthal und die Schriftsteller seiner Zeit. Zur beil. CD-Ausg. der Stimmporträts aus den Hist. Best. (1899-1950) des Wiener Phonogrammarchivs In: Hofmannsthal Jb. 10 (2002), pp. 161-181.

212 Cf. Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. München: Fink 1999, p. 252.

213 Zu Geschichte u. Aufgabenstell. dieses Ansatzes cf. Hiebler, Heinz: Medienorientierte Literaturinterpretation. In: Nünning 1996, pp. 351-353.

214 Steiner 1996, p. 46.

215 Cf. Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München: Fink 1993, p. 9.

216 Cf. König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein 2001. (Marb. Wiss.gesch. 2), p. 84.

217 Hofmannsthal, Hugo v.: Aufzeichnungen. In: Hofmannsthal, Hugo v.: Ges. Werke in zehn Einzelbden. Hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung m. Rudolf Hirsch. Bd. 10: Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889-1929. Frankfurt/M.: Fischer 1980, p. 380.

218 Cf. Renner, Ursula: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg/Br.: Rombach 2000 (Litterae 55), p. 49.

219 Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Liebes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt/M. et al.:

einen sehr großen Bereich medialer Erscheinungsformen der Literatur abzudecken. Mit ihrer Reduktion auf den Begriff der Buchstabenkunst oder der weitreichenderen Differenzierung des Sprachkunstwerks nach den Aspekten der gesprochenen, geschriebenen und gedruckten Sprache ist es dabei oft nicht getan. Schon Hofmannsthals Bezug zum Theater rückt einen Apparat ins Rampenlicht, der durch das komplexe Miteinander von Architektur, Bühnentechnik, Dekoration, Ausstattung, Beleuchtung und Theaterpersonal eine außerordentlich vielgestaltige und vielgliedrige Medientechnologie aufruft. Obwohl das Theater seinen besonderen Reiz gerade dem performativen Akt der Aufführung und dem gemeinsamen Live-Erlebnis von Schauspielern und Zuschauern verdankt, dem das zur Darstellung gebrachte Drama nur als geschriebene bzw. gedruckte Interpretationsvorlage dient, wird es hier v.a. – seinem medienkulturellen Ursprung in der griechischen Tragödie und seinem Status als konventionellem literarischem Betätigungsfeld gemäß – als künstlerische Ausdrucksform im Kontext der Kulturgeschichte von Schrift und Druck betrachtet. Eine ähnliche Zuordnung erfahren Pantomime oder Oper, die sich als performative Kunstformen zwar ebenfalls durch die sinnlichen Komponenten der Darstellung und der leiblichen Präsenz von Darstellern und Rezipienten auszeichnen, ihre medientechnische Fixierung jedoch generell als Tanz- und Opernlibretti sowie als Partitur erfahren und ihre Entwicklung in Konkurrenz zu den aufkommenden analogen Medien der Moderne im Kontext der Schrift- und Druckkultur vollziehen.

Der allgemeinen Orientierung an der ästhetischen Funktions- und Leistungsfähigkeit von Medientechniken gemäß, werden Fragestellungen zu performativen Ausdrucksformen (von der Dichterlesung bis zur Theater-, Tanz- und Opernaufführung) dem apparatzentrierten Ordnungsprinzip der Studie untergeordnet. Die ausdrückliche Thematisierung der Eigengesetzlichkeit und Materialität von Literatur bildet dabei eine unumgängliche Grundlage für eine kritische Beurteilung ihrer Stellung im Medienumfeld der Moderne. Im Anschluss an die grundlegenden literarischen Medientechniken Schrift (Handschrift) und Buchdruck (Typografie/Buchgestaltung) werden die verschiedenen Bezüge Hofmannsthals zu den analogen Medien seiner Zeit in chronologischer, nach dem jeweiligen Datum ihrer Erfindung geordneter Form abgehandelt. In den einzelnen Kapiteln zu Fotografie, Telefon, Fonograf bzw. Grammophon, Film und Hörfunk werden nach einem allgemeinen medienhistorischen Überblick die nachweisbaren Medienbezüge Hofmannsthals rekonstruiert, sofern diese – wie in den Kapiteln zu Schrift, Druck und Film – nicht bereits in den allgemeinen Teil einbezogen sind. Zum Abschluss der jeweiligen Medienkapitel wird anhand ausgewählter Beispiele oder poetologischer Problemstellungen der formalästhetische Einfluss der Medien auf die Literatur im Allgemeinen und Hofmannsthals Werk im Speziellen vor Augen geführt.

Die kulturhistorisch fundierte Rekonstruktion der Medienbezüge Hofmannsthals sprengt in vieler Hinsicht den engen Kanon traditioneller Literaturwissenschaft und erfordert die wertfreie Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Textsorten: Briefe und die bei Hofmannsthal üblichen Notizen auf losen Zetteln oder in Büchern werden ebenso ausgewertet und analysiert wie literarische und kulturpolitische Gebrauchstexte, Begleittexte zu Pantomimen, Ballett- und Filmszenarien oder Fonogramme. Zur Erfassung der individuellen Medienbezüge werden so weit wie möglich auch historische Medienzeugnisse in die Darstellung einbezogen: Handschriften, Zeitungen und Zeitschriften, Bücher, Fotografien, Tonaufnahmen, die Filmstandbilder, -plakate, -programme, -rezensionen und (sofern vorhanden) Filme zu den Stummfilmfassungen des *Fremden Mädchens* (1913) und des *Rosenkavaliers* (1925/26) werden ebenso berücksichtigt wie Hörfunkanzeigen und Berichte von Hofmannsthals Rezeption im Radio. Da aus einer medienkulturellen Perspektive sowohl Hofmannsthals Medienbezüge als auch seine Werke ohne Rückgriff auf ihre originären Erscheinungsformen und Kontexte nur begrenzt interpretierbar sind, musste der jeweiligen Materialität der Texte und Medienzeugnisse immer wieder eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Das dabei zum Vorschein kommende Gesamtbild von Hofmannsthals theoretischem und praktischem Medienverständnis, bei dem poetologische, mediale, kulturpolitische, aber auch ökonomische Interessen zu berücksichtigen sind, präsentiert ihn als universell interessierten Zeitgenossen, der sich der Möglichkeiten und Vorzüge, aber auch der Gefahren der analogen Massenmedien bewusst war und diesen Herausforderungen auf unterschiedlichste Weise begegnete. Als Dichter, Berufsschriftsteller und Kulturpolitiker, der mediale Anregungen in sein ästhetisches Konzept zu übertragen verstand, sich andererseits jedoch sehr wohl gegen unkünstlerische Medienentwicklungen abzugrenzen vermochte, fungiert Hofmannsthal gerade vor dem Hintergrund der in ihren Auswirkungen noch nicht absehbaren, digitalen Medienrevolution unserer Tage als faszinierender Vorreiter eines differenzierten Umgangs mit den Medien.



Peter Lang 1998 (Europ. Hochschul-  
schr. Reihe 1: Dt. Spr. u. Lit. 1675), p. 1  
die sich dieser Formulierung in krit.

Abgrenzung zu lit.wiss. Forsch.an-  
sätzen bedient, beschränkt sich dem  
Interesse an der leibl. Dimension der  
Sprache gemäß auf »das Verbinden-  
de und Trennende zweier Sprachen«,  
Wortsprache u. Körpersprache.

220 Anknüpfend an die Kunstpro-  
grammatiken R. Wagners u. F. Nietz-  
sches bemüht sich Gregor Streim  
1996, p. 2, v.a. um ein Verständnis  
des Ästhetizismusbegr. als kunstthe-  
or. Konzept. Der Beschränkung des  
Interesses auf die frühen Essays u.  
Einakter H.s gemäß, konzentriert er  
sich auf »Hofmannsthal's Vorstel-  
lung, daß ›Leben‹ als eine vitale psy-  
chische Energie erst im Medium der  
Kunst erfahren werden kann«.

**Dr. Heinz Hiebler** studierte Deutsche Philologie, Kunstgeschichte, Philosophie und Medienwissenschaft  
an der Karl-Franzens-Univ. (Graz); 1994-2001 Mitarbeiter am FWF-Projekt *Literatur und Medien* (Graz);  
Veröffentlichungen zur Medientechnikgeschichte, Medienkulturtheorie und zur Medienkultur der litera-  
rischen Moderne. Zur Zeit lebt er in Hamburg und ist als Wissenschaftsautor und Univ. Lektor für  
Literatur- und Medienwissenschaft an den Universitäten Graz und Hamburg tätig..

Kontakt: heinz.hiebler@web.de

