

stilistisch markierter Textoberfläche. Diesen Fragen im Rahmen der slavischen Narratologie ist ein eigener Sammelband gewidmet, der sich mit Fragen von ›Point of View, Perspective, and Focalization‹ beschäftigt.²⁶⁾

Insgesamt vermittelt die mittlerweile auf weit über zwanzig Einzelbände gediehene Reihe ›Narratologia‹ (herausgegeben von Fotis Jannidis, Matías Martínez, John Pier und Wolf Schmid) einen hervorragenden Überblick über die slavischen und internationalen Trends in der Erzählforschung der letzten hundert Jahre. Dass der slavi(sti)sche Beitrag weit über die zeitweise Konjunktur von Strukturalismus und Semiotik hinaus an theoretischer wie epistemologischer Relevanz von grundlegender Bedeutung ist, hat auch dieser Band 21 zur Slavischen Erzähltheorie eindrucksvoll dokumentiert. Auf diese Weise wird ein fruchtbarer Ausgleich geschaffen zwischen den – zum Teil wieder vergessenen – „Klassikern“ der Erzählanalyse sowie den heutigen Positionen der Narratologie, wie sie nachzulesen sind im Band 19 dieser Reihe unter dem Titel ›Handbook of Narratology‹ (herausgegeben von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert, Berlin 1909). Fortsetzung folgt.

Aage Hansen-Löve (München)

²⁶⁾ Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative, ed. by PETER HÜHN, WOLF SCHMID, JÖRG SCHÖNERT (= Narratologia / Contributions to Narrative Theory 17, Berlin 2009.

RALPH KÖHNEN, Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München (Fink) 2009, 603 S.

Bereits der Untertitel von Köhnens umfassender ›Geschichte des Sehens‹ macht deutlich, dass gerade *keine* positivistische Historie der optischen (und diskursiv erzählten) Wahrnehmung in unilateraler und teleologisch vereinheitlichter Sicht angestrebt wird. Er versucht vielmehr, eine an Einzelstudien diachron – von der kurz gestreiften Antike über das breit dargestellte Mittelalter, die mit der kopernikanischen Wende beginnende Neuzeit (entlang der langen technischen Verfeinerung des Fernrohrs und Galileos Einsichten), dann mit besonderen Schwellenakzenten auf 1800, 1900 und 1930 (seit Goethes Farbenlehre und Newton, etwa anhand der komplexer werdenden Modelle des Auges analog der *camera obscura*) bis in die unmittelbare Gegenwart – aufgewiesene Entwicklung zu konturieren. Besonders an Film, bildender Kunst und Literatur (in linguistischer und ikonischer Wende ab 1967 beziehungsweise 1990) wird das polyphon ineinandergreifende Netzwerk der Medien als nach vorne offene, „wechselseitige Dynamisierungen“ ohne „Konvergenz auf ein Ziel“ beschrieben (25). So grenzt Köhnen seinen Ansatz in einer langen Einleitung zu „Poetologien des Sehens“ (11–45) von einer modischen Trennung zwischen ‚Zählen‘ (der Daten) und ‚Erzählen‘ (als einem literarischen Geschehen) ab, da Technik und Kunst für ihn in diskursiver Verbindung stehen.

Köhnen gibt für seinen Ansatz zu bedenken, dass die Geschichte der optischen Medien und der Physiologie meist teleologisch, mit dem Zielpunkt des Supermediums Computer,

geschrieben wird, wobei die „Selbstregulierung des Ästhetischen“ (23) gezeugnet wird und alle Symbolbereiche zu Epiphänomenen geraten. Solche „Einbahnstraße“ soll zugunsten eines Netzes von Ausdruckssystemen und einer menschlichen Wahrnehmung differenziert werden, die die Lücke zwischen technischen Produkten und den Symbolsystemen von Literatur oder Kunst schließen hilft. „In jeder medienästhetischen Entwicklung gibt es auch retardierende Elemente, und vor allem sind es keine unilateralen Wirkrichtungen, sondern immer Netzwerke von zusammentreffenden Diskursen, die in ihren Konstellationen zu beobachten sind. [...] ‚polyphone‘ Themenkomplexe sind den monokausalen Erklärungen vorzuziehen. [...] Natur- und Geisteswissenschaften sind dann keine kategorial getrennten Welten, sondern [...] ein Konstrukt auf Widerruf“ (24).

Régis Debray liefert, auf Lévi-Strauss' Konzept der Symbolfelder fußend, die Definition für Köhns „Mediologie“, wie sie ebenfalls bereits im Untertitel seiner Untersuchung auftaucht: eine Verbindung von Mediologie und Ökologie unter Einbezug der technischen und sozialen Milieus, „die unsere symbolischen Repräsentationen formen und recyceln [...] Subjekte bzw. Mediateure und Objekte (Techniken), weiterhin die dafür nötige materielle Organisation (Körperschaften, Parteien, Kirche) sowie die Medien als Geräte im materiellen Sinn“ (35). Grundlegend ist für ihn auch der Band von Gumbrecht und Pfeiffer¹⁾ zur ›Materialität der Kommunikation‹, den Köhns aus einem 35 Seiten umfassenden bibliographischen Anhang heraushebt, ebenso wie die Ansätze von Marshall McLuhan, Richard Rorty (*linguistic turn*) und William J. T. Mitchell (*iconic beziehungsweise pictorial turn*), während er Niklas Luhmann durch eine „Synopsis der Sprachspiele in Wissenschaften und Künsten“ ergänzt sehen möchte und Friedrich A. Kittlers „hartmaterialistischen Ansatz“ eines technischen Apriori zugunsten einer wechselseitigen Wirkrichtung zwischen Bildern, der Physiologie des Sehens und den Apparaten zurückweist. Auch wenn das Medium die Botschaft immer mitformt (McLuhan) soll eine „medienbewusste Anthropologie“ mit Pfeiffer erkenntnisleitend sein, die „annimmt, dass durchsetzungsstarke, ‚evidente‘ Erfahrungen vornehmlich in und durch Medien ‚inszeniert‘ werden.“²⁾ Ernst Cassirers Zuordnung der Medien zu den Symbolformen wünscht Köhns um die diskursiven Bedingungen in allen anderen Denkformen ergänzt, nicht nur jenen des „hochrangigen Wissens“ (45).

Das erste Kapitel gilt der Antike und deren Wiederaufnahme durch Hildegard von Bingen, Cusanus und Pico della Mirandola, die das innere Auge und die Allsicht Gottes, optisches Wissen und visionäres Sehen, zusammenführen im Kontext von Elementenlehre und Humoralpathologie. In einem zweiten Kapitel wird Petrarcas Leistung in der Landschaftsschau als innovative Freisetzung optischer Kräfte in der Konkurrenz von innerem und äußerem Sehen dargestellt. Die Makrogeschichte einer Ausdifferenzierung der Sozialsysteme wurde in Ansätzen bereits um 1500 für das Miteinander von Kunst und Wissenschaften begonnen mit Anleihen bei den medizinischen Nervenlehren (Kap. 10), der Blickpraxis der Landschaftserfahrung (Kap. 2, 11) und bei den Kunstmedien (Kap. 12, 15, 17). Panoramatische Raumkonstruktionen in der Romantik (Kap. 11, 12) und Goethes subjektiver Zugang gegenüber Newton in der Farbenlehre (Kap. 13) werden durch Helmholtz' Physiologie im 19. Jahrhundert erhärtet, die den eigentlichen Anteil der Wahrnehmung nicht in der Netz-

1) HANS ULRICH GUMBRECHT und KARL LUDWIG PFEIFFER (Hrsgg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M. 1988.

2) KARL LUDWIG PFEIFFER, *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/M. 1999, S. 39.

haut sieht, sondern in die Nerven verlagert, die die Reize entscheidend umarbeiten. Licht wird erst im Auge zu Licht, das Verhältnis zwischen Erregung und Wahrnehmung wird um 1900 als arbiträr gesehen, und dies nicht nur im Alltagsleben, sondern auch in Literatur und bildender Kunst. Der Maler kann die Natur nicht abschreiben, er muss sie übersetzen, wie nach Delacroix die Tafelbilder des Impressionismus (Monet) und der Pointillismus Seurats betonen (Kap. 14). Die Retina folgt dem Bestreben, zu einer gegebenen Farbe das komplementäre Gegenteil hinzu zu sehen.

Die Speichertechnik der Fotografie tritt dann in Medienkonkurrenz zur Literatur (Kap. 15). Das Schauen des Realismus in der Literatur soll im Gegenprogramm zur Fotografie hinter die Oberfläche gehen, zur poetischen Schau in eine essentielle Tiefe, wogegen der Blick des Fotografen an der kontingenten Oberfläche der Dinge stehen bleibe, wie die zeitgenössische Rezeption urteilt. Von Swift und Diderot vorbereitet, dann von Baudelaire bis zu Fontane wird der Kampf um die Aufmerksamkeit gegenüber der Fotografie mit ästhetischem Vorbehalt zugunsten der Literatur entschieden, jener „schönen Verklärung der Wirklichkeit“ (Fontane in einer Rezension zu Gustav Freytag 1875). In Kellers ›Der grüne Heinrich‹ (1855) wird das Projekt, „auf rechte Weise zu sehen“, vom Autonomieverlust durch die Fotografie und ihre Faktenschrift seit Daguerre und Talbot abgegrenzt, um den Malern und der Literatur den Appell an die Imagination als poetische Lizenz und genialere Variante nahezulegen, bis im Naturalismus Zola und Cézanne das Kunstwerk als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, auffassen. Phantastik und Ästhetik der Fotografie erhalten neuen Rang, bis im 20. Jahrhundert die Suche nach elementaren Einheiten und dem kreativen Anteil der Wahrnehmung zur Leitmethode unter psychologischem Primat wird. Das Verbundsystem Kunst, Physiologie und Psychologie schafft die Möglichkeit, den unzuverlässigen Oberflächenerscheinungen Zeichen bis hin zur abstrakten Malerei abzugewinnen (Kap. 16). Film und Literatur (Kap. 17) exemplifizieren die Dynamisierung des Kunstwillens ebenso wie jene der Rezipienten in sozialpsychologischen Phänomenen. *Optical Art* macht sich Erkenntnisse über die Funktion des Auges in der Ophthalmologie zu eigen (Kap. 18). Der höchst komplexe Codierungsmechanismus der Neuronensysteme, bei dem 120 Millionen *Stäbchen* allein in der Netzhautperipherie wirken und etwa hundert Millionen retinale Sensoren die Impulse über ‚nur‘ fünf Millionen Nervenbahnen komplexitätsreduzierend an das Gehirn weitergeben, sind für Nachbilder, Kippfiguren, optische Täuschungen, Überreizungs- und Ermüdungsphänomene verantwortlich, die beispielhaft Viktor Vasarely und Josef Albers zu Moiré-Effekten und Verzerrungen nutzen. Theatereffekte wie bei Heiner Müllers Dramaturgie (Kap. 20) sind medial beachtlich; jedoch Netzliteratur-Projekte, die die Optik der digitalen Schrift mit ihrer selbstreferentiellen Schleife (Michael Joyce als Vorläufer 1987, Rainald Goetz, Dagmar Leupold und Thomas Hettche in digitalen Kollektivunternehmen wie ›the Buch [sic] – leben am pool‹ und ›Null‹) nutzen, führen Köhnen zur Einsicht, ohne Vilém Flussers Faszination mit dem fordernden Bildschirm zu teilen:

Solche Tastentexte sind auf die knappe Pointe abgestellt: spekuliert wird auf den kurzen, alltäglichen Moment, oft mit einem kleinen Dingrequisit, das epiphanisiert erscheint – womit das Formenrepertoire der klassischen Moderne aufgegriffen und zur Pop-Art als Verklärung des Gewöhnlichen aktualisiert wird. (517)

Immerhin erweisen Computerspiele rudimentäre Erzähltopoi, dass inmitten von „prallen fotorealistischen oder surrealen Bildwelten und Klangeffekten“ sich Narrativik erhalten hat, oft „überladen“ mit Erzähltopoi wie „Eroberung und Verteidigung, Vater-Sohn-Brüder-Konflikte, Verrat und Treue, Liebe, Machtmissbrauch, gute, böse und ambivalente Herr-

scher, politische Revolten und Weltenrettung“ (528). Sie ermöglichen erst die Orientierung des Spielers im virtuellen Raum.

Die Kapitel 17 bis 20 enthalten exemplarische Studien zu Köhns Einsichten über die polyphone Vernetztheit der Bilder und Erzählungen. Im Einzelnen geht es um Film und Literatur, *Optical Art*, Optik der digitalen Schrift und „Semiosen zwischen Wort und Bild“ im Theater Heiner Müllers sowie in Kollaboration Müllers mit Robert Wilsons Regiestil und der Malerei A. R. Pencks in den späten achtziger Jahren. Ein Viertel des Bandes über ›Das optische Wissen‹ ist also dem 20. und beginnenden 21. Jahrhundert gewidmet. Solche höchst anregenden Einzelstudien zur Vertiefung des Gesamtbildes durch „Überkreuzbeispiele“ nach den zirkularen Prinzipien des Medienverbands (20), die mit den „Ausblicke[n]“ auf „Konstruktivismus“ und „Medianthropologie“ den Band abschließen, bieten denn auch reizvolle Erkenntnisse postmoderner, spielerischer Verschränkung von Optik und Narration. Wiewohl sich Köhnen des Begriffs der Postmoderne enthält, und lieber von postdramatischen Entwicklungen in Müllers ›Bildbeschreibung‹ anhand eines unspielbaren Stücks oder von der „posthumanen Mensch-Maschine-Koordination“ spricht, plädiert er doch für einen „emanzipierten Mediengebrauch“ angesichts des befürchteten Verlusts der Wirklichkeit durch neue illusionsstiftende Medien und bleibt dem emanzipativen Gedanken der „Bildung“ als „Arbeit an den Bildern und an ihren Erzählungen“ verbunden (564). Flusser, der einerseits den „Sprung aus dem historisch wertenden, politischen Bewußtsein in ein kybernetisches, sinngebendes, spielerisches Bewußtsein“ propagiert, aber doch „nicht alle Texte dem emportauchenden Universum der technischen Bilder zum Opfer fallen“ lassen will,³⁾ setzt Köhnen ein erweitertes semiotisches Modell von Ernst Cassirers symbolischen Formen entgegen, und nimmt medienethische Bedenken Neil Postmans sowie Jean Baudrillards zur Gefahr von Derealisation und Simulation durch die Medien im Ausblick ernst.

Angesichts der vielen blicköffnenden Thesen und gültigen Einzelbeispiele dieses Bandes ist seiner innovativen Leistung umso mehr die anstrengende, gedrängte Häufung von Fachtermini entgegenzuhalten, betrifft sie doch die überforderte Zielgruppe möglicher Leser jenseits einer kleinen wissenschaftlichen Forschergruppe. Deutlich wird dies besonders gegen Bandende, im 20. Kapitel und Ausblick, wo es zu fachwissenschaftlichen Neologismen kommt: „Überkreuzbeispiel“, „zirkulare Prinzipien“ (bei Film und Literatur, 20), „flottierendes Verweissystem“ (526), „Virtualisierungshypothese“, „Vanitasroutinen“ (532), „semantischer Tauschzirkel“ (540), „Metakommentar des theatralen Sehens“ (540), „visuell hybridisiert“, „*foregrounding* der syntagmatischen Darbietung“ (542) sind gewöhnungsbedürftig formuliert, ja es kommt zu Widersprüchen: „All dies erweist, dass zwar für Müller die surrealistische *écriture automatique* als Denkfigur wichtig ist, das Mechanische des Schreibvorgangs sich aber nicht als organologischer Prozess, sondern in der *techné* der Zitat- und Bildmontage geltend macht“ (542).

Im Forschungsfeld aktueller Intermedialität ist bemerkenswert, dass Köhnen sich bei dem ‚Kompositmedium‘ Computer lieber aufhält als im Themenkomplex Literatur und Film bei dem ästhetisch dankbareren Phänomen der Transformation eines Erzähltextes im Kompositmedium Film.⁴⁾ Da widmet er sich eher den steilen Thesen Virilios über die

³⁾ VILÉM FLUSSER, *Die Schrift*, Frankfurt/M. 1992, S. 43 und 77.

⁴⁾ Es fehlen daher beim Thema Literatur- bzw. Filmtransformation und Intermedialität in der Bibliografie die hier grundlegenden Studien von IRINA O. RAJEWSKI, *Intermedialität*, Tübingen und Basel 2002, und SANDRA POPPE, *Visualität in Literatur und Film. Eine medien-*

Nähe der schwebenden Filmperspektive zu jener des Schlachtfelds (wie in der militärisch-fotografischen Redeweise vom „Schnappschuss“ präsent) und der Beschleunigung beider Medien durch die Verkehrs- und Stadtentwicklung bei Döblin, Benn und Benjamin. Von den Antipoden zu Anfang der Filmgeschichte, Lumière und Méliès, über das „Ich als Nervenreizapparat“ (463) bei Benn und Lasker-Schüler zieht er Linien durch zur literarisch induzierten Montagetechnik und dem „morphing“ des Trickfilms und den expressionistischen „Bilderstromschnellen“ (466) bei Van Hoddiss, sowie der Ironie des „Heimatfilm-Tiefenblicks“ und der „Schwebelage der Halbschlafbilder“ dort (466).

Manches aus den Anmerkungen wäre besser im Haupttext nachzulesen, etwa die nicht unwichtige Begründung zur Entwicklung der Gattung Autobiografie, aus der erhellt, warum die seit Augustinus als „Anliegen der Herzensschrift“ konzipierte Gattung im 20. Jahrhundert hinter dem Text bzw. seiner Materialität verschwindet und unter Bedingungen von Diskursprogrammen und Medien zum Konstrukt mutiert, das sich z. B. unter dem Eindruck von Datenerfassung oder möglichem polizeilichem Zugriff allzu oft in die Anonymität der Stile bis hin zu einer technischen Programmsprache zurückziehe, die den Erinnerungsprozess gegenüber der Aussage zurücktreten lasse (17, Anm. 10). Dagegen ist einzuwenden, dass so wichtige biographische Leistungen wie etwa Thomas Bernhard (›Die Ursache‹ – ›Der Keller‹ – ›Der Atem‹ – ›Die Kälte‹ – ›Ein Kind‹), Walter Benjamin (›Berliner Kindheit um neunzehnhundert‹) und Canettis mehrteilige Autobiographie (1977 bis posthum ›Party im Blitz. Die englischen Jahre‹, 2003) eine höchst individuelle *Écriture* demonstrieren, ja geradezu einen Übergang von Fiktionalität und Faktualität, die Köhnens behaupteter Anonymität (auf Manfred Schneider fußend) entgegenstehen.

Köhnens gewichtige und in chronologischen Schwerpunkten vorgehende Sammlung von „Studien“ zum ›Optischen Wissen‹ glänzt letztlich mit einer Fülle innovativer Querbezüge zwischen Optik und Erzähltext, Augenlust und ‚Aufschreibesystemen‘ und bietet mit ihrem dem Folioformat nahen Umfang eine fast dem Handbuch angenäherte Synthese.

Volker Wehdek i n g (Stuttgart)

komparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen 2007, sowie SANDRA POPPE und SASCHA SAILER (Hrsgg.), *Literarische Medienreflexion. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008. – Auch VOLKER WEHDEKING, *Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2007, sowie DERS. (Hrsg.), *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*, Marburg 2008, hätten in der sonst sehr aktuellen Bibliografie Aufnahme verdient. Denn Köhnen (564 u. ö.) beginnt durchaus aktuell mit Hinweisen auf neue Romane von Thomas Pynchon und DANIEL KEHLMANN, *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek bei Hamburg 2009.

