

MEDIEN, KUNST UND KOMMUNIKATION

Media, art and communication

Michael Korfmann*

1 EINFÜHRUNG

Die Medienwissenschaft hat sich in Deutschland seit den 80er Jahren gemeinsam und z. T. parallel mit der Kulturwissenschaft aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Bereichen wie der Literaturwissenschaft, der Philosophie oder der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft als übergreifende Disziplin herausgebildet. Während man vor 40 Jahren zum Begriff *Medium* in den einschlägigen Lexika noch auf Menschen mit parapsychologischen Fähigkeiten verwiesen wurde, ist der Umfang der Publikationen zur Mediendiskussion in den letzten zwanzig Jahren derart angestiegen, dass heute fast schon eine Einführung in die Einführungsliteratur notwendig erscheint. Bereits 1991 bemerkte Werner Faulstich in der Einführung zu seinem Buch *Medientheorien*: „Es scheint an der Zeit, das immer größer gewordene und mittlerweile kaum noch übersichtliche Feld programmatisch-theoretischer Beiträge zum Bereich Medien zu sichern und zu ordnen.“

Fast 15 Jahre später ist die medientheoretische Debatte mit Sicherheit noch weitaus größer und unübersichtlicher geworden. Konsequenterweise gibt es eine Vielzahl von Autoren und Verlagen,¹ die ähnlich wie Faulstich

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, uma entidade do Governo Brasileiro voltada ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

¹ Vgl.: FAULSTICH, Werner. *Medientheorien.*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. KLOOCK, Daniela/ SPAHR, Angela. *Medientheorien. Eine Einführung.*, Stuttgart: UTB für Wissenschaft 2000. FAULSTICH, Werner. *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen.*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002. LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medientheorie.*, Stuttgart: UTB für Wissenschaft, 2003. WEBER, Stefan (Hg.). *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus.*, Stuttgart: UTB für Wissenschaft, 2003. LAGAAY, Alice/LAUER, David (Hg.). *Medientheorien. Eine philosophische Einführung.*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2004.

die Zeit gekommen sehen, Ordnung in diese Unübersichtlichkeit zu bringen, wobei die angezielten Ordnungsfelder natürlich verschieden abgesteckt sind, da sie über die jeweiligen theoretischen Ansätze ihre Form gewinnen und so keineswegs deckungsgleiche Resultate anbieten. Es macht schon einen Unterschied, ob man sich auf die Ausführungen von McLuhan, Flusser, Postman, Virilio und Kittler bezieht oder etwa auf Horkheimer/Adorno und damit die gesamten gesellschaftskritischen Theorien sowie Luhmanns Systemtheorie mit einbezieht, ganz zu schweigen von den grossangelegten Bauwerken der französischen Theoretiker wie Baudrillard, Lyotard oder Barthes. Als kleinster gemeinsamer Nenner aber sprechen alle den Medien eine Schlüsselrolle bei der Konzeption von Mensch, Welt und Wirklichkeit zu, im Sinne des vielzitierten Satzes von Walter Benjamin, dass sich „innerhalb grosser geschichtlicher Zeiträume mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung verändert“.²

Der Bereich Medienwissenschaft weist demnach eine beachtliche Bandbreite auf, angefangen bei den Einzelmedientheorien zum Buchdruck, zur Photographie, zum Film oder zum Internet bis hin zu umfassenden Entwürfen, die Gesellschaft als „Medienverbund“ auffassen und zu analysieren. Eine einheitliche Medientheorie steht aber aus und ist auch im Prinzip nicht zu erwarten, da die Herangehensweisen zu verschieden sind: Neben einer technisch orientierten Geschichte der Medien finden sich philosophische Reflektionen während andere Ansätze eher soziologischer oder semiotischer Natur sind.

Im allgemeinen lässt man die Mediengeschichte beginnen mit Platon und seiner im *Phaidros* formulierten Kritik an dem damals neuen Medium der Schrift. Die Schrift, behauptet er, sei gegenüber der mündlichen Kommunikation minderwertig, da sie sich nachteilig auf das Erinnerungsvermögen auswirke. Die neue Erfindung „wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittle fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden“.³ Nun lässt sich natürlich süffisant bemerken, dass hier einer der folgenreichsten Selbstwidersprüche in der Geschichte produziert wurde, denn wer erinnerte sich heute noch seiner Schriftkritik, hätte er sie nicht niedergeschrieben? Trotz der erwähnten Differenzen der Medientheorien kann man aber in Bezug auf die historischen Medienschübe zumindest im begleitenden

² BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders. *Gesammelte Schriften* Bd. 1.2., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 478.

³ PLATON. *Phaidros oder Vom Schönen*. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Stuttgart: Reclam, 1957, S. 85-90.

Diskursbereich bestimmte Regelmässigkeiten beobachten und und folgendes Phasenmodell unterstellen: Taucht ein neues Medium auf, besteht die erste Reaktion von Beobachtern darin, es mit bereits bekannten Medien zu vergleichen (bei Platon: Schrift – Sprache), wobei die unterschiedlichen Qualitäten der miteinander verglichenen Medien differenziell bestimmt werden. Die essayistische Reflexionen, die von der Irritation bestimmt werden, die das jeweils neue Medium in seiner Anfangszeit auslöst, versuchen zunächst, das Unbekannte auf Bekanntes zurückzuführen, abzugrenzen und einzuordnen sowie die grössten Auffälligkeiten eines neuen Mediums in den Griff zu bekommen.

Auf diese erste Phase folgt die Einbindung in bereits etablierte Wissensbereiche. Es sind Versuche, meist im Rückgriff auf Paradigmen verwandter Wissenschaftsdisziplinen wie Ästhetik, Psychologie oder Literaturwissenschaft, die anfangs erarbeiteten Merkmalskomplexe eines neuen Mediums zu einer vollständigen Theorie zu integrieren. Die Intention ist dabei häufig, anders als bei den frühen Kontakten, das neue Medium aufzuwerten. Jetzt geht es nicht mehr um einen Vergleich des neuen mit dem alten Medium, sondern es wird ausschließlich das neue Medium fokussiert – was seine bereits erfolgte soziale Anerkennung voraussetzt. Betont wird nun seine ästhetische und mediale Eigenständigkeit; seine adäquaten Inhalte sollen bestimmt, die reale Medienproduktion und das (unterstellte) Medienpotenzial aufeinander abgestimmt werden.

Was solche Einzelmedienontologien jedoch nicht sehen können, ist das sich im Laufe des 20. Jahrhunderts nach und nach entfaltende Mediensystem. Jene Effekte, die Medien generell auf Psyche, Kultur oder Politik haben oder die ihnen von den entsprechenden Theoretikern unterstellt werden, welchem historischen Funktionswandel sie unterliegen, das bleibt einer Einzelmedienontologie zwangsläufig verschlossen. Nötig ist dazu ein Blick „von außen“. Und um ihn einnehmen zu können, bedarf es anderer Wissenschaftsdisziplinen, etwa Theorien aus der Soziologie. In der Tat haben sich diese Disziplinen immer wieder auch mit den Medien beschäftigt, man denke nur an die Entwürfe von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Umberto Eco, Jürgen Habermas oder Niklas Luhmann. Sie alle haben innerhalb ihrer soziologischen oder systemtheoretischen Theoriegebäude einen mehr oder weniger großen Raum für „die Medien“ oder das „System der Medien“ reserviert, der dann entsprechend den jeweiligen theoretischen Vorgaben eingerichtet wurde.

Man kann dieses Aufblühen der Mediendiskussion in den letzten Jahren einmal im Zusammenhang mit dem zyklischen auf- und abtretenden Paradigmawechsel Kuhnscher Prägung sehen oder als ein wissenschaftliches Erneuern im Sinne der Selbstreflexion autopoeitischen Systeme wie Niklas

Luhmann, nachdem Schwerpunkte der letzten Jahrzehnte wie Alterität oder Postmoderne ausgereizt sind. Schliesslich sind neue Perspektiven wie die der medialen Kommunikation ja auch mit Forschungsgeldern, Publikationen und akademischer Anerkennung verbunden. Andererseits kann die Medienwissenschaft, was nun die Beschreibungen des Verhältnisses zwischen Medien wie Buchdruck, Fotografie, Film oder Internet und Literatur bzw. Kunst, also dem hier relevanten Tätigkeitsfeld, betrifft, Ansätze weiterführen, die ja schon Tradition haben, wie etwa Untersuchungen zum Verhältnis von Bild und Text beim Stummfilm oder die Diskussion um Fotografie und Realismus. Diese Arbeiten werden aber nun unter dem Begriff „Medien“ neue eingebunden und in den Kontext der epochalen medialen Umbrüche verlagert. Rainer Leschke, der 2001 eine *Einführung in die Medienethik*⁴ vorgelegt hat, nennt dies eine Strategie der Rückergänzung: „Um im Konzert der Wissenschaften in einer auch nur halbwegs reputierlichen Position mitspielen zu dürfen, müssen Traditionslinien entdeckt werden, die die Medienwissenschaft enger mit der Wissenschaftsgeschichte verzahnen: Es wird [...] mit nachträglichen Rückergänzungen operiert, die das aufkommende Wissenssystem mit der nötigen Tradition und damit eben auch mit Gewicht versorgen“. Im systemtheoretischen Konzept eines Niklas Luhmann würde man hier von der Anschlussfähigkeit der sozialen Kommunikation sprechen, die die Wahrscheinlichkeit ihrer erfolgreichen Weiterführung bzw. Konsolidation entscheidend erhöht.

Im folgenden soll nun der sehr pragmatistisch ausgerichtete Versuch unternommen werden, einen ersten historischen Entwurf zu den Beziehungen zwischen Medien und Literatur vorzustellen, ein strukturelles Gebäude, von dem aus sich weitere Untersuchungen zu Einzelaspekten anbieten.

2 BUCHDRUCK UND BÜRGERLICHE GESELLSCHAFT

Eine eher pragmatistisch angelegte Darstellung, wie sie hier vertreten wird, versteht Medien zunächst als Mittel oder Vermittler von Kommunikation und Information, die sich zwischen den persönlichen *face to face* Austausch geschoben haben, hat also die epochalen medialen Umbrüche seit Ende des Mittelalters im Blickfeld: den Buchdruck und später die Presse, die optischen Medien, insbesondere Fotografie und Film sowie Radio und Fernsehen bis hin zum Internet. Nun stellt sich natürlich die Frage, in wel-

⁴ LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medienethik*. München: Werner Fink Verlag, 2001.

chem Verhältniss die technische Entwicklung dieser Medien zu den sozialen Strukturen und Kommunikationen, unter denen ja auch Literatur und Kunst fällt, stehen.

Wenn wir hier mit Michael Giesecke die Handschrift als „Magd der mündlichen Rede“, also Gedächtnisstütze, ausschliessen und uns auf die Vermittlerrolle von Medien beschränken, die sozusagen vermittelnd Informationen aufzeichnen, speichern und weitergeben, ist zunächst der Buchdruck als entscheidend für den Beginn einer unpersönlichen, normierten Kommunikation des bürgerlichen Zeitalters: Karriere oder sozialer Aufstieg ergibt sich nicht mehr aus Geburtsrechten sondern über schulische bzw. berufliche Ausbildung, in denen das Lesen und Verstehen von gedruckten Büchern eine zentrale Rolle einnimmt. Die Erwartungen an das neue Medium sind enorm. Man hofft, dass der Buchdruck, die *ars nova imprimendi libros*, zur Aufklärung beitragen, menschliche Kenntnis und Erkenntnis erheben und Licht – *magnum lumen* – in das „Dunkel der Menschheit“ bringen könnte, wie es Giesecke formuliert.⁵ In der Tat lässt sich feststellen, dass als Konsequenz des Buchdrucks die unpersönliche Kommunikation über einen anonymen Markt zunächst das Kritikpotenzial der Texte stärkt; die Verfügbarkeit von Büchern führt zu Zitaten von Büchern in Büchern und damit zu einer Vernetzung, die einher geht mit einer Normierung der formal-sprachlichen wie auch strukturellen Aspekte der Publikationen: um als wissenschaftlicher Text rezipiert bzw. zitiert zu werden, muss dieser sich innerhalb der Pole nachgewiesen/nicht nachgewiesen bzw. bei naturwissenschaftlichen experimentellen Aufsätzen an wiederholbar/nicht wiederholbar orientieren; die juristische Kommunikation läuft entlang der legal/illegal Begrenzungslinie während die Kunst sich seit der Romantik an Vorgaben wie originell bzw. interessant messen muss. Als Vorläufer der von vielen Zeitgenossen erwähnten Lesewut Ende des 18 Jahrhunderts sollte hier auf zwei historische Phasen verwiesen werden: zum einen auf die Reformation von Luther, der ja bekanntlich die Ämterhierarchie der katholischen Kirche durch den direkten Zugang zu Gott über das Buch der Bücher, die Bibel, zu ersetzen beabsichtigte: „Deus enim implet promissiones suas certis mediis – Gott erfüllt seine Versprechungen nicht „immediate, sed per media“⁶ und hier eben durch die *sola scriptura*, die auserwählte, einzige Schrift. Damit ist aber auch gleichzeitig darauf hingewiesen, dass der liberale Protestantismus keineswegs als Katalysator der Buchverbreitung anzusehen ist sonder eher zu einer Mehrfach-Lektüre weniger Texte tendierte und etwa das Lesen von Romanen als Zeitverschwendung ansah und verurteilte. Als zweiten Punkt ist die Renaissance zu nen-

⁵ GIESECKE, Michael. *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, S. 206.

⁶ LUTHER, Martin. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 43, Weimar:Verlag Hermann Böhlaus, 1908, S. 67.

nen, die einmal in ihrer Rückbesinnung auf antike Zeiten notgedrungen auf gedruckte Texte als Informationsquellen zurückgreifen musste und sicher dazu beitrug, dass Italien um 1500 die meisten Druckorte aufweisen konnte. Hinzu kommt, dass man die Zentralperspektive der Renaissance-Maler, das Bild als „offen stehendes Fenster, durch welches der Vorgang betrachtet wird“⁷ ja durchaus als eine „normierte“ Seh- und Darstellungsweise auffassen kann, die auf visueller Ebene in etwa der Wiederholbarkeit des wissenschaftlichen Experiments und seiner Beschreibung in der Fachliteratur entspricht und erst im Laufe des 19. Jahrhundert durch abstraktere Tendenzen der Malerei wie etwa bei Turner an Bedeutung verliert und dann von den Avantgardisten Anfang des 20. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer bildlichen Raumillusion scharf angegriffen wird. Für eine solche Betrachtungsweise spricht auch die häufig vermutete Benutzung der *camara obscura* als technisches Hilfe für die Malern der Zeit, eine Tatasache die etwa den Schriftsteller Friedrich Klinger folgende Paralele ziehen lässt: „Es gibt Poeten – nicht Dichter – die uns die Natur so kalt, hölzern, steif und schülermässig korekt beschreiben, als hätten sie während der Arbeit hinter de Camera obscura gesessen. Auch ist es wirklich so. Ihre Camera obscura sind die Gedichte ihrer Vorgänger, und ihr ganzes Sensorium ist und wird eine Camera obscura, in der sich alles verkleinert und zusammenzieht, und wo alles da ist, nur das Bewegende und Belebende nicht. Es fällt auch wohl Licht hinein, aber ohne Wärmestoff. Hier trifft wenigstens der Gemeinspruch: Der Dichter wird geboren! Hier macht sich der Poet“.⁸

Kehren wir zurück zum Buchdruck. Das Aufkommen eines zumindest tendenziell frei zugänglichen Publikations- und Pressemarktes hat semantisch die Formel von der „öffentlichen Meinung“ zur Folge. Nicht mehr traditionell personengebundene Machtgruppen sonder einer sich in den Publikationen zu findenden allgemeinen Überzeugung wird jetzt soziale Mitbestimmung zugeschrieben. Auf diesem Hintergrund bedingen sich Buchdruck und die soziale Ausdifferenzierung des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Funktionsbereiche wie Wissenschaft, Recht, Erziehung oder Kunst gegenseitig. In Bezug auf die Literatur zeigt sich dies besonders deutlich zum einen in der Wertschätzung des Roman und seiner individuellen Lektüre als dem zentralen Genre der Romantik sowie in der Autonomie-Debatte der Zeit, die sich um eine Definition des nun ausgelagerten Kunstbereiches – als einem der ausdifferenzierten Funktionssysteme – bemüht. Urheberrecht, Buchmarkt, Bibliotheken, die Beobachtung der Kunst durch Rezensionen in der Pres-

⁷ BÄTSCHMANN, Oskar; SCHÄUBLIN, Christoph (Hg.). *Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, S. 224-225.

⁸ LANGEN, August. *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Darmstadt: Winkler, 1968, S. 37.

se oder Wissenschaft und Literaturgeschichte im akademischen Bereich sowie die Umstellung auf das Abweichende, originelle und einzigartige der Kunstproduktion, also Strukturen, die bis heute bestimmend sind, bilden sich um 1800 heraus und markieren so den Beginn der Moderne.

3 DAS SICH-EINSCHREIBEN DER NATUR

Ähnlich wie beim Buchdruck – im Jahr 1500 zählte man bereits in 260 Städten Europas 1.120 Typografien, die mehr als zehn Millionen Bücher produzierten – vernetzt sich auch die kommende Medienrevolution, die Fotografie, schnell und global. Interessant ist zunächst, dass gerade das Buch und die Schrift als Matrix der Medienumbrüche dient, als Hauptreferenz sozusagen, sei es bei der Fotografie als der „Schrift des Lichtes“ bzw. dem „Zeichenstift der Natur“ (Talbot) oder im 20. Jahrhundert bei der Diskussion um das vermutete Ende der Gutenberg-Galaxis im Zusammenhang mit der digitalen Vernetzung.

Die technischen Daten zur Photographie sind bekannt. 1827 belichtet Niépce acht Stunden lang den Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers auf einer lichtempfindlich gemachten Zinnplatte. Das Ergebnis ist ein Direktpositiv und gleichzeitig die erste erhalten gebliebene lichtbeständige Fotografie. Zwei Jahre später wird Louis Daguerre, ein Dioramamaler, sein Partner, der nach Niépce Tod 1833 die Experimente weiterführt und am 19. August 1839 gibt der Physiker François Arago in feierlicher Sitzung der versammelten Akademien der Wissenschaften und der Schönen Künste in Paris die mit Spannung erwarteten Einzelheiten des ersten fotografischen Verfahrens bekannt, dass dann als „Daguerreotypie“ bekannt wurde. Die Bezeichnung Fotografie, also „Schrift des Lichtes“, wird im allgemeinen Sir John Herschel zugeordnet, der diesen Begriff bei einem Vortrag an der Royal Society am 14. März 1839 angeblich zum ersten Mal verwendet haben soll. Allerdings werden als Namens-Urheber u.a. auch der Berliner Astronom Johann Heinrich von Mädler (1794-1874) oder Hércules Romuald Florence erwähnt, ein französischer Zeichner, der sich in Brasilien niedergelassen hatte.

Wie beim Buchdruck finden sich auch bei der Photographie begeisternde, hoffnungsvolle Diskurse über das neue Medium, wie etwa bei Alexander von Humboldt, der in Paris die ersten Proben Daguerres als Mitglied eine Kollegiums, geleitet von seinem Freund und wissenschaftlichen Kollegen Arago, miterlebte und seine Eindrücke in seinem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau mit der bekannten Formulierung von

den „Gegenständen, die sich selbst in unnahmlicher Treue mahlen“ ausdrückte. Als reisender Forscher sieht Humboldt sofort den Wert der Entdeckung für die wissenschaftliche Arbeit, denn es bot sich nun eine Möglichkeit, das in der Fremde Gesehene als „authentisches“ Bild nach Hause zu bringen und Vergleiche räumlich weit entfernter Phänomene anstellen zu können. Es kann daher kaum überraschen, dass bereits im Sommer 1844 der Pariser Photograph E. Thiésson die ersten anthropologischen Photographien zweier brasilianischer Indianer in der französischen Hauptstadt anfertigte.

Wenn wir den Buchdruck in Verbindung mit der Ausdifferenzierung der verschiedenen sozialer Systeme mit ihren spezifischen Funktionen und Kommunikationsformen gebracht haben, so lässt sich in Bezug auf die Fotografie deutlich erkennen, wie sich dieses neue Medium nun in den einzelnen sozialen Bereichen festsetzt und dort ganz unterschiedliche Funktionen und eine differenzierte Performativität entwickelt: in der Medizin oder den Naturwissenschaft z.T. zur Sichtbarmachung des bisher Unsichtbaren, im juristischen Bereich als sekundäres Beweismaterial oder in Fotoalben als private Erinnerungsmomente. Diese Vielzahl von Anwendungsmöglichkeiten wurde auch schon bei der Rede von Arago 1839 angedeutet, der ein Anwendungsspektrum von Altertumswissenschaft, Astronomie bis hin zur bildenden Kunst zog. Auch Talbott formuliert in der ersten grösseren Publikation zur Fotografie und mit Einbezug entsprechender Motive, dem *Pencil of Nature* (1844), die Erwartung, dass das neue Medium u.a. eine schnelle Reproduktion von Grafiken, botanischen Sammlungen, Dokumenten, Archivierungen oder die Zulassung als „stumme“ Zeuge vor Gericht ermöglichen werde.

Was die Wechselwirkung zwischen fotografischem Bild und dem Kunstbereich angeht, muss man in literarischen Kreisen eine heterogene Debatte konstatieren. Zola etwa meint, dass die Realität erst im Bild vollends wahrnehmbar sei, da dieses den Zeitaspekt einfriere und somit alle Einzelheiten beobachtbar mache, die ein alltäglicher Blick übersehen würde. Baudelaire wiederum geht in seiner bekannten Kritik der Fotografie davon aus, dass diese zur Abstumpfung des ästhetischen Gefühls und zur Unterwerfung der Kunst durch die industrielle Reproduktion führe, während Fontane den „toten Blick“ der Fotografie beklagt und die Läuterung der gemeinen Realität durch den Künstler beschwört, so zumindest die Sichtweise von Plumpe in seinem Werk *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus* (1990). Krauss⁹ wiederum greift dessen Analyse scharf an. Die These Plumpes, dass in der literarischen Szene des bürgerlichen

⁹ KRAUSS, Rolf H. *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Stuttgart: Hatje, Cantz 2000.

Realismus der Fotografie nur „mit Schweigen und Gelächter“ begegnet worden sei, hält er für oberflächlich. Eine genauere Lektüre zeige dagegen, daß „weder Schweigen noch Gelächter [...] die subversive Kraft der Photographie“ zu „bändigen“ vermochten. „Über das Unterbewußtsein der Schreiber“ sei sie vielmehr in deren Texte eingeflossen, habe „dort ihre Spuren hinterlassen“¹⁰ mit der Folge, daß die Fotografie eine der Wurzeln des bürgerlichen Realismus sei. Diese Diskussion zeigt beispielhaft die theoretischen Differenzen: darf man die Auseinandersetzungen mit den Medien generell nur dort verorten, wo diese explizit auftreten oder sollte man auch eine implizierte Sichtweise zulassen und wenn ja, wie ist es möglich, etwa indirekte mediale Spuren festzustellen. Zwei konkrete Beispiele mögen hier als Illustration dienen: Erwin Koppen¹¹ spürte in der internationalen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von Texten auf, in denen Fotografie, Fotografen und das Fotografieren eine wie immer geartete Rolle spielen, hat also die Kamera und das Bild als literarisches Motiv untersucht. Bernd Stiegler umreißt in seiner Habilitationsschrift *Philologie des Auges* (2001) ein weitaus umfangreicheres Problemfeld. Ausgehend von der Photographie als zentrales Element einer Wahrnehmungsgeschichte des 19. Jahrhunderts, kritisiert er in Richtung Koppen die Reduzierung der Auseinandersetzung zwischen Literatur und dem neuen Medium auf eine „stereotyp eingesetzte“¹² Motivegeschichte. Stiegler seinerseits geht von einer historischen Aufarbeitung der Wahrnehmungstheorien im 19. Jahrhundert aus, also etwa den physiologischen Studien von Johannes Müller und Hermann von Helmholtz im Kontext der Stereoskopie, die die Rolle des Beobachters wesentlich stärker in den Mittelpunkt rückt: zwei leicht verschiedene Bilder vereinen sich durch die Optik des Betrachters zu einem Einigen, das zudem tiefenperspektivisch erscheint und das perfekte Simulacrum bedeutet. Aus dieser Diskussion heraus entwirft er folgende Programatik:

Die Realismus- und Naturalismus-Diskussion in Deutschland und Frankreich [...] beziehen sich implizit wie explizit auf die Photographie und sind in entscheidenden Punkten erst durch die Situierung in ihrem medien- und kulturhistorischen Kontext verständlich. Im Zusammenhang mit einer in einer spezifischen Optik betrachteten Photographiegeschichte wird deutlich, dass die Frage der Wahrnehmungsveränderung eine entscheidende Rolle nicht nur für die Reflexionen der medientechnischen Innovatio-

¹⁰ Ebd., S. 216.

¹¹ KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, 1987.

¹² STIEGLER, Bernd. *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Fink Verlag, 2001, S. 13.

nen, sondern auch für die poetologischen Debatten darstellt, die ihrerseits eine Resonanz in den literarischen Texten finden.¹³

Eine deutlichere Zuweisung neuer künstlerischer Aufgaben durch die Photographie zeigt sich, wenn auch erst mit Verzögerung, in der Malerei der Avant-Garde zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Aber schon im März 1839 publizierte die Zeitschrift *The Museum of Foreign Literature, Science and Art* in Philadelphia einen Artikel, dessen Titel aus heutiger Sicht ausgesprochen modern klingt und an die semantischen Formulierungen der Systemtheorie Luhmannscher Prägung erinnert: "Self-operating processes of fine art". Darin werden die neuen Anforderungen an die Malerei klar gesehen. "Painters need not despair; their labours will be as much in request as ever, but in a higher field: the finer qualities of taste and invention will be called into action more powerfully"¹⁴, eine Vorwegnahme bestimmter Äusserungen etwa von Picasso oder Man Ray, die ja immer wieder betonten, dass die Fotografie der reproduzierenden Funktion der Malerei ein Ende gesetzt hat und etwa der Kubismus auch aus diesem Kontext heraus zu verstehen sei.

Obwohl die Fotografie selbst einige Zeit brauchte, um als Kunst anerkannt zu werden und erst mit dem Futurismus, den abstrakten Bildern sowie der Fotomontage ihre eigenen Möglichkeiten voll ausschöpfte und so der traditionellen Auffassung als Reproduktionsmedium entgegentrat, gab es natürlich auch schon im 19. Jahrhundert historische Vorläufer. So simulierte 1840 etwa Hippolyte Bayard als erfolgloser Konkurrent von Daguerre fotografisch seinen Selbstmord in der Seine oder O.G. Rejlander fügte in seiner Collage „The Two Ways of Life“ (1857) dreissig Negative, die wiederum von Hand retouchiert waren, zu einem Bild zusammen. Und Margaret Cameron (1815-1879) setzte wohl als erste die Unschärfe als künstlerisches Element in fotografischen Aufnahmen ein und verlieh ihnen so eine auch noch heute überaus eindrucksvolle Plastizität. Cameron, dessen Nichte Julia Jackson übrigens die Mutter der Schriftstellerin Virginia Woolf ist, illustrierte auch Tennyson's Gedichtesammlung *Idylls of the King*, eine Kombination, die sich unter verschieden Vorzeichen dann ausbreiten sollte. Zum einen wird das Bildmaterial einfach als visuelle Untermauerung des textlichen Elements eingesetzt, andererseits aber auch mit dem Ziel, zwei „verschiedenartige Imaginationen auszulöse“, wie etwa Henry James die Einbeziehung der Fotografien von Alvin Langdon Coburn in seinem Roman *The Golden Bowl* (1904) rechtfertigte¹⁵ bis hin zum Paradebeispiel dieser Intermedialität, dem Roman *Nadja* des Surrealisten Breton.

¹³ Ebd. S. 13.

¹⁴ The Museum of Foreign Literature, Science and Art. (Philadelphia) v. 35, March 1839, S. 342.

¹⁵ JAMES, Henry. *Die goldene Schale*. Übersetzt von Werner Peterich. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963.

4 BEWEGTE BILDER

Die optischen Medien des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts wie Guckkasten, Panorama, Diorama, Phenakistiskop, Stereoskop und Fotoapparat leiten eine „Kinematorisierung des Blicks“ ein, so Ulrike Hick in ihrer *Geschichte der optischen Medien* (1999) und damit eine zunehmende Dominanz der Zeit gegenüber dem Raum. Schon vor der offiziellen Filmgeschichte ab 1895 zeigten stroboskopische Scheiben oder später der Kinetograph bzw. das Kinetoscope Begegnungsabläufe wie Faustkämpfe oder über Hürden springende Pferde. Die Sequenzaufnahmen von Muybridge und Marey oder die Flug-Aufnahmen von Ernst Mach, die Erfindung des Zelloid und die Patentierung des Rollfilms 1889 durch die Firma Eastman sowie die Installation elektrischer Versorgungsnetze bereiteten den Siegeszug der bewegten Bilder vor, die zunächst mit 16, dann mit 22 und schliesslich mit 24 Bildern pro Sekunde projiziert wurden und sich, wie alle neuen Medien, schnell weltweit ausbreiteten. Laut Georg Sadoul gab es um 1920 weltweit bereits 47.000 Kinosäle, davon 18.750 in Nordamerika und 18.900 in Europa. Wenn man Lebenswelt und Sinneswahrnehmung als gegenseitig bedingt voraussetzt, so kann man Benjamin zustimmen wenn er sagt, der Film entspräche „tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im geschichtlichen Massstab der Privatexistenz jeder Passant im Grossstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Massstab jeder heutigen Staatsbürger erlebt“.¹⁶

Grossaufnahme, Zeitlupe oder die Montage als Rekomposition von wechselnden Einstellungen und Perspektive entfalteten eine neue visuelle Grammatik entsprechend der neuen Lebenswelten, Wahrnehmungsformen und –bedingungen, zumindest in den urbanen Zentren. Dass der Film sich vor allem in Richtung Kunst bzw. Unterhaltung ausbreitete, machen folgende Zahlen deutlich: Um 1900 waren mehr als 90% der gezeigten Kurzfilme dokumentarischen Charakters, sie zeigten Alltagsszenen, Paraden, Auftritte von Hoheiten und Politikern, Berichte über Katastrophen, Kriegs- oder Sportberichte,¹⁷ doch schon im Jahre 1908 hatte sich dieses Verhältnis umgekehrt: 96% der Filme waren fiktiven Charakters und nur noch 4% Dokumentarfilme. Während in den USA das neue Medium schnell unter dem Gesetz von Angebot und Nachfrage stand, stiess es zunächst in Europa auf den Widerstand des traditionell an Literatur und Theater orientierten Bildungsbürgertums. „Nicht oft wurde in Kunst- und Kulturdingen ein Kampf so erbittert geführt,

¹⁶ BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders. *Gesammelte Schriften* Bd. I.2., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 503.

¹⁷ PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1988, S. 8.

wie er gegenwärtig um den Wert oder Unwert des Kinos tobt“, so ein Zeitzeuge 1913.¹⁸

Kritik und Produktion halten sich aber nicht die Waage: der Anteil der deutschen Filme am eigenen Markt lag zunächst bei maximal zehn bis fünfzehn Prozent. „Wenn es auf die Kritik ankäme, müßten wir in Deutschland die allerschönsten Filme haben“¹⁹, erkannte schon die erste deutsche Filmkritikerin Malwine Rennert und sie wußte auch die Ursache: „An die Kritik wird so viel Geist und Zeit verschwendet, dass für das mühsame Kunstwerk nichts übrig bleibt“.²⁰ Anders etwa in den USA, wo man den Film gleich in Zusammenhang mit Unterhaltung gebracht hatte, sah man in Deutschland das neue Medium zunächst als plebeische *counter culture*, die sich neben der offiziellen Kultur zu etablieren versuchte, eine Konstellation, die sich auch literarisch manifestiert, wenn etwa Franz Biberkopf in Döblin Roman *Berlin Alexanderplatz* nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis als erstes ein Kino aufsucht. Anton Kaes formuliert den Konkurrenzkampf zwischen Text und Film so: „Der Machtanspruch des neuen Mediums bedroht die Monopolstellung der Literatur und verursacht innerhalb des kulturellen Systems ein Moment der Unsicherheit“²¹ und der Film erreichte seine Akzeptanz und kultureller Legitimation eben auch durch die Anlehnung an bzw. Aufnahme von literarischen Stoffen und Motiven. Nachdem sich in Deutschland etwa ab 1913 mit dem *Studenten von Prag* das Kino etabliert hatte, ebte die Polemik um das Medium Film weitgehend ab, wurde aber dann wieder Mitte der 20er Jahre durch die Avant-Garde neu belebt, die nun wiederum gerade die Nähe des Film zur Literatur kritisierte und den reinen oder absoluten Film forderte, die Besinnung auf den Film als Film, der nichts mit der Literatur gemeinsam habe. Die für die Avantgarde typische Forderung nach der intensiven Selbstreflektion des jeweiligen Medium, sei es Text, Photographie oder Malerei, ist für den Film in dem häufig benutzten Begriff „Kamera-Auge“ treffend konzipiert und Germaine Dulac hat 1927 die zugrunde liegende Idee so ausgedrückt: „Real filmmaker should divest cinema of all elements not particular to it, to seek its true essence in the consciousness of movement and visual rhythms“.²² Im Zentrum der Diskussion um den Stummfilm, der übrigens entgegen der weitverbreiteten Meinung nicht schwarz-weiß sondern zu etwa 2/3 farbig, d.h. viragiert war, lassen sich

¹⁸ TANNENBAUM, Herbert. Probleme des Kinodramas. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 60.

¹⁹ RENNERT, Malwine. Gabriele d'Annunzio als Filmdichter. In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 211.

²⁰ RENNERT, Malwine. Film und Schauspielkunst. In: Bild und Film, Nr. 8, 1912/13, S. 181.

²¹ KAES, Anton (Hrsg.). *Kino Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1978, S. 1.

²² DULAC, Germaine. The Aesthetics. The Obstacles. Integral Cinégraphie. In: Framework 19, London, 1982, S. 9.

zwei Schwerpunkte ausmachen. Da war zum einen die Montage. Es gab wohl keinen Kritiker, der in ihr nicht ein entscheidendes Element erkannte, das den Film zu einer neuen, einzigartigen Kunstform machte. Das zweite Element, um das die kritischen Debatten kreisten, waren die Zwischentitel. Diese wurden einerseits als Teil eines Trends zur Literarisierung der Künste und des öffentlichen Lebens gesehen und mit den Reklameschriftzügen und den Plakaten von Werbung und politischer Propaganda in Verbindung gebracht. Andere erblickten in der Stummheit des Mediums eine ästhetische Stärke. Béla Balázs zum Beispiel konstatierte 1924 in *Der sichtbare Mensch*, dass die Stummheit ein *principium stilisationis* des Films sei, eine entscheidende Qualität, in der er sich von allen anderen Kunstformen unterscheidet. Während die Montage unter diesen Kriterien zweifelsfrei als genuines Element des Films zu erkennen ist, erweisen sich die Zwischentitel und ihre natürliche Nähe zur Literatur als störender Fremdkörper im Zuge der Ausdifferenzierung einer kinoeigenen Ästhetik, in der die Abfolge der Bilder ihre eigene kinematografische Logik und den entsprechenden Rhythmus entwickeln sollten, wie es dann etwa von Walter Ruttmanns in seinem *Opus 1* (1921) als ersten abstrakten oder „absoluten“ Film oder in dem musikalisch-bildlich stringend durchkomponierten Werk *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* von 1927 umgesetzt wurde. Auch Murnaus *Der letzte Mann* (1927) kam mit einem einzigen Zwischentitel aus und wurde international besonders wegen seiner beweglichen Kamerafahrten und ausgefeilten Einstellungen gewürdigt.

Dass andererseits der Film für die Literatur Techniken wie die Montage, Schnitt oder perpektivisches Schreiben zur Verfügung stellte, ist ja an Beispielen wie dem bereits erwähnten Roman *Berlin Alexanderplatz* hinreichend bekannt und nachgewiesen worden. Inwieweit sich aber auch andere Klassiker der Moderne mit Bezug auf die technischen Medien lesen lassen, bleibt umstritten. So ist es durchaus möglich, *Ulysses* von James Joyce von dem Anspruch her zu verstehen, in und durch Literatur ein Höchstmass an Genauigkeit, Lebendigkeit und Plastizität zu erreichen, das es mit den technischen Apparaten aufnehmen könnte und so den Wechsel vom „mechanischen“ zum „elektronischen“ Zeitalter mit seiner gesteigerten Geschwindigkeit und Simultanität literarisch nachvollzieht. Andererseits ist es durchaus möglich, zu dem genau entgegengesetzten Schluss zu kommen und die Wortspiele bzw. die Buchstabenpoesie von Joyce als Besinnung der Literatur auf ihre eigene Sprach-Medialität zu rezipieren.

5 DAS NEUE, DAS ALTE UND DER CYBERSPACE

Natürlich wäre es verfrüht, die Konsequenzen des letzten Medienschubes hier darlegen zu wollen. Zumindest das oft (wieder) beschworene Ende der Gutenberg-Galaxis als Folge des cyberspace, also die Ablösung des früheren durch ein neues Medium, entspricht wohl eher einem Wunschdenken, zumindest, wenn man damit das ökonomische Ende der Druckmedien im Visier hat und nicht eine generelle Veränderung der Kommunikations- und Erfahrungswelt. Auflagen von Büchern und Presse verzeichnen immer noch Zuwächse, in Deutschland z.B. wurden 1960 etwa 22.000 neue Titel aufgelegt während im Jahre 2000 diese Zahl auf über 80.000 angewachsen war.²³ Ob die Vernetzung nun zu einer neuen sozialen Ordnung führt, in der nach Pierre Lévy die inertaktive, ikonisch-dynamische Schrift die bisher auf Papier gebannten Buchstaben befreit und so ein neues hypertextuelles Gefüge einzug erhält oder ob man mit Niklas Luhmann hier von einem „intellektuellen Schrotthandel“ sprechen muss, der willkürlich neue Einzelphänomene als scheinbar zentrale Strukturveränderungen behandelt, kann hier nicht beantwortet werden.

Auch die Frage, in welcher Form das Internet als „Hybridmedium“ die bisherigen Medien integrieren wird, ist heute kaum zu beantworten. Interessant aber sind die wieder einmal hohen Erwartungen sowie die historischen Vergleiche: Steve Waller beschreibt etwa die Orte der Höhlenmalerei als „multimediale“, aufgrund ihrer akustischen Resonanzen ausgewählte Stätten und Michael Giesecke erhofft sich von dem neuen Medium, es möge sozusagen in einem dialektischen Umschwung die von den bisherigen Medien gerade aufgespaltenen Sinneswelten wieder zusammenführen. Die von der typographischen Kommunikationstechnologie vernachlässigten integrativen Funktionen der Informationsverarbeitung wie Multisensualität, Multimedialität und Interaktivität könnten von den elektronischen Medien abgedeckt werden und so die Möglichkeit multisensueller Erfahrungsgewinnung und –verarbeitung eröffnen.

Nicht nur der alltägliche Schriftverkehr, auch die Literatur migrierte in den cyberspace. Und natürlich blieb es genauso wenig wie im Falle der anderen Künste dabei, daß die Netze lediglich als besserer und billigerer Vertriebsweg für analoge Werke genutzt wurden. Das Netz wandelte sich schnell zu einem Produktionsmedium, das der Literatur Ausdrucksmöglichkeiten erschloß, die ihr unter analogen Bedingungen nicht zur Verfügung stehen. Zentrales ästhetisches Mittel ist dabei der Hypertext, das Verfahren, Textpassagen untereinander durch Software-Links netzartig zu verknüpfen.

²³ KERLEN, Dietrich. *Einführung in die Medienkunde*. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 11.

Gemeinsam ist den Vertreter der Hypertextliteratur, daß sie ihre Geschichten nicht länger von Anfang bis Ende durcherzählen. Ihre Leser sollen nicht mehr passiv dem vorgegebenen Verlauf folgen müssen. Statt „fertiger Texte“ offerieren die Hypertext-Adepten untereinander verknüpfte Textbausteine. Der „Leser“, der sich durch dieses Gewebe portionierter Textpassagen einen je eigenen Weg klickt, wird – zumindest theoretisch – so zum Ko-Autor seiner narrativen Erfahrungen. Sympathetische Kritiker und Literaturwissenschaftler wie George P. Landow interpretieren die Durchsetzung von Hypertext als revolutionäre Veränderung, nicht weniger radikal als jene, die Gutenbergs Buchdruck bewirkte. Aus historischer Perspektive betrachtet, ähneln diese Erwartungen der Programmtik der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Der patriarchalische Autor wird entmachtet, die rigide autoritäre Linearität des Textes destabilisiert, die Einheit des monolithischen Werks aufgelöst, der Kreativitätsprozeß enthierarchisiert, der passive Leser demokratisch zum Mitschöpfer und Sinn(ko)produzenten befördert.

Festzuhalten ist, dass sich in Bezug auf die Mediengeschichte bestimmte diskursive patterns wiederholen. Beobachten läßt sich seit der Erfindung der Daguerreotypie bis zum heutigen Tag in diesen Debatten zum einen eine hartnäckige Insistenz auf einem simplen, sequentiellen Erklärungsmodell, bei dem Neues stets das Alte zu vernichten droht. So wurde häufig die Meinung vertreten, der Siegeszug der Fotografie führe zwangsweise zum Ende der Malerei, das Kino ersetze den Roman und die Institution Theater, die Schallplatte vernichte Oper und Konzertkultur, das Radio bedeute das Ende der Schallplatte und das Fernsehen würde alle anderen Medien verdrängen. Diese Polarisierung des „entweder – oder“ hat sich nicht bewahrheitet. Natürlich kann ein erheblich effizienteres Medium die ältere Formen vollständig ersetzen, wie etwa im Falle der *camera obscura* oder der Daguerreotypie, die zu den ausgestorbenen Medien und Techniken gehören, die allenfalls in musealen Gedächtnisräumen oder innerhalb spezifischer historischer Projekte weiter bestehen. Extinktion an sich ist jedoch die große Ausnahme. Zumeist ersetzen neue Medien oder bahnbrechende Erweiterungen bestehender Medien die alten Formen keineswegs. Nicht diachrone Abfolge, sondern synchrone Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten ist die Regel; wobei allerdings einst dominierende Kunstformen an den kulturellen Rand rücken mögen, aus dem Rampenlicht der Massenkultur in ästhetische Nischen. So erging es beispielsweise der Portraitmalerei nach der Durchsetzung der Schwarzweißfotografie, dem Theater nach der Durchsetzung des Kinos, der Schwarzweißfotografie nach der Durchsetzung der Farbfotografie, dem Kino nach der Durchsetzung des Fernsehens. Diese Kunstformen und Medien überlebten, wenn auch mit eingeschränkter Breitenwirkung, weil sie Effekte und Erfahrungen offerierten, über die das jeweils Neue nicht gebot und die einem Teil des Publikums wichtig waren.

So wird, beginnend mit dem Buchdruck, das jeweils nächste Medium als das umfassendste und avancierteste seiner Zeit vorgestellt, denn für die Definition und Selbstbeschreibung jedes neuen Mediums spielt die Dramatisierung des Gegensatzes zum vorangehenden Medium eine zentrale Rolle. Die Utopie des frühen Druckzeitalters war auf die Überwindung der Zeit gerichtet. Francis Bacon hatte die Buchstaben dafür gepriesen, daß sie wie die Schiffe der großen Entdecker zwischen den Jahrhunderten hin und her segeln und den Reichtum des Wissens von einer Zeit zur anderen befördern. Die Utopie des elektronischen Zeitalters dagegen zielt auf die Überwindung des Raumes. Unter Wahrung der realexistierenden räumlichen Abstände wird ein Kommunikationsraum in synchroner Gegenwart geschaffen, während die Utopie des Druckzeitalters, unter Wahrung der realexistierenden zeitlichen Abstände der Kommunikationspartner, auf die Verschmelzung entfernter Epochen in einem weiten, Jahrtausende überspannenden Horizont gerichtet war.

RESUMO

O presente artigo insere-se no âmbito dos estudos interdisciplinares, focalizando o panorama artístico e social europeu. O ponto de partida é a concepção da sociedade moderna como sociedade de informação na qual os *media* – imprensa, fotografia, filme, tv, arquivos eletrônicos e redes de informação, entre outros – co-definem a realidade social. Assim, a imprensa de Gutenberg não significou apenas um novo processo técnico, possibilitando cópias mais econômicas, mas redefiniu a comunicação social tradicional da *face to face* em direção a uma comunicação normatizada, específica e impessoal nos diversos sistemas sociais, consolidada no final do século XVIII. Constitui o objetivo central do artigo oferecer uma visão pragmática referente as rupturas mediais centrais – a imprensa, a fotografia, o filme e a Internet – e os efeitos sobre a produção artística.

Palavras-chave: *Arte; media; sistemas sociais.*

ABSTRACT

This article is an interdisciplinary study focalizing on the European artistic and social panorama. Starting point is the conception of modern society as a society of information where media as printing, photography, film, TV, electronic archives

and networks co-define the social reality. The Gutenberg-press therefore did not only signify a new technological process offering cheaper copies but redefined the traditional “face to face” communication towards a normatized, specific and impersonal communication in the diverse social systems, a process largely consolidated around 1800. This article aims a pragmatic vision on the medial ruptures of printing press, photography, film and internet and its effects on the arts.

Key-words: *Arts; media; social systems.*

LITERATUR

- BÄTSCHMANN, Oskar/SCHÄUBLIN, Christoph (Hg.). *Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders. *Gesammelte Schriften* Bd. I.2., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- DULAC, Germaine. The Aesthetics. The Obstacles. *Integral Cinegraphie.* In: *Framework 19*, London, 1982.
- FAULSTICH, Werner. *Medientheorien.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- FAULSTICH, Werner. *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen.* München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- GIESECKE, Michael. *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- JAMES, Henry. *Die goldene Schale.* Übersetzt von Werner Peterich. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- KAES, Anton (Hg.). *Kino Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1978.
- KERLEN, Dietrich. *Einführung in die Medienkunde.* Stuttgart: Reclam, 2003.
- KLOCK, Daniela; SPAHR, Angela. *Medientheorien. Eine Einführung.* Stuttgart: UTB für Wissenschaft, 2000.
- KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung.* Stuttgart: Metzler, 1987.
- KRAUSS, Rolf H. *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.* Stuttgart: Hatje und Cantz, 2000.
- LAGAAY, Alice; LAUER, David (Hg.). *Medientheorien. Eine philosophische Einführung.*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2004.
- LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medienethik.* München: Werner Fink Verlag, 2001.
- LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medientheorie.* Stuttgart: UTB für Wissenschaft, 2003.
- LUTHER, Martin. *Werke. Kritische Gesamtausgabe* Bd. 43, Weimar:Verlag Hermann Böhlaus, 1908.

PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1988.

PLATON. Phaidros oder Vom Schönen. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Stuttgart: Reclam, 1957.

RENNERT, Malwine. Film und Schauspielkunst. In: *Bild und Film*, Nr. 8, 1912/13.

RENNERT, Malwine. Gabriele d'Annunzio als Filmdichter. In: *Bild und Film*, Nr. 9/10, 1913/14.

STIEGLER, Bernd. *Philologie des Auges: die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Fink Verlag, 2001.

TANNENBAUM, Herbert. Probleme des Kinodramas. In: *Bild und Film* (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14.

WEBER, Stefan (Hg.). *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus.*, Stuttgart: UTB für Wissenschaft, 2003.