
MULTIMODALE PERSPEKTIVEN DER MEDIEN- ORIENTIERTEN LITERATURINTERPRETATION

Heinz Hiebler
Universität Hamburg | heinz.hiebler@uni-hamburg.de

ABSTRACT

Dem Ansatz der medienorientierten Literaturinterpretation zufolge hat jeder Text eine mediale Erscheinungsform, deren medienästhetische Botschaft ebenso bedeutsam ist wie der verbale Gehalt. Um den wahrnehmungsästhetischen Modalitäten gerecht zu werden, die dabei ins Spiel kommen, besteht die Herausforderung eines derartigen Zugangs darin, alle zur Vermittlung von Literatur in Frage kommenden Sprachen der Medien so weit wie möglich zu beherrschen. Vor dem Hintergrund der medienphilosophischen Debatten um den Entzug der Medien wird die Stärke der Multimodalität in der sprachlichen Adressierung produktions- und rezeptionsästhetischer Oberflächenphänomene von Schriften, Bildern und Sounds gesehen. Nach einer Grundlegung der Modi der Medieninterpretation und einem Plädoyer für die diskursive Auseinandersetzung mit ästhetischen Phänomenen wird mittels aussagekräftiger Medienbeispiele eine große Bandbreite an multimodalen Aspekten thematisiert. Neben basalen multimodalen Problematiken wie den Beziehungen und Differenzen zwischen Bildern, Schriften und Sounds werden auch die Feinstrukturen einzelner Medien und Phänomene des Medienwechsels unter dem Blickwinkel der Modalität reflektiert.

Wichtiger Hinweis: Dieser Artikel beinhaltet ein Filmzitat (Seite 5), das nur nach einem Download des Beitrags in bzw. mit bestimmten Readern (die MiDU-Redaktion empfiehlt den Adobe Acrobat Reader) aktiviert bzw. angesehen werden kann.

SCHLAGWÖRTER

— MEDIENORIENTIERTE LITERATURINTERPRETATION — MEDIALITÄT — MODALITÄT — SCHRIFT — BILD — SOUND

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 425885011

Copyright Dieser Artikel wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 veröffentlicht:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>

ABSTRACT (ENGLISH)

Multimodal perspectives in the media-oriented interpretation of literature

According to the approach of media-oriented literary interpretation, every text has a media appearance whose media-aesthetic message is as important as its verbal content. In order to do justice to the perceptual-aesthetic modalities that come into play, the challenge of such an approach consists in quasi-mastering all the languages of the media that come into question for conveying literature. Against the background of the media-philosophical debates on the withdrawal of the media, the strength of multimodality is seen in the linguistic addressing of production- and reception-aesthetic surface phenomena of writings, images and sounds. After a presentation of the modes of media interpretation and a plea for the discursive examination of aesthetic phenomena, a wide range of multimodal aspects will be addressed by giving meaningful media examples. In addition to basic multimodal problems, such as the relationships and differences between images, writings and sounds, the fine structures of individual media and phenomena of media change are reflected from the perspective of modality.

KEYWORDS

— MEDIA-ORIENTED INTERPRETATION OF LITERATURE — MEDIALITY — MODALITY
— WRITING — VISUAL — SOUND

1 — MEDIENORIENTIERTE LITERATURINTERPRETATION IM DIGITALEN ZEITALTER

Die medienorientierte Literaturinterpretation reflektiert nicht nur die Inhalte und die verbale Gestaltung eines Textes, sondern auch seine konkrete medienästhetische Erscheinungsform in Schrift, Bild und/oder Ton. Da Texte nur mittels Medien in Erscheinung treten können und es keine nicht-mediale Idee eines Textes geben kann, wird die Materialität bzw. Medialität des Textes als bedeutungstragender Bestandteil desselben begriffen und muss bei der Interpretation berücksichtigt werden. Ein und derselbe Text erfordert je nach medialer Umsetzung als Handschrift, in Zeitungen und Büchern oder auch in vorgelesener, auditiver oder sogar audio-visuell umgesetzter Form verschiedene Lesarten, da jede dieser Realisierungen – wie man exemplarisch an Goethes Schauerballade *Der Totentanz* (1815) zeigen kann – andere medienspezifische Interpretationsmöglichkeiten eröffnet (vgl. Hiebler 2018, 20-23). Die Interpretation eines handgeschriebenen oder gedruckten Textes erfordert andere literale Kompetenzen als die eines audioliteral zu verarbeitenden Hörtextes (vgl. Jäger 2014) oder gar die audiovisuelle Analyse von filmischen Realisierungen.¹ Literatur wird nicht nur medial – wie ihre grundlegenden Darstellungsmedien gesprochene Sprache (auditiv) und Schrift (visuell), sondern auch inhaltlich (in Hinblick auf die erschaffene multimodale Erzählwelt) als audio-visuelles Medium (vgl. Jäger 2001) begriffen, bei dessen Analyse und Interpretation wir alle unsere Sinne und Beschreibungskünste benötigen. Literatur steht in Konkurrenz zu und in Wechselwirkung mit anderen Künsten und Medien, sie profiliert sich immer in einem größeren medienkulturhistorischen Kontext. Literaturgeschichte ist demnach immer auch als Medienkulturgeschichte, poetologische Problematiken (wie jene zum Beispiel Hugo von Hofmannsthal) sind immer auch als medientheoretische darstellbar (vgl. Hiebler 2003). Die Beschäftigung mit der Medialität von Literatur erfordert daher grundlegende medienwissenschaftliche Kompetenzen für die Analyse und Beschreibung möglichst aller Medien, da viele literale Eigenheiten erst im Vergleich mit anderen auditiven und/oder visuellen Medien bei der Auseinandersetzung mit Phänomenen des Medienwechsels oder der Intermedialität zu Bewusstsein kommen (vgl. Hiebler 2011).

Im Kontext der fortschreitenden Digitalisierung und des vor allem in der Medientechnikgeschichte nach Friedrich A. Kittler immer wieder thematisierten Verschwindens der einzelnen Medientechnologien und Gerätschaften im universellen Supermedium Computer (vgl. Balke et al. 2013, 7) erscheint es nachvollziehbar, den Terminus der Multimedialität (als Verbund unterschiedlicher Medien zur Speicherung, Übertragung und Verarbeitung von Schriften, Bildern und Tönen) durch den der Multimodalität zu ersetzen. Während der Computer Schriften, Bilder und Töne in einen einheitlichen binären Code verwandelt, bleibt für die NutzerInnen die Differenzierung zwischen den einzelnen Basismedien und deren je unterschiedlichen medienästhetischen und

¹ Der konventionelle Begriff der Verfilmung wird hier bewusst vermieden, weil dieser die Abhängigkeit von der literarischen Vorlage betont und dabei häufig immer noch das Werturteil der künstlerischen Minderwertigkeit des Films gegenüber dem literarischen „Original“ mitschwingt. Mit dem Terminus der Realisierung, wie er auch im Französischen üblich ist, wird auf einen in Frankreich schon im filmtheoretischen Kontext der Nouvelle Vague postulierten Perspektivwechsel Bezug genommen, demzufolge „das Verständnis der Literaturverfilmung als medialer Einbahnstraße [...] dem Hin und Her wechselseitiger Einflußkonstellationen und Herausforderungen“ (Albersmeier 1989, 26) wich. Dadurch wird hier ausdrücklich die medienästhetische Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit des Films betont, wie sie auch in den medienwissenschaftlichen Debatten zum Thema Literaturverfilmung (vgl. Bohnenkamp 2005) mittlerweile üblich ist. Auf der Basis aktueller filmwissenschaftlicher Analyse- und Interpretationsmethoden ist der Ansatz der medienorientierten Literaturwissenschaft darüber hinaus in der Lage, Filme ohne literarische Vorlage oder Drehbuch zu erfassen.

erkenntnistheoretischen Potentialen essenziell. Mit dem Begriff der Multimodalität und der Berücksichtigung der verschiedenen produktions- und wahrnehmungsästhetischen Aspekte des Sprechens und Schreibens, Lesens und Hörens sowie des Sehens bekommt man vor allem nach Sinnen differenzierte Oberflächenphänomene der Produktion und Rezeption von konkreten Medienprodukten ins Visier. Dadurch rücken die technikaffinen und medienphilosophischen Ansätze, die davon ausgehen, dass Medien die Botschaft sind (vgl. McLuhan 1992, 17-34), dass sie in schwer erkennbarer Form unsere Lage bestimmen (vgl. Kittler 1989, 3) oder dass sie sich gar grundsätzlich jeglicher Beobachtung und Beschreibung entziehen (Mersch 2010, 148-169), in den Hintergrund. Die Perspektive verschiebt sich weg von den geheimen Botschaften der Medien und den machtvollen Dispositiven der Geräte, wie sie von Marshall McLuhan oder in der Nachfolge Michel Foucaults von Friedrich A. Kittler beschworen wurden und aktuell in der Akteur-Medien-Theorie nach Bruno Latour (vgl. Schüttpeitz 2013) verhandelt werden; sie verlagert sich hin zu den Wahrnehmungsprozessen des Menschen und den unterschiedlichen Modi der Verarbeitung von Schriften, Bildern und Tönen, wie sie in den traditionellen Ansätzen der analysierenden und interpretierenden Medienwissenschaften seit den 1970er Jahren im Mittelpunkt stehen (vgl. Schanze 1974; Hickethier 2003; Binzcek / Dembeck / Schäfer 2013). Wir sprechen im Augenblick nicht mehr von *akustischen* oder *optischen* Medientechniken, sondern von *auditiven*, *visuellen* und *audio-visuellen* Modi der Darstellung und Wahrnehmung von Schrift, Bild und Ton, die im Supermedium Computer als universeller binärer Code gespeichert und verarbeitet werden. Obwohl damit in erster Linie Oberflächenphänomene adressierbar sind, kann man frei nach einem Motto Hugo von Hofmannsthal's „Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche“ (Hofmannsthal 1980, 268) auch auf diesem Weg auf ganz unterschiedlichen Ebenen zu tiefsinnigen Erkenntnissen in Sachen Medien gelangen.

Nach einer kurzen Grundlegung der verschiedenen Modi der Medieninterpretation und einem grundsätzlichen Plädoyer für eine reflektierte diskursive Auseinandersetzung mit ästhetischen Phänomenen wird im Folgenden versucht, mit Hilfe von anschaulichen Beispielen aus unterschiedlichen medialen Bereichen eine möglichst große Bandbreite an multimodalen Aspekten abzudecken, wobei das engere Konzept von Multimodalität bewusst auf weitere medienkulturwissenschaftliche Perspektiven (vgl. Hallet 2008) erweitert wird. Neben basalen multimodalen Thematiken wie den Beziehungen und Differenzen zwischen Bild und Schrift oder Schrift und Ton werden auch die Feinstrukturen einzelner Medien, das Phänomen des Medienwechsels oder die Dispositive von Zeitung und Radio unter dem Aspekt der Multimodalität reflektiert.

2 — MEDIEN ALS FENSTER ZUR WELT: MODI DER MEDIEN-INTERPRETATION

Bei der produktions- und rezeptionsästhetischen Reflexion von Modi der Darstellung und Wahrnehmung ist das WIE (die Darstellungsweise) ebenso bedeutungsvoll wie das WAS (der dargestellte Inhalt). Diese verschiedenen Modi der Medieninterpretation, die es in einer medienwissenschaftlichen Analyse als Kehrseiten derselben Medaille immer gemeinsam zu betrachten gilt, lassen sich am besten mit Hilfe eines kurzen Filmbeispiels veranschaulichen, dessen auf der Oberfläche versteckte tiefere Bedeutung im Anschluss verdeutlicht wird. Die sogenannte Fensterszene aus Jim Jarmuschs Gefängnisausbruchskomödie *DOWN BY LAW* (USA 1986) erweist sich bei näherer Betrachtung nicht nur als Schlüsselszene für den Film, sie führt uns auch vor Augen, wie man sich generell zu Medien verhalten kann.



Abb. 01: Jim Jarmusch – *DOWN BY LAW* (Filmstill: 0:47:30; Filmausschnitt: 00:46:05–00:47:46). **Wichtiger Hinweis:** Das Filmzitat kann nur nach einem Download in bzw. mit bestimmten Readern (die MIDU-Redaktion empfiehlt den Adobe Acrobat Reader) aktiviert bzw. angesehen werden.

Bob (Roberto Benigni) „macht“ (nach eigenen Worten) mit einem Stück Kohle im Gefängnis ein Fenster an die Wand und fragt seinen Zellengenossen Jack (John Lurie), wie man auf Englisch grammatikalisch richtig auf dieses Fenster Bezug nimmt. „Excuse me, do you say in English: I look at the window? Or do you say in English: I look out the window?“ Da es sich um kein wirklich gemachtes, sondern nur um ein gemaltes Fenster handelt, fällt Jacks Antwort klar und deutlich aus: „In this case Bob, I’m afraid you gonna say: I look at the window.“ Betrachten wir die kleine unscheinbare Szene vor dem Hintergrund der epistemologischen Metapher der „Medien als Fenster zur Welt“, so führt sie uns vor Augen, wie wir uns zu einem Fenster bzw. Medium verhalten können:

1. Wir können AUS dem Fenster bzw. DURCH das Fenster sehen und in die Geschichte eintauchen, so wie wir es vom illusionistischen Theater oder vom klassischen Hollywoodkino, aber auch vom Verstehensmodell der traditionellen, vor allem auf den Inhalt fokussierten Hermeneutik kennen; oder
2. Wir können AUF das Fenster sehen und die Rahmenbedingungen des Sichtbaren und seiner medialen Gestaltung (Bildausschnitt, Kameraeinstellung, Kameraperspektive etc.) reflektieren, wie sie von der Semiotik als außersprachliche Elemente von Bedeutung adressiert werden.

Medienwissenschaftliche Interpretationen versuchen beide Perspektiven, die hermeneutische und die semiotische, miteinander zu verknüpfen. In der Fensterszene von *DOWN BY LAW* werden Bob die Grenzen und Rahmenbedingungen seiner eigenen Wahrnehmung in einer Gefängniszelle ohne echtes Fenster bewusst. In der Storyline des Films markiert das gemalte Fenster die Vorbereitung des Ausbruchs aus dem Gefängnis. Bezeichnenderweise landen die drei Gefangenen in ihrer zweiten Nacht in Freiheit in einer kleinen Fischerhütte, die im Vergleich zur Gefängniszelle nur einen entscheidenden Unterschied aufweist: Statt des bloß gemalten Fensters gibt es hier echte Fenster. Die selbstreferenzielle Dimension der Szene spiegelt uns außerdem die Bedingungen der Kinozuschauer wider, unter denen diese den Film betrachten. Wie Bob in seiner Zelle nur auf ein gemaltes Fenster an der Wand blickt, so sieht auch der Kinozuschauer nur ein projiziertes Bild auf der Kinoleinwand. Die Wirklichkeit, die wir – wie durch ein Fenster – zu beobachten glauben, ist tatsächlich nur eine Projektion. Die Szene zeigt nicht nur die Welt der Inhaftierten Jack, Zack und Bob, sie hält uns als Kinozuschauer ebenfalls einen Spiegel vor und zeigt uns als Medienrezipienten im Gefängnis der medialen Wahrnehmung: Wie die angeketteten Höhlenmenschen aus Platons Gleichnis bzw. Baudrys Kino-Dispositiv starren wir gebannt und eingelullt auf bewegte Schattenbilder, die wir zumindest für den Moment des naiven unschuldigen Kinogenusses für real halten (vgl. Baudry 2003). Eine vollwertige medienwissenschaftliche Analyse muss in der Lage sein, den illusionistischen Inhalt in einen bedeutungsvollen Bezug zu den medienästhetischen Darstellungsaspekten zu setzen und beides bei der Interpretation zu berücksichtigen. Auf einer weiteren selbstreferenziellen Ebene lässt sich Jarmuschs gesamte kleine Ausbruchskomödie, ausgehend von der eineinhalbminütigen Fensterszene, als existenzielles und medienphilosophisches Statement zum Thema Medien und Realität interpretieren (vgl. Hiebler 2018, 265-269).

3 — AISTHETISCHES UND DISKURSIVES 1: VORBILDER UND AKTUELLE PROBLEMFELDER

Die diskursive Praxis der detailreichen Beschreibung von Medien und Realität bleibt für die medienorientierte Literaturwissenschaft das zentrale Interpretationsverfahren. Erkenntnistheoretischer Ausgangspunkt dieses Verfahrens, bei dem es um nichts weniger als einen realistischen Zugang zur Welt und zu ihren Gegenständen geht, ist die Verknüpfung der traditionellen Kulturtechniken einer möglichst aufmerksamen Beobachtung mit einer möglichst differenzierten Beschreibung. Auch wenn Texte in den unterschiedlichsten medialen Erscheinungsformen fiktive Inhalte transportieren, die Texte selbst haben im Kontext der Interpretation als grundsätzlich realistischen Verfahren den Status realer Gegenstände, die man zwar nie vollständig richtig interpretieren kann, die auf falsche Lesarten aber immer mit „Gesten der Zurückweisung“ (Eco 2015, 49) bzw. mit der „Widerständigkeit des Medialen“ (Hiebler 2018, 444-449) reagieren. Damit ein realer oder medialer Sachverhalt (ein persönliches Erlebnis ebenso wie ein literarischer Text, ein Film, ein Hörspiel etc.) erkannt bzw. verstanden werden kann, bedarf es einer erhöhten Aufmerksamkeit und einer geschulten Wahrnehmung auf der Basis einer permanent erweiterbaren begrifflichen Systematik. Wie bereits bei der sprachlichen Erfassung eines kurzen Hör- oder Videobeispiels

deutlich wird, ist jede sprachliche Bezeichnung oder Transkription eines Geräusches oder eines Bildes bereits ein Akt der Interpretation (vgl. Jäger 2002). Jede „einfache“ Beschreibung eines Medienbeispiels in Form einer medienästhetisch und narratologisch reflektierten Inhaltsangabe, bei der sowohl die verbalen oder einfacher zu benennenden audiovisuellen Inhalte als auch deren oft schwieriger zu bezeichnenden nonverbalen medialen Gestaltungselemente berücksichtigt werden, bildet als grundlegender interpretativer Akt das unumgängliche erkenntnistheoretische Fundament für jede weitere hermeneutische und mediensemiotische Sinnstiftung. Um im Rahmen einer medienwissenschaftlichen Interpretation die Ebenen von Inhalt und Gestaltung möglichst sinnvoll zueinander in Beziehung setzen zu können, braucht es phänomenologischen Spürsinn und eine differenzierte Mediensemiotik. Vorbild für diesen Dialog zwischen dem sinnlich erfahrbaren Aisthetischen und dem sprachlich verarbeitbaren Diskursiven ist die transzendente Ästhetik Immanuel Kants, der Wahrnehmung im Sinne einer Erkenntnis immer nur für die Verknüpfung von Anschauung und Begriff gelten lässt. „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als, seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d. i. sie unter Begriffe zu bringen).“ (Kant 1990, 98) In der Nachfolge Kants und seines aufgeklärten Beschreibungsmodells von äußerer Realität wird Sprache bei den Vertretern des sogenannten linguistic turn wie Ernst Cassirer oder Ludwig Wittgenstein zum erkenntnistheoretisch privilegierten Mittel der Beschreibung und Bezeichnung (zu den komplexen Problematiken der Kultur als Text vgl. Hiebler 2018, 84-100).

Den vor allem auf außersprachliche Aspekte konzentrierten Medienwissenschaften ist die Bevorzugung des Diskursiven häufig ein Dorn im Auge. Dass Sprache die Andersartigkeit von Bildern und Tönen nicht hundertprozentig einzuholen vermag, wird im Grunde schon in Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen der Poesie und Malerei* (1766) und in den musiktheoretischen Überlegungen im Ersten Teil von Søren Kierkegaards *Entweder/Oder* (1843) thematisiert (vgl. Hiebler 2018, 154-159). Den aktuellen Herausforderungen des Aisthetischen im Kontext einer immer weniger diskursiv als audio-visuell geprägten Medienkultur können die Leitdisziplinen des sogenannten *media turn* dennoch nicht anders als nur mit einer Flut neuer Begrifflichkeiten begegnen: Die Bildwissenschaften unterscheiden je nach Bildaspekt zwischen *imagic, pictorial, iconic* oder *visualistic turn*. In den Theaterwissenschaften reflektiert man über den *performative turn*, in den Audiowissenschaften über den *acoustic turn* und auch ein sogenannter *modal turn* wird verhandelt (vgl. Hiebler 2018, 103). In der Filmphänomenologie, in der ein besonderes Bauch- und Fingerspitzengefühl für das ganzkörperliche Verständnis von Kinofilmen gefordert wird, kann man mittlerweile sogar von einem *somatischen* statt *semiotischen Verhältnis* zum Analysegegenstand sprechen (vgl. Sobchack 1992; Morsch 2011). Aus dem Blickwinkel der medienorientierten Literaturwissenschaft lässt sich die Vielfalt der Feinfühligkeiten in Sachen Medien oder Modi dennoch nach wie vor unter einem vorwiegend diskursiven Gesichtspunkt zusammenfassen: Je mehr Sprachen bzw. Differenzen der Medien ich im Blick habe und je feiner das Netzwerk an beschreibenden und bezeichnenden Begrifflichkeiten gewoben ist, desto eher lassen sich blinde Flecken unserer medialen bzw. multimodalen Wahrnehmung aufdecken.

4 — AISTHETISCHES UND DISKURSIVES 2: LESARTEN EINER BILD-SCHRIFT-KOMBINATION

Ein altbewährtes Schlachtfeld für das spannungsgeladene Verhältnis zwischen Aisthetischem und Diskursivem ist das Bilderbuch mit seinen vielfältigen Bezügen zwischen Bildern und Schrifttexten, wie sie im Kontext der Kölner Tagung zum *Multimodalen Erzählen im Deutschunterricht* im Werkstattgespräch mit Nadia Budde vorgestellt wurden. Ein vielfach zitierter und oftmals interpretierter Klassiker einer derartigen Bild-Schrift-Kombination ist René Magrittes *La trahison des images* (dt.: *Der Verrat der Bilder*) aus dem Jahr 1929. Mit Hilfe dieses Bildes lässt sich veranschaulichen, dass selbst einfachste multimodale Artefakte ganz unterschiedliche Bedeutungen haben können.



Abb. 02: René Magritte *La trahison des images* / *Der Verrat der Bilder* (1929, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art)

Das Bild enthält die malerische Darstellung einer Pfeife und darunter einen in Schönschrift gemalten Satz, im dem der Bezug zum darüber dargestellten Gegenstand negiert wird: „Ceci n'est pas une pipe.“ Die einfachste Lesart dieses Sachverhalts verweist auf die Bildhaftigkeit und das Artifizielle der Darstellung: Tatsächlich haben wir es nicht mit einer wirklichen Pfeife zu tun, sondern nur mit der bildlichen Darstellung einer Pfeife. Vor seinem kunsthistorischen Hintergrund erweist sich das Bild als ironischer Beitrag Magrittes zum internen Streit der Surrealisten in Hinblick auf die Vormachtstellung der Literatur gegenüber den anderen Künsten. André Breton und Paul Éluard hatten in ihren gegen Paul Valéry gerichteten *Notes sur la poésie* (1929) eine einfache Definition aufgestellt: „Die Poesie ist eine Pfeife.“ Der Malerphilosoph Magritte spielt auf diese Definition an, indem er gegen die surrealistische Definition von Poesie mit den Mitteln der Malerei polemisiert. Sein Protest richtet sich gegen die Unterschätzung der philosophischen Potentiale der Malerei im Kreis der Surrealisten, die in Anknüpfung an Hegels Ästhetik die bildenden Künste und die Musik der Dichtung untergeordnet hatten (vgl. Ottinger 2017, 19). Das Bild bringt so gesehen zunächst

einmal zum Ausdruck, dass es keine Poesie ist, es tut dies aber mit einem zwar unausgesprochenen, aber dennoch nachvollziehbaren ironischen Unterton: Die Malerei ist keine Poesie, also auch keine Pfeife, obwohl sie doch im Grunde viel besser als die Poesie dazu geeignet ist, eine Pfeife darzustellen. Das grundlegende Thema dieser kunsthistorischen Lesart ist ein ironischer Kommentar zum Streit zwischen den Künsten.

Michel Foucault, der dem Bild von Magritte sogar eine eigene kleine Publikation mit dem Titel *Ceci n'est pas une pipe / Dies ist keine Pfeife* (1973; dt.: 1974) widmet, geht in seiner diskursanalytischen Lesart von der naturwissenschaftlichen Tradition der Abbildung mit Bildunterschrift aus, die in der Nachfolge von Kants transzendentaler Ästhetik, also der Verknüpfung von Anschauung und Begriff, zur Grundfigur der modernen Erkenntnistheorie und der Vermessung und Beschreibung der Realität avanciert. Die Verbindung von bildlich dargestelltem Gegenstand und Bezeichnung, die man in jedem klassischen Werk zur Erkundung der Tier- oder Pflanzenwelt findet (vgl. Foucault 1997, 11), ist gleichzeitig eine Grundfigur des Lesen- und Schreiben-Lernens. Foucault geht bei seiner Analyse von Magrittes Bild von einer ursprünglichen Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Diskursiven, von Bild und Schrift aus, indem er auf die Tradition des Kalligramms bzw. Figurengedichts verweist, der er „eine dreifache Rolle“ zuschreibt: „das Alphabet zu ergänzen; unter Verzicht auf Rhetorik zu wiederholen; den Dingen die Falle eines zweifachen Zeichensystems zu stellen“ (Foucault 1997, 12). Der Bildtheoretiker W. T. Mitchell, der sich intensiv mit Foucaults Interpretation auseinandergesetzt hat, identifiziert das verborgene Kalligramm „in der formalen Ähnlichkeit zwischen dem ‚P‘ von ‚Pfeife‘ und der verbildlichten Pfeife“ (Mitchell 2008, 220), womit wir schließlich bei den verborgenen bildlichen Bedeutungen der Buchstaben des Alphabets wären (vgl. Hiebler 2018, 258), das seinem schrifthistorischen Ursprung gemäß wörtlich so viel wie „Rind“ – „Haus“ bzw. „Kuhstall“ bedeutet (vgl. Hiebler 2018, 49f.). Nach Ansicht Foucaults pervertiert Magrittes Bild die Funktionen des Kalligramms und erschüttert dadurch alle überlieferten Beziehungen zwischen Sprache und Bild. Die Ähnlichkeit zwischen Buchstabe und Gegenstand wird negiert, und es entsteht eine unüberwindbare Differenz, die Foucault mit Bezug auf den „Streifen, der in Magrittes Bild den Text und die Figur trennt“, als „Verschwinden des gemeinsamen Ortes zwischen den Zeichen der Schrift und den Linien des Bildes“ deutet (vgl. Foucault 1997, 20f.). In Foucaults pessimistischer Lesart wird das Bild Magrittes so zur Darstellung einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Sagen und Zeigen.

Weitaus positiver lässt sich das von Magritte zur Darstellung gebrachte Bild-Schrift-Arrangement aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive auffassen bzw. lesen. Betrachtet man das Bild nämlich vor dem Hintergrund der Autonomie und des spannungsvollen Wechselspiels der Medien, so wird es zur Darstellung der zentralen Stärken zweier ganz unterschiedlicher Medien und deren produktions- und rezeptionsästhetischer Modi. Das Bild präsentiert schlichtweg das Beste aus zwei Welten: Die Abbildung zeigt einen Gegenstand, den jedes Kind als Pfeife erkennen kann. Die darunter gemalte sprachliche bzw. schriftliche Äußerung beschreibt – übrigens ganz im Sinne von Lessings Laokoon-Ästhetik – diesen Gegenstand nicht, sie negiert ihn, wozu das Bild seiner medialen Funktionsweise gemäß nicht in der Lage ist.

Wie Martina Heßler und Dieter Mersch in Hinblick auf die mediale Eigenheit visueller Darstellungen unter Bezugnahme auf eine frühe Tagebuchnotiz von Ludwig Wittgenstein konstatieren, „zeigt jede Visualisierung [...] entweder *etwas* oder *nichts*, nicht aber ‚nicht etwas‘ oder dessen Verneinung, denn auch afigurale oder monochrome Bilder [...] zeigen stets noch *sich*“ (vgl. Heßler / Mersch 2009, 21). Das Bild Magrittes wird so als künstlerische Darstellung der medialen Eigenheiten von Bild und Schrift erkennbar. Die demonstrative Unübersetzbarkeit und Widerständigkeit von Aisthetischem und Diskursivem erhöht paradoxerweise die Intensität des Austauschs und verstärkt die Profilierung des Eigensinns von Bild und Schrift (vgl. Hiebler 2018, 257f.). Das Spannende an Magrittes paradoxer Bild-Schrift-Kombination ist, dass sie die Besonderheiten und Widersprüche der Medien bzw. Modi veranschaulicht, indem sie gleichzeitig auch ein tiefsinniges Spiel mit den oberflächlichen Erscheinungsformen von Bildern als Schrift und Schriften als Bild in Szene setzt.

5 — MEDIENWECHSEL: VOM MODUS DER ZEITUNG ZUM MODUS DES RADIOS

Wie lassen sich derartige Beobachtungen zu den konzeptionellen Eigenheiten und heimlichen Grenzüberschreitungen von Schrift und Bild nun aber auf die Analyse und Interpretation von Literatur oder anderen, auch auditiven Medien übertragen? Am Beispiel eines berühmten Klassikers der Science-Fiction-Literatur, Herbert George Wells' *The War of the Worlds*, und seiner nicht minder bekannten Transformation in das gleichnamige Hörspiel durch Howard Koch und Orson Welles soll gezeigt werden, wie durch einen klassischen Medienwechsel vom Roman zum Hörspiel das gesamte Bezugssystem von Inhalt und medienästhetischer Umsetzung eine vollkommen unterschiedliche Ausrichtung erfährt und vom Modus der Zeitung zum Modus des Radios changiert. Auch wenn der Begriff des Modus hier in einer ungewöhnlichen Form bemüht wird, geraten dabei neben den grundsätzlichen produktions- und wahrnehmungsästhetischen Modi des Visuellen (als Schrift und Bild in der Zeitung) sowie des Auditiven (gesprochene Sprache, Musik und Geräusche im Radio) ausdrücklich auch Aspekte der medialen Dispositive (wie Aktualität, unmittelbarer Realitätsbezug oder konkrete Wirkungsmächtigkeit) in den Blick. Den medienspezifischen Reiz und Erfolg der beiden eigenwilligen Klassiker machen vor allem die unterschiedlichen Erzählmodi aus, die sowohl inhaltlich als auch formal auf die speziellen produktions- und rezeptionsästhetischen Eigenheiten der jeweiligen medialen Erscheinungsform Rücksicht nehmen.

5.1 — MODUS ZEITUNG: H. G. WELLS *THE WAR OF THE WORLDS* (1898)

Die spätviktorianische „Scientific Romance“ *The War of the Worlds* von Herbert George Wells (1866–1946) wurde zunächst als Fortsetzungsroman in den Monaten April bis Dezember 1897 sowohl in *Pearson's Magazine* (London) als auch im New Yorker *Cosmopolitan* veröffentlicht. Eine überarbeitete Buchfassung, in der das Kapitel *The Man on Putney Hill* ergänzt wurde, erschien, ebenfalls zeitgleich, 1898 in New York und London. Die Londoner Ausgabe wurde außerdem um einen Epilog erweitert (vgl. Stover 2012, 1). Schon im Kontext der Londoner Zeitungs- und Buchpublikation

sorgte die Verortung des Geschehens im geografisch bekannten Umfeld der Leserschaft für einen besonderen Authentizitätseffekt. „Geography in the novel serves to establish for contemporary readers an overpowering sense of photojournalistic immediacy – it is their London and suburbs being devastated by the Martians – a sense impossible to recapture.“ (Stover 2012, 2) Ähnliche Überlegungen in Sachen Lokal-kolorit und Authentizität dürften die Zeitungsverleger des *New York Evening Journal* und der *Boston Post* dazu bewogen haben, das Geschehen des feuilletonistischen Fortsetzungsromans von Wells gegen dessen Einverständnis in ihre nähere Umgebung in den USA zu transferieren (vgl. Beck 2016, 197-210).

Präsentiert wird die Geschichte von einem namenlosen Erzähler, der, wie Wells zum damaligen Zeitpunkt selbst, zufällig mit seiner Frau in Woking lebt, wo die Geschichte der Marsinvasion beginnt. Das intramediale Bezugssystem, in dem die von ihm niedergeschriebene Geschichte medial verortet ist, sind zeitgenössische englische Zeitungen und Zeitschriften. Aus Fachzeitschriften wie *Nature*, konservativen Tageszeitungen wie dem *Daily Telegraph* oder aus der Satirezeitschrift *Punch* bezieht der Erzähler seine ersten Informationen über die aktuellen Ereignisse auf dem Mars (vgl. Wells 2012, 57f., 61). Vom ersten, ganz in seiner Nähe eingeschlagenen Marszylinder hört er auch erst von seinem Zeitungsjungen, bei dem er sich einen *Daily Chronicle* holt. Sogar, als er sich selbst bereits ein eigenes Bild über die Ereignisse vor Ort zu verschaffen vermag und er zum privilegierten Beobachter avanciert, stellen Zeitungsberichte der *Times* und des *Daily Telegraph* über die angeblichen Probleme der Marsianer mit der Schwerkraft immer noch eine nennenswerte Informationsquelle dar. Erst als die Zeitungen die ungeheuerlichen Telegramme ihrer Korrespondenten nicht mehr unhinterfragt drucken und sie im Zuge der verheerenden Kampfhandlungen mit den Marsianern notgedrungen nicht mehr in Erscheinung treten können, füllt der Erzähler selbst, teils durch die Schilderung eigener Erfahrungen, teils durch die Wiedergabe von Augenzeugenberichten anderer, die entstandene Informationslücke aus. Mit dem Erscheinen der *Daily Mail*, der ersten aktuellen Zeitung nach der Katastrophe, kehren Alltag und Normalität zurück. Außer Emotionen kann der Erzähler dem Zeitungsbericht jedoch nicht viel Neues entnehmen. Nach den ungeheuerlichen Erlebnissen der letzten Tage scheinen nicht nur die Marsianer, sondern auch die Massenmedien entzaubert. Die einzigen erstaunlichen Neuigkeiten des Artikels betreffen die Untersuchung der Marsmaschinen und die Aufdeckung der Geheimnisse des Fliegens, die ihrerseits wiederum vom Erzähler in Frage gestellt werden (vgl. Wells 2012, 246).

Formal besteht der Roman aus zwei Teilen: Das erste Buch mit dem Titel *The Coming of the Martians* beginnt mit einer kurzen, wissenschaftlich fundierten Vorgeschichte zur Marsinvasion und endet mit dem verzweifelten Kampf des Torpedoboots *Thunder Child* gegen mehrere Marsmaschinen. Der Erzähler versucht, seine Frau an einen sicheren Ort zu bringen, er trennt sich von ihr und wird schließlich zum Spielball der Ereignisse. Am Ende des ersten Buches wird die Geschichte durch die vom Erzähler referierten Erlebnisse seines jüngeren Bruders erweitert. Das zweite, nur halb so lange Buch mit dem Titel *The Earth Under the Martians* berichtet zunächst vom unaufhaltsamen Siegeszug der Marsianer, die niemals schlafen, keine Geschlechter haben und praktisch nur noch aus Gehirnen bestehen (vgl. Wells 2012, 189-192). Gemäß

dieser an Hegel erinnernden idealistischen Grundausstattung sind die Marsianer nach Überzeugung des Erzählers offenbar in der Lage, ihre Gedanken ohne jede körperliche Vermittlung („without any physical intermediation“), sprich: ohne Medien, auszutauschen (vgl. Wells 2012, 196). Da sie keinen Verdauungsapparat haben, nehmen sie – ähnlich wie Dracula und seine Vampire – das frische lebendige Blut anderer Kreaturen und injizieren es sich wie Drogensüchtige direkt in ihre eigenen Venen. Auf der Basis ihrer geistigen und technologischen Überlegenheit zerstören sie mit ihrem „Schwarzen Rauch“ und ihren Hitzestrahlen alles, bis sie letztendlich selbst – zur Überraschung aller Überlebenden – ausgerechnet an den kleinsten Lebewesen auf Gottes Erde, den Bakterien und Krankheitskeimen, zugrunde gehen. Komplettiert wird das überraschende Happy End durch das Wiedersehen des Erzählers mit seiner totgeglaubten Frau. In dem für die Buchausgaben ergänzten siebten Kapitel des zweiten Buchs, *The Man on Putney Hill*, wird, noch vor diesem überraschend glücklichen Ende, in einem Gespräch zwischen einem Artilleristen und dem Erzähler nicht nur ein moralisches Fazit aus dem drohenden Untergang der Menschheit gezogen. Die letzten Endes illusorischen Visionen des Artilleristen evozieren einen an Friedrich Nietzsche und Oswald Spengler erinnernden Neuanfang für die soeben zugrunde gegangene Zivilisation und reden einem neuen, überlegenen Menschentypus das Wort, dem es in Zukunft gelingen soll, die Übermacht der Marsianer in einer Art Guerillakampf zu besiegen. Wie der Erzähler schon durch seine Charakterzeichnung des Artilleristen durchblicken lässt, den er als schwächlich und hedonistisch beschreibt, teilt er derartige Größenfantasien nicht. Der Roman gibt letzten Endes eher ein Statement gegen die Hybris und für eine bescheidenere und humanere Selbsteinschätzung der Menschheit ab. Vielleicht, so klingt es jedenfalls im Epilog an, gehört die Zukunft ja doch nicht den Menschen, sondern den Marsianern.

Die Zeitung ist nicht nur das zentrale, wenn auch kritisch betrachtete Informationsmedium in der Geschichte, sie ist auch der Ort der Erstpublikation. Das Layout und die von Warwick Goble gestalteten Illustrationen in *Pearson's Magazine* verstärken das Gefühl von Chaos und Konfusion, indem sie sich immer wieder mimetisch zum Inhalt der Geschichte verhalten. Die Invasion und Brutalität der Marsianer kommt dort am stärksten zum Ausdruck, wo das Bild die herkömmliche Ordnung des typografischen Blocksatzes sprengt und die blank liegenden Nerven der Londoner (Leserschaft) ihr visuelles Pendant im unruhigen Flattersatz der gedruckten Seite finden. In besonders dramatischen Szenen, in denen sich die marsianischen Angreifer auf den Hügeln und die irdischen Verteidiger in der Deckung von Bäumen und Dorfhäusern um die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm gruppieren, spitzt sich das Geschehen nach dem Prinzip der Ähnlichkeit sowohl inhaltlich als auch im Layout des gesetzten Textes „in absolute silence“ bis zur lautlosen Bedrohung der auf der Lauer liegenden Marszylinder zu (vgl. Abb. 03). An anderer Stelle, wo beschrieben wird, wie die Organisationen der Polizei, der Telegrafämter oder der Eisenbahn ihre Kohärenz und Form verlieren und die sozialen Körperschaften („the social body“) sich zunehmend verflüssigen, wabert die Druckerschwärze als dunkler tödlicher Rauch der Marsianer über die Seite und verschlingt die in Panik geratene, über einander her- und hinfallende Menge (vgl. Abb. 04). Doch bei allem und mit allen Mitteln zur Darstellung gebrachten Horror bleibt der wirkliche Schrecken um einen Ende des 19. Jahrhunderts

wissenschaftlich noch nicht ganz ausgeschlossenen Angriff der Marsianer auf die Welt in den edel gestalteten Einbänden von *Pearson's Magazine* (vgl. Abb. 05) vor allem ein belletristischer Hochgenuss. Anders als sein radiophones Pendant, das Hörspiel von Howard Koch und Orson Welles, konnten derartige Geschichten in Literaturzeitschriften wohl nur sehr empfindsamen LeserInnen einen zarten Schauer über den Rücken laufen lassen.

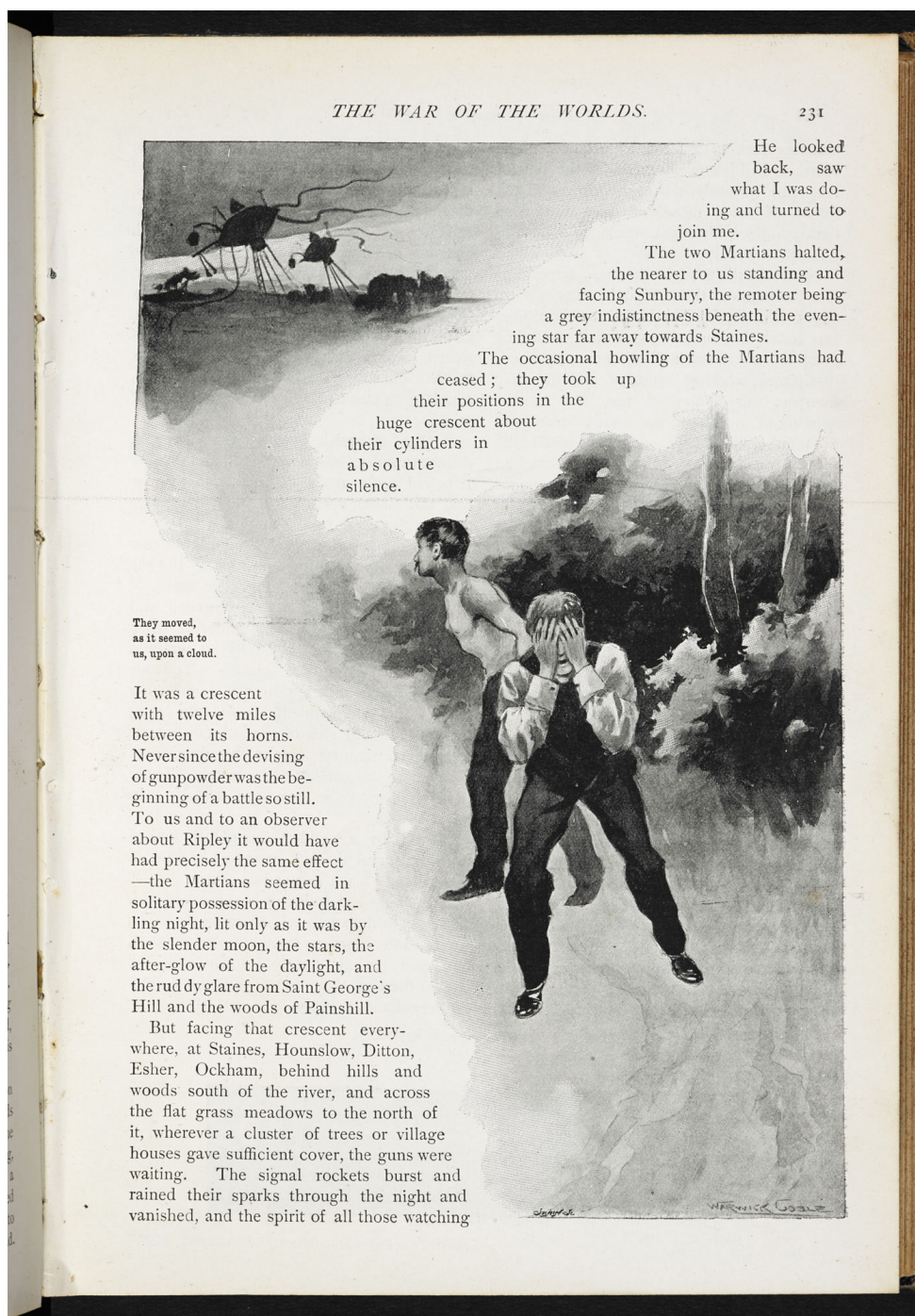


Abb. 03: H. G. Wells *The War of the Worlds* mit Illustrationen von Warwick Goble. In: *Pearson's Magazine* (London 1898, 231)

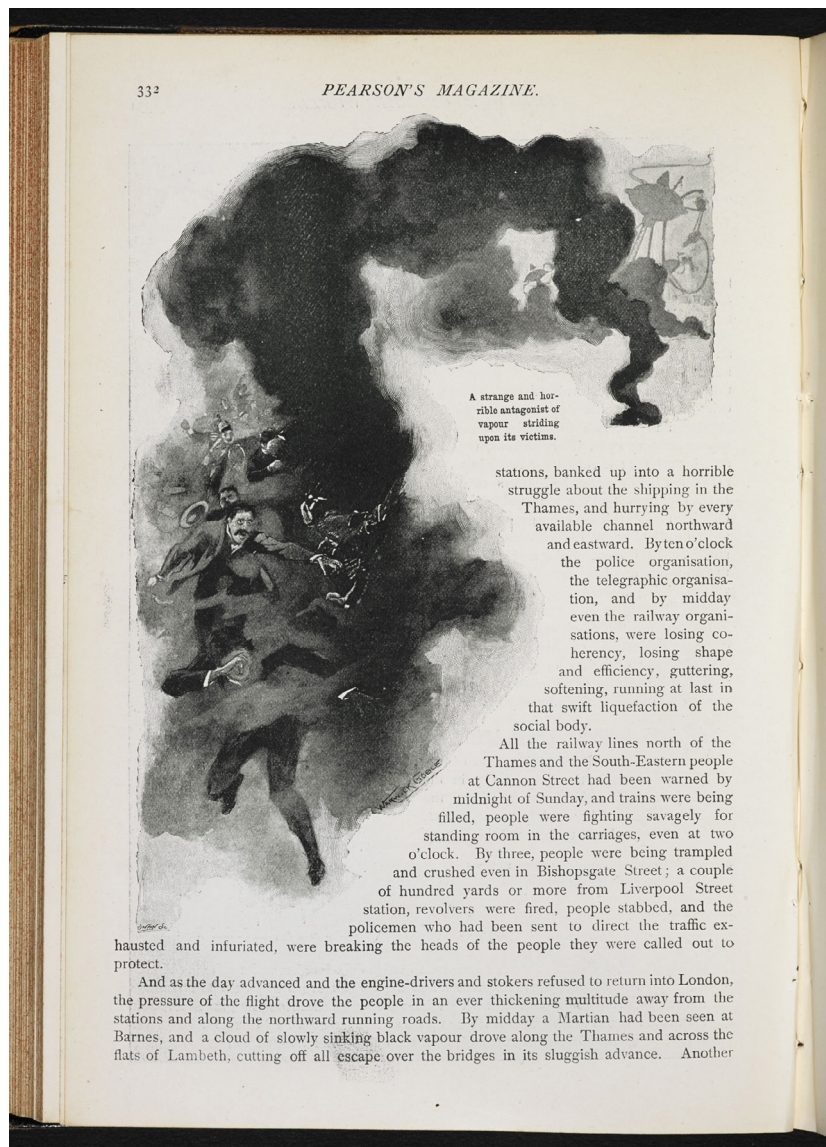


Abb. 04: H. G. Wells *The War of the Worlds* mit Illustrationen von Warwick Goble. In: Pearson's Magazine (London 1898, 332)

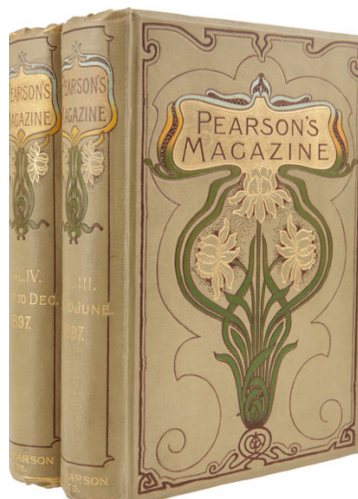


Abb. 05: Einband von *Pearson's Magazine* (London 1897)

5.2 — MODUS RADIO: HOWARD KOCH / ORSON WELLES *THE WAR OF THE WORLDS* (1938)

Durch seine immer wieder kolportierte verheerende Wirkung auf die Radio-ZuhörerInnen gilt *The War of the Worlds* bis heute als das bekannteste Hörspiel aller Zeiten und als eines der wichtigsten Medienereignisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Obwohl es prinzipiell dem Hörspieltyp des literarischen, erzählenden Hörspiels mit einem großem Wortanteil zuzurechnen ist, weist es trotz der eingeschränkten technischen Möglichkeiten einen überraschend hohen Grad an medialer Selbstreferenzialität auf, wobei vor allem den zeitgenössischen Konventionen der Soundgestaltung und Berichterstattung im Hörfunk eine entscheidende Bedeutung zukommt. Als Hörspiel aus der Blütezeit des Radios, das in den späten 1930er Jahren das konkurrenzlose Leitmedium in Sachen aktuelle Information und abendliches Home-Entertainment darstellt, spielt *The War of the Worlds* vor allem mit der Doppelfunktion des Radios als Nachrichten- und Unterhaltungsmedium. Indem es sich zielbewusst der Gestaltungskonventionen von dokumentarischen und fiktional-unterhaltsamen Formaten bedient, demonstriert es schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Radiogeschichte die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Fakt und Fiktion. Die doppelte Instrumentalisierung des Radios als harmloses Unterhaltungs- und todernstes Nachrichtenmedium macht die Glaubwürdigkeit und den Erfolg dieser medialen Inszenierung einer rundum erfundenen Geschichte und damit letzten Endes auch die grundsätzliche Attraktivität des Hörspiels aus.

Der besondere radiophone Witz des Hörspiels besteht dabei nicht in der philologisch präzisen einfühlsamen Nacherzählung eines literarischen Science-Fiction-Klassikers, sondern in dessen relativ respektloser radiospezifischer Umsetzung und Aktualisierung. Diese Vorgehensweise entspricht dem auf Aktualität und Brisanz ausgerichteten Inszenierungskonzept von Welles, das er nicht nur am Theater, sondern auch in den von ihm produzierten Hörspielen zu beherzigen sucht. In einem Manifest, das er der *New York Times* am 12. Juni 1938 präsentiert, wird der hohe medienästhetische Anspruch der Hörspielreihe wie folgt ausbuchstabiert:

The Mercury has no intention of reproducing its stage repertoire in these broadcasts. Instead, we plan to bring to radio the experimental techniques that have proven so successful in another medium and to treat radio itself with the intelligence and respect such a beautiful and powerful medium deserves. (Gosling 2009, 32)

Welles ist sich offenbar von Anfang an der Tatsache bewusst, dass jedes Medium seine eigenen Gesetzmäßigkeiten hat und dass der Erfolg einer medialen Bearbeitung bei allem Respekt gegenüber dem Ausgangsmaterial vor allem von der medienadäquaten Transformation einer Geschichte in das Zielmedium abhängt. Koch, der mit *The War of the Worlds* seine dritte Auftragsarbeit für das *Mercury Theatre on Air* erledigt, bekommt dementsprechend die Anweisung „to reset the novel in contemporary America and to use the device of breaking news flashes to dramatize the story“ (vgl. Gosling 2009, 33). Die geografische Verlagerung der Geschichte vom Großraum London (England) nach New Jersey und New York entspricht einer altbewährten Strategie, die amerikanische Zeitungen schon im Vorfeld der Erstausgabe des Romans von H. G. Wells angewandt hatten. Koch und Welles knüpfen an diese Tradition an, passen aber nicht nur Zeit und Ort an ihre konkrete Gegenwart an, son-

dern nehmen auch noch eine medienadäquate Übersetzung in die Ausdrucksformen eines anderen Mediums vor. Sie erzählen nicht einfach eine Geschichte nach, die sich in den Medien der Zeitung und des Buchs schon einmal bewährt hat, sondern transformieren diese Geschichte in eine tagesaktuelle Radiosendung, die zunächst als harmloser Tanzmusik-Abend beginnt. Zum Zweck gesteigerter Dramatik wird im ersten Teil des Hörspiels, dessen Hauptcharakteristik in der offensichtlich gelungenen Mimesis von Radio besteht, ganz auf die zeitgenössische Radiopraxis der Sendunterbrechung gesetzt. Die intramediale Konstellation von schöner Literatur und Presse, die in der literarischen Vorlage von Wells den medialen Rahmen definierte, wird in der medialen Adaptation von Koch und Welles konsequenterweise in die intramediale Konstellation von Hörspiel und Hörfunk transformiert, wobei Brisanz und Wirkung des Ganzen aus der Vermischung von Information und Unterhaltung, Fakt und Fiktion resultieren.

6 — KARTOGRAFIE DES MEDIALEN: ZUR VERMESSUNG VON MEDIEN UND MODI

Grundsätzliches Ziel einer medienwissenschaftlichen Interpretation ist es, nicht nur die Bedeutung der Inhalte (das Was), sondern auch die non-verbale Bedeutungen der medienästhetischen Gestaltung (das Wie) zu berücksichtigen. Semiotische Analysen werden für ein besseres Verständnis des Textes als Medientext fruchtbar gemacht. Grafiken und Protokolle können dabei zentrale Hilfsmittel sein. Eine Sequenzgrafik zum Beispiel ist ein visuelles Verfahren, mit dessen Hilfe man sich im wahrsten Sinne des Wortes einen Überblick über das Nacheinander und Nebeneinander unterschiedlicher Zeichenschichten und Zeichenkategorien verschafft. Grafiken wie diese machen sich die generellen epistemologischen Vorteile visueller Darstellungen zunutze. Sie „ordnen, verbinden, formen und integrieren Wissen und erzeugen damit eine Kohärenz, wo unter Umständen lediglich eine diskontinuierliche Folge von Resultaten vorliegt“ (Heßler / Mersch 2009, 17). Indem man dabei *inhaltliche* und *medienästhetische* Aspekte eines Medientextes in ihrem zeitlichen Nacheinander und Übereinander auf eine zweidimensionale räumliche Anordnung überträgt, ermöglichen Sequenzgrafiken eine rasche und zuverlässige Übersicht über das Zusammenspiel von Inhalt, Dramaturgie und medienästhetischer Gestaltung. Sie erlauben die Visualisierung auch komplexer narrativer Strukturen mit mehreren Erzähl- und Realitätsebenen und verdeutlichen den grundsätzlichen Stellenwert aller zum Einsatz gebrachten Zeichensysteme. Zudem erleichtern sie die Binnendifferenzierung innerhalb einzelner Zeichensysteme, indem sie durch farbliche Akzentsetzungen eine rasche Identifikation wiederkehrender Gestaltungselemente und Darstellungsmodi gewährleisten. Auf der Basis einer gut durchdachten und exakt vermessenen Sequenzgrafik lassen sich in deren Beschreibung und Kommentierung medienwissenschaftlich profilierte Inhaltsangaben erstellen, in denen bereits auf das konstitutive Zusammenspiel zwischen nonverbalen und verbalen, ästhetischen und diskursiven Gestaltungselementen Bezug genommen werden kann. Der zusammengefasste Inhalt, das WAS der Darstellung, kann dabei unmittelbar mit den zum Einsatz gebrachten medialen Gestaltungselementen, dem WIE der Darstellungsweise, in Beziehung gesetzt werden.

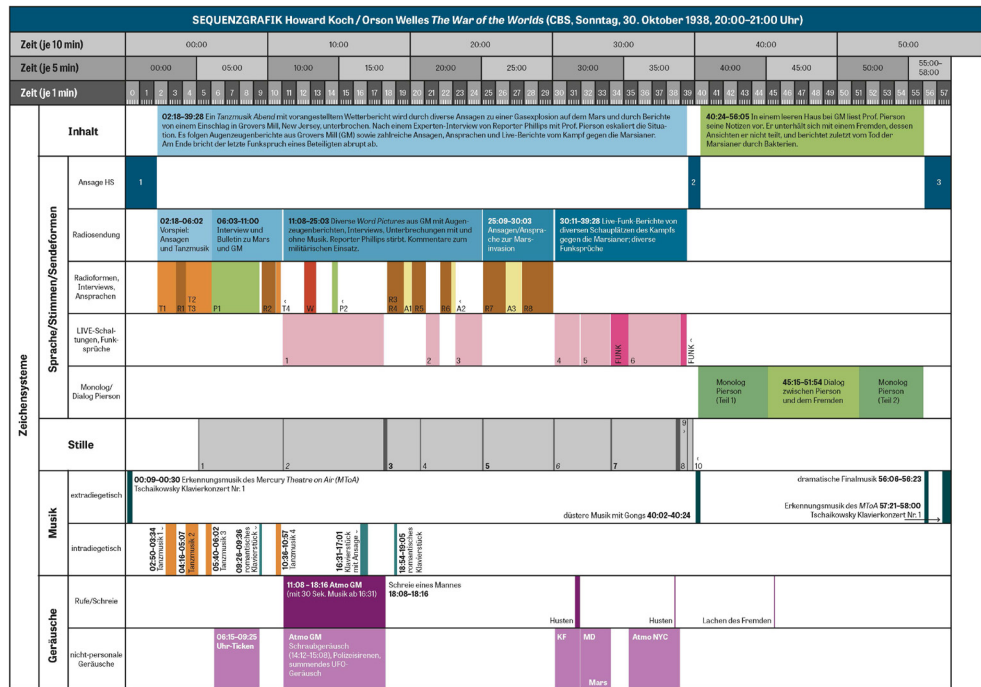


Abb. 06: Sequenzgrafik zu Koch / Welles *The War of the Worlds* (1938)

Wie man der detaillierten Sequenzgrafik zum Hörspiel (Abb. 06) entnehmen kann, besteht dieses inhaltlich aus zwei unterschiedlich langen Teilen, die durch drei Ansagen gerahmt bzw. voneinander getrennt sind. Die *erste Ansage* enthält als Anmoderation die Basisinformationen zu Sender, Sendereihe und Hörspiel sowie eine kurze, Spannung aufbauende Einleitung von Orson Welles. Der *erste Teil des Hörspiels* zeichnet sich durch eine besonders intensive und vielfältige Nutzung radiospezifischer Gestaltungselemente aus. Ein Tanzmusik-Abend mit vorangestelltem Wetterbericht wird durch Bulletins zu einer Gasexplosion auf dem Mars und zu einem mysteriösen Einschlag in Grovers Mill, New Jersey, unterbrochen. Nach einem ersten Experten-Interview von Reporter Carl Phillips mit Prof. Richard Pierson von der Universität Princeton eskaliert die Situation. Es folgt eine Live-Reportage der beiden vom Ort des Geschehens, die mit einem ersten Angriff der Marsianer und einem abrupten Sendeabbruch endet. Weniger als eine Minute später erhalten wir den vollständigen Schadensbericht und erfahren vom Tod des Reporters. Nach einer kurzen Ansprache von General Smith zur militärischen Lage, weiteren Zwischenberichten sowie Live-Schaltungen zu Prof. Pierson und Captain Lansing in Grovers Mill ringt sich der Reporter zur Meldung einer militärischen Invasion vom Mars durch. Nachdem bereits zuvor die gesamten Rundfunkanlagen an die staatliche Miliz übergeben worden waren, verdeutlichen eine Ansprache des Sekretärs des Inneren und eine abschließende Radioansage über internationale Hilfsangebote und weitere Landungen feindlicher Marsianer im Rest der Welt den Ernst der Lage. Live-Funk-Berichte von diversen Schauplätzen des Kampfs gegen die unüberwindbaren Eindringlinge vom Mars zu Land und sogar aus der Luft lassen die Hörer zu Ohrenzeugen des Desasters werden. Am Ende bricht auch noch der letzte Funkspruch eines Beteiligten abrupt ab. Nach einigen Sekunden Pause wiederholt die *zweite, mittlere Ansage* nach circa zwei Drittel des Hörspiels noch einmal die Angaben zu Titel und Sender. Düstere Musik leitet

zum *zweiten Teil des Hörspiels* über, in dem Prof. Pierson ein moralisches Fazit des Geschehens zieht. Er geht seine Notizen durch, führt ein Streitgespräch mit einem Fremden, der an den Artilleristen aus dem siebenten Kapitel des Buchs von Wells erinnert, und berichtet vom Tod der Marsianer durch Bakterien. Die *abschließende dritte Ansage* nutzt Orson Welles, der im Hörspiel auch die Rolle des Prof. Pierson spricht, um aus seiner Rolle herauszutreten und die ganze Geschichte als harmlosen Halloweenescherz zu enttarnen. Medienästhetisch gesehen, zerbricht das Hörspiel in einen sehr filigran gearbeiteten, aktionsgeladenen und ästhetisch anspruchsvollen ersten Teil, in dem Mimesis von Radio betrieben wird, und einen recht grob gestrickten, diskursiv kommentierenden zweiten Teil, der nur durch ein kurzes platonisches Streitgespräch zwischen Prof. Pierson und einem namenlosen Fremden über die aktuellen und zukünftigen Perspektiven der Menschheit dramatisch aufgelockert wird. In Hinblick auf seine formale Grundstruktur – die Abfolge von Überschrift (Ansa), ästhetischer Darstellung der Handlung als Hörbild und diskursiver Zusammenfassung mit moralischem Fazit – erinnert der Aufbau von *The War of the Worlds* an das Strukturschema frühneuzeitlicher Emblemik. Auch wenn die ungeheuerlichen Geschehnisse rund um die Eindringlinge vom Mars dem von Orson Welles gesprochenen Protagonisten, Prof. Pierson, zu einem neuen existenziell-bedeutsamen Blick auf den Alltag verhelfen, endet das Hörspiel, das so unterhaltsam begonnen hatte, doch mit einer gewissen Memento-mori-Stimmung und mit der Einsicht in die prinzipielle Beschränktheit des Menschen.

LEGENDE

ALLGEMEINE STRUKTUR DES HÖRSPIELS	RADIOFORMEN, INTERVIEWS, ANSPRACHEN	LIVE-SCHALTUNGEN, FUNKSPRÜCHE	GERÄUSCHE
1 Ansa HS 1 (00:00-02:17) Ansa, Erkennungsmelodie Mercury Theatre on Air (MToA) und Einführung von Orson Welles Radiosendung (RS): Vorspiel (02:18-08:02) Wetterbericht, Explosionen auf dem Mars (R1), Tanzmusik (T 1-3) RS: Interview & Bulletin (06:03-11:00) Pierson-Interview (P1), Einschlag bei Grovers Mill (R2), Tanzmusik (T 4) RS: Word Pictures aus Grovers Mill (11:08-25:03) Live-Schaltung mit Reporter Phillip aus Grovers Mill, Augenzeugenbericht, Interview mit Prof. Pierson, Angriff der Marsianer, Sendebbruch, Schadenbericht (Tod von Phillip), Ansprache General Smith, Pierson-Anruf aus Grovers Mill, Zwischenbericht, Übergabe des Radios an Militär, Lagebericht Captain Landings aus Grovers Mill RS: Ansagen und Ansprache (25:06-30:03) Meldung der Invasion der Marsianer, Ansprache des Sekretärs des Innenen, Hilfsangebote, weitere Landungen von Marsianern RS: LIVE-Schaltungen und Funkprüche (30:11-39:28) Schaltungen zur Field Artillery, diversen Flugzeugbomben sowie zu einem Reporter; diverse Funkprüche	T1 Wetterbericht und Tanzmusik (02:18-03:34) Wetterbericht: (02:18-02:40) und Ansa T: Raquello La Campanita (02:50-03:34) R1 Radioansage 1 (03:35-04:15) Bulletin der Intercontinental Radio News zu Explosionen auf dem Mars T 2 + T 3 Tanzmusik und Anmoderation (04:16-06:02) T 2: Raquello Standust (04:16-05:07), Stille (05:08-05:12), Ankündigung des Pierson-Interviews (05:19-05:39) T 3: Raquello Standust (05:40-06:02) P1 Interview Prof. Pierson (06:03-09:25) Phillips-Interview in Princeton zum Mars R 2 Radioansage 2 (06:31-03:32) Bulletin der Intercontinental Radio News meldet Einschlag nahe Grovers Mill T 4 Tanzmusik (10:26-10:57) T 4: Hotel Martinet aus Brooklyn W Augenzeugenbericht Mr. Wilmuth (12:35-13:24) P 2 Interview Prof. Pierson 2 (14:32-14:55) Interview in Grovers Mill R 3 + R 4 Radioansagen 3 + 4 (18:23-19:33) R 3: Ansa von Übergangsproblemen Klavierzwischenpiel (18:54-19:05) R 4: Schadenbericht aus Grovers Mill A 1 Ansprache 1 (19:34-20:07) General Smith zur militärischen Lage R 5 Radioansage 5 (20:08-21:08) Zwischenbericht, Überleitung zu LIVE-Schaltung 2 R 6 Radioansage 6 (22:09-22:52) Zwischenbericht, Überleitung zu Ansprache 2 A 2 Ansprache 2 (22:53-23:31) Mr. McDonald übergibt Radio an Militär R 7 Radioansage 7 (25:09-26:42) Bericht von Invasion einer Mars-Armee A 3 Ansprache 3 (26:44-27:50) Ansprache des Sekretärs des Innenen R 8 Radioansage 8 (27:52-30:03) Hilfsangebote und weitere Marsianer	1 LIVE-Schaltung 1 (11:09-18:16) Reporter Phillip (mit Prof. Pierson) aus Grovers Mill; abrupter Abbruch 2 LIVE-Schaltung 2 (21:13-22:06) Pierson-Anruf aus Grovers Mill 3 LIVE-Schaltung 3 (23:21-25:02) Captain Lansing militärische Lage in Grovers Mill; abrupter Abbruch 4 LIVE-Schaltung 4 (30:10-31:57) 22 nd Field Artillery 5 LIVE-Schaltung 5 (32:00-34:05) Flugzeugbomber aus Bayonne, New Jersey; rascher Abbruch am Ende 6 LIVE-Schaltung 6 (35:22-38:59) Reporter vom Dach des Funkhauses bricht bei 38:40 hörbar zusammen FUNK Funkprüche 1 (34:10-35:20) Operator 1-5 Funkprüche 2 (39:00-39:28) Operator 4: "Isn't there anyone...?"	UM Uhr-Ticken (06:15-09:25) Uhr-Ticken im Labor von Prof. Pierson A GM Atmo Grovers Mill (11:08-18:31 und 17:02-18:16), dazwischen Klaviermusik Personengeräusche im Hintergrund A GM nicht personal Atmo Grovers Mill (11:08-18:29 und 17:02-18:16), dazwischen Klaviermusik Schraubengeräusch (14:12-15:08), Polizeisirenen, summendes UFO-Geräusch, bedrohliches Tuten (17:48-18:10) KF Kanonenfeuer (30:11-31:57) Zielen und Schießen der 22 nd Field Artillery MD Motorenrollen (32:00-34:05) Flugzeuggeräusche einer Bomberstaffel Mars Marsianergeräusche (33:43-34:05) A NYC Atmo New York City (35:22-38:59) Verkehrsgeräusche, Hupen, Schiffssirenen MUSIK MToA MToA-Erkennungsmusik (00:09-00:30) Tschakowski Klavierkonzert Nr. 1 T1 Tanzmusik 1 (02:50-03:34) Raimon Raquello und sein Orchester: La Campanita aus dem Park Plaza (New York City) T 2 Tanzmusik 2 (04:16-05:07) Raquello und Orchester beenden La Campanita und beginnen mit Ansa Standust T 3 Tanzmusik 3 (05:40-06:02) Raquello und Orchester setzen Standust fort K1 Klavierstück 1 (09:26-09:36) T 4 Tanzmusik 4 (10:26-10:57) Bobby Milletto und sein Swing-Orchester aus dem Hotel Martinet (Brooklyn) K 2 Klavierstück 2 (16:31-17:01) Klavierstück (von Ansa unterbrochen) K 3 Klavierstück 3 (18:54-19:06) extradiagnostische Stimmungsmusik düstere Musik mit Gongs (40:02-40:24) dramatische Finalmusik (56:06-58:23) MToA MToA-Erkennungsmusik (57:21-58:00)

Abb. 07: Legende zur Sequenzgrafik zu Koch / Welles *The War of the Worlds* (1938)

Die Legende zur Sequenzgrafik (Abb. 07) offenbart einen Einblick in die jeder Kartografie zugrundeliegende Vermessungstätigkeit und gibt in der vorliegenden Systematik auch eine schnelle Übersicht über die feinmodulierte Binnendifferenzierung der analysierten Zeichensysteme. Neben der allgemeinen Struktur des Hörspiels können so auch die verschiedenen Modi an spezifischen Radioformen einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Abgesehen von relativ sparsamen Einsatz

von Musik und Geräuschen sind es bei *War of the Worlds* (1938) vor allem Interviews, Ansprachen, Live-Schaltungen, Funksprüche und (last but not least) vielfältige Formen der Spannung und Angst erzeugenden Inszenierung von Stille, die vor allem im ersten längeren Teil des Hörspiels dessen besondere medienästhetische Attraktivität ausmachen (zur Dramaturgie der Stille in Koch / Welles *War of the Worlds* sowie zu weiterführender Literatur zu Buch und Hörspiel vgl. Hiebler 2018, 307-332).

7 — FAZIT: MULTIMODALE KOMPETENZEN MEDIENWISSENSCHAFTLICHER INTERPRETATIONEN

Ausgangspunkt medienwissenschaftlicher Interpretationen ist die Verknüpfung von Inhalt und medialer Gestaltung, wie sie durch eine methodische Verzahnung hermeneutischer und semiotischer Perspektivierungen ermöglicht wird. Die Modi der Interpretation lassen sich mit dem Modell der Fensterschau veranschaulichen, wonach in einem kreativen Wechselspiel die unterschiedlichen Aspekte des AUS-dem-Fenster-Sehens und des AUF-das-Fenster-Sehens zueinander in eine bedeutungsvolle Beziehung gesetzt werden. Epistemologische Grundlage dieser analysierenden und interpretierenden Vorgangsweise ist der fortgesetzte Dialog zwischen dem sinnlich Erfahrbaren bzw. Aisthetischen und dem sprachlich Beschreibbaren bzw. Diskursiven. Der Kampf gegen die Widerstände und die Suche nach Passagen in diesem unabschließbaren, aber für jede Form der sinnvollen Verständigung über Medien und Realität notwendigen Übersetzungsprozess bilden die Grundlage für jegliche Form von Aufklärung und Erkenntnis. Anhand literarischer Beispiele in verschiedenen medialen Erscheinungsformen wird klar, dass jeder unterschiedliche Modus der Darstellung (Produktion) und Wahrnehmung (Rezeption) von Inhalten andere Bedeutungen und meist oberflächlich versteckte Botschaften generiert. Wie an den angeführten Beispielen deutlich wurde, sprechen Schriften, Bilder und Töne unterschiedliche „Sprachen“, sie entwickeln andere „Grammatiken“ und „Narratologien“. Wie bei natürlichen Sprachen auch können die dabei zum Einsatz kommenden Modi der Bedeutungsgenerierung nicht verlustfrei übersetzt werden, ihr jeweiliger Eigensinn lässt sich in differenzierenden bzw. kontrastierenden Verfahren wie jenen der direkten Konfrontation (Magritte) oder des Medienwechsels (Wells versus Koch / Welles) aber sowohl erkennen als auch vermitteln.

Das Jonglieren mit dem Eigensinn unterschiedlichster Modi im Spannungsfeld zwischen Aisthetischem und Diskursivem, Zeigen und Sagen macht den besonderen poetischen Reiz der Multimodalität aus. So wie das poetische Sprechen von AutorInnen wie Arno Schmidt (Schmidt 1992) oder Herta Müller (Müller 2009), das sich oft der Bilder aus verschiedenen Sprachen bedient (s. bzw. höre die Audiobeispiele auf der folgenden Seite), die Kenntnis möglichst vieler unterschiedlicher Sprachen erfordert, so gehört es zu den multimodalen Kompetenzen einer medienorientierten Literaturwissenschaft, die unterschiedlichen Sprachen der Medien zu lernen und sprechen zu üben. Damit Sprache ihr zauberhaftes Potential als „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten“ (Benjamin 2002, 125) oder als audiovisuelles Medium (vgl. Jäger 2001) weitestgehend ausschöpfen kann, bedarf es einer fortgesetzten Auseinandersetzung mit den multimodalen Aspekten des Wahrnehmens und Denkens in Schrift, Bild und Ton.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

BILD

— **Magritte, René:** *La trahison des images / Der Verrat der Bilder* (1929). Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art.

FILM

— **DOWN BY LAW. USA 1986.** R.: Jim Jarmusch. DVD: Arthaus, Kinowelt Home Entertainment.

HÖRTEXTE

— **Müller, Herta (2009):** *Die Augen der Sprache + Dorfsprache*. Auf: *Die Nacht ist aus Tinte gemacht. Herta Müller erzählt ihre Kindheit im Banat* (2 CDs). CD 1, Track 16 u. 18. Sprecher*innen: Herta Müller / Thomas Böhm / Klaus Sander. Berlin: supposé. — **Schmidt, Arno (1992):** *Nebenberuf: Dichter*. Auf: *Arno Schmidt liest sämtliche Tonbandaufnahmen 1952-1964* (5 CDs). CD 5, Track 1. Sprecher: Arno Schmidt. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins. — **Welles, Orson (1999):** *War of the Worlds: The original broadcast, as heard over Station WABC, New York and the CBS network on Sunday, October 30th, 1938, 8:00-9:00 PM EST*, auf: *The Orson Welles Collection*. Vol. 1. Disc 2: *War of the Worlds*, Track 1. O.O. (Dänemark): Nostalgia Arts. (= NOCD 3501/02.) Auch online: <https://www.youtube.com/watch?v=Xs0K4ApWl4g> [26.10.2020].

LITERATUR

— **Wells, Herbert George (2012):** *The War of the Worlds. A Critical Text of the 1898 London First Edition, with an Introduction, Illustrations and Appendices*. Edited by Leon Stover. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 47-255.

SEKUNDÄRQUELLEN

— **Albersmeier, Franz-Josef (1989):** Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik. In: Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 15-37. — **Balke, Friedrich / Siegert, Bernhart / Vogl, Joseph (Hg.) (2013):** Editorial. In: *Archiv für Mediengeschichte – Mediengeschichte nach Friedrich Kittler*. München: Fink. — **Baudry, Jean-Louis (2003):** Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975). In: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus, 27-39. — **Beck, Peter J. (2016):** *The War of the Worlds. From H. G. Wells to Orson Welles, Jeff Wayne, Steven Spielberg and Beyond*. London et al.: Bloomsbury. — **Benjamin, Walter (2002):** Über das mimetische Vermögen. In: Benjamin, Walter (Hg.): *Medienästhetische Schriften*. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 123-126. — **Binczek, Natalie / Dembeck, Till / Schäfer, Jörgen (Hg.) (2013):** *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin, Boston: de Gruyter. — **Bohnenkamp, Anne (2005):** Vorwort. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 9-38. — **Eco, Umberto (2015):** Gesten der Zurückweisung. Über den Neuen Realismus. Aus dem Italienischen von Philip Freytag. In: Gabriel, Markus (Hg.): *Der Neue Realismus*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp. — **Foucault, Michel (1997):** *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*. Aus dem Französischen übersetzt u. m. einem Nachwort versehen von Walter Seitter. München, Wien: Hanser. — **Gosling, John (2009):** *Waging The War of the Worlds. A History of the 1938 Radio Broadcast and Resulting Panic, Including the Original Script*. Jefferson, North Carolina u.a.: McFarland & Company. — **Hallet, Wolfgang (2008):** Multimodalität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler, 520f. — **Heßler, Martina / Mersch, Dieter (2009):** Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In: Heßler, Martina / Mersch, Dieter (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript, 8-62. — **Hickethier, Knut (2003):** *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler. — **Hiebler, Heinz (2003):** *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann. — **Hiebler, Heinz (2011):** Medienorientierte Literaturinterpretation: Zur Literaturgeschichte als Medienkulturgeschichte und zur

Medialisierung des Erzählens. In: Nünning, Ansgar / Rupp, Jan (Hg.): *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. Trier: WVT, 45-84. — **Hiebler, Heinz (2018)**: *Die Widerständigkeit des Medialen. Grenzgänge zwischen Aisthetischem und Diskursivem, Analogem und Digitalem*. Hamburg: Avinus. — **Jäger, Ludwig (2001)**: Sprache als Medium. Über die Sprache als audio-visuelles Dispositiv des Medialen. In: Wenzel, Horst u.a. (Hg.): *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. Wien u.a.: Kunsthistorisches Museum, Skira, 19-42. — **Jäger, Ludwig (2002)**: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München: Fink, 19-41. — **Jäger, Ludwig (2014)**: Audio-literalität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs. In: Binczek, Natalie / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München: Fink, 231-253. — **Kant, Immanuel (1990)**: *Kritik der reinen Vernunft. Band 1 (1781)*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. — **Kittler, Friedrich (1986)**: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose. — **McLuhan, Marshall (1992)**: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. (1964.) Düsseldorf u.a.: ECON. — **Mersch, Dieter (2010)**: *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie. — **Mitchell, William John Thomas (2008)**: *Bildtheorie*. Hg. u. m. einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. — **Morsch, Thomas (2011)**: *Medienästhetik des Films*. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München: Fink. — **Ottinger, Didier (2017)**: *Ut pictura philosophia. Magritte als Philosoph – ein Porträt*. In: Ottinger, Didier (Hg.): *Magritte. Der Verrat der Bilder*. München u.a.: Prestel. — **Schanze, Helmut (1974)**: *Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie*. München: Fink. — **Schüttpelz, Erhard (2013)**: Elemente einer Akteur-Medien-Theorie. In: Thielman, Tristan / Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: Transcript, 9-67. — **Sobchack, Vivian (1992)**: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press. — **Stover, Leon (2012)**: Introduction. In: Wells, Herbert George (2012): *The War of the Worlds. A Critical Text of the 1898 London First Edition, with an Introduction, Illustrations and Appendices*. Edited by Leon Stover. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1-46.

ÜBER DEN AUTOR

PD Dr. [Heinz Hiebler](#) ist Leiter des Medienzentrums der Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien und lehrt am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte sind medienorientierte Literaturinterpretation, Medienkultur (Geschichte und Theorie), Medienanalyse sowie Medien und Realität.