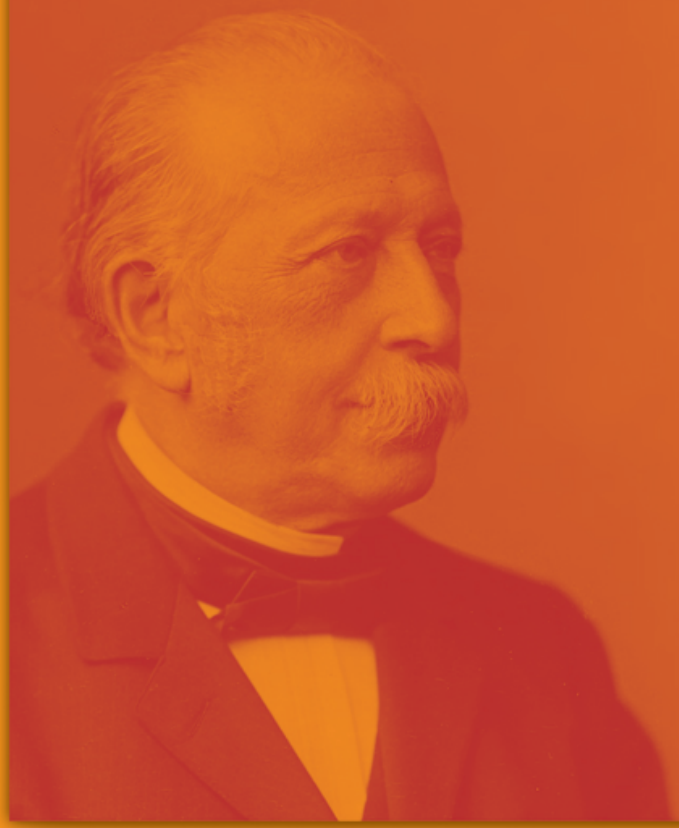
DE GRUYTER

Nora Hoffmann

PHOTOGRAPHIE, MALEREI UND VISUELLE WAHRNEHMUNG BEI THEODOR FONTANE



SCHRIFTEN DER
THEODOR FONTANE GESELLSCHAFT

DE
G

Nora Hoffmann

Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane

Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft

Herausgegeben von der

Theodor Fontane Gesellschaft e. V.

Wissenschaftlicher Beirat

Hugo Aust
Helen Chambers

Band 8

De Gruyter

Nora Hoffmann

Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane

De Gruyter

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

ISBN 978-3-11-025992-6
e-ISBN 978-3-11-025993-3
ISSN 1861-4396

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Hoffmann, Nora, 1980-
Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane / by Nora Hoffmann.
p. cm. -- (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft ; 8)
Includes bibliographical references.
ISBN 978-3-11-025992-6 (alk. paper)
1. Fontane, Theodor, 1819-1898--Criticism and interpretation. 2. Photography--Influence. 3. Art and literature. I. Title.
PT1863.Z7H64 2011
833‘.7--dc23
2011029194

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

1. Einleitung 1

2. Das Forschungsumfeld 13
2.1. Die ›Visual Studies‹ 13
2.2. Die Intermedialitätsforschung 26

3. Historischer Hintergrund 43
3.1. Entwicklung und Rezeption neuer Bildmedien im 19. Jahrhundert 43
3.1.1. Das Panorama 44
3.1.2. Das Diorama 47
3.1.3. Das Moving Panorama 48
3.1.4. Die Photographie 49
3.2. Die Rezeption der Malerei durch die Literatur 54
3.2.1. Die Malerei im poetischen Realismus 54
3.2.2. Fontanes Erfahrungen mit und Einstellungen zur Malerei 59
3.3. Die Rezeption der Photographie durch die Literatur 66
3.3.1. Die Photographie im poetischen Realismus 66
3.3.2. Fontanes Erfahrungen mit und Einstellungen zur Photographie 72
3.3.3. Photographieanaloges Sehen im poetischen Realismus 81
3.4. Seh- und Wahrnehmungstheorien im 19. Jahrhundert 86
3.4.1. Hermann von Helmholtz' Seh- und Wahrnehmungstheorie 93
3.4.2. Der Einfluss der Wahrnehmungstheorien auf die Malerei 104

4. »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« 109
4.1. Der bildhafte Text als Sehschule 110
4.2. Arten der visuellen Wahrnehmung und Beschreibung 119
4.2.1. ›Bewegte Bilder‹: Analogie zu Moving Panorama und Film 120
4.2.2. ›Stehende Bilder‹: Analogie zu Panorama und Diorama 125
4.2.3. Ausschnitte und Fensterblicke: Analogie zur Photographie ... 128
4.2.4. Merkmale malerei- und photographieanaloger Beschreibungen 133
4.3. Mit bildanalogem Sehen und Bildern verknüpfte Themen 137
4.3.1. Der Bezug zur Geschichte 137
4.3.2. Die Verbindung zwischen Bild, Sehen und Tod 142
4.3.3. Die Kopie 146

4.4. Fontanes Konzept des ›Malerischen‹ ... 150
4.5. Gemäldebeschreibungen ... 158
4.6. Zusammenspiel und Bewertung der Medien Text und Bild ... 167
4.7. Zusammenfassung ... 175

5. Analyse der Romane ... 179

5.1. »Cécile« ... 181
5.1.1. Figurenspezifische Arten der visuellen Wahrnehmung ... 183
5.1.1.1. Der kontrollierend überschauende St. Arnaud ... 190
5.1.1.2. Die ›blinde‹ Cécile ... 194
5.1.1.3. Der photographieanaloge Beobachter Gordon ... 203
5.1.1.4. Die Malerin und Beobachterin Rosa Hexel ... 217
5.1.2. Die Subjektivität der Wahrnehmung ... 225
5.1.3. Das Text-Bild-Verhältnis ... 230
5.1.4. Die Photographie und der Brief Clothildes ... 234
5.1.5. Die kontrastive Charakterisierung durch Bildmedien ... 237
5.1.6. Fazit ... 239

5.2. »L'Adultera« ... 241
5.2.1. Die typisierende Wahrnehmung van der Straatens ... 241
5.2.2. Das Text-Bild-Verhältnis: Original vs. Kopie/Typus ... 250
5.2.3. Die kopierte Existenz Melanies ... 259
5.2.4. Das Porträtgemälde Melanies ... 266
5.2.5. Gemälde und Sehen als Kontrollmittel ... 268
5.2.6. Fazit ... 272

5.3. »Effi Briest« ... 274
5.3.1. Figurenspezifische Arten der visuellen Wahrnehmung ... 279
5.3.1.1. Innstetten und Effi: Erziehung durch Bilder und Blicklenkung 279
5.3.1.2. Innstetten: Kontrollblicke ... 285
5.3.1.3. Die Entwicklung von Effis Sehfähigkeit ... 290
5.3.2. Physiognomische Blicke ... 300
5.3.3. Das Zusammenwirken von Photographien und Briefen ... 311
5.3.4. Die Wirkungskraft von Text und Bild im Zusammenspiel ... 319
5.3.5. Die Gegenüberstellung von Malerei und Photographie ... 320
5.3.6. Fazit ... 322

5.4. »Mathilde Möhring« ... 324
5.4.1. Der Geschlechterrollentausch in Bildmedium und Sehweise ... 325
5.4.1.1. Die kontrastive Charakterisierung durch Bildmedien ... 325
5.4.1.2. Seh- und Wahrnehmungsweisen ... 331

5.4.2. Sozialer Stand und Sehfähigkeit 338
5.4.3. Produktion und Rezeption von Texten und Bildern 340
5.4.4. Fazit 341

6. Zusammenfassung und Ausblick 343

Bibliographie 355

1. Einleitung

Das Wissen um die prägende Bedeutung der Visualität für das 19. Jahrhundert und die Wechselwirkungen zwischen der raschen Entwicklung innovativer Bildmedien und neuer Wahrnehmungsweisen gehört mittlerwiele zum Allgemeingut der historisch orientierten Wahrnehmungsforschung. Als faszinierendste und am stärksten prägende neue Bildart gilt dabei die Photographie, durch deren Betrachtung sich eine Wahrnehmungsweise entwickelte, die bald nicht mehr an das Anschauen der Bilder selbst gebunden war, sondern das Sehen generell veränderte. Dieses neue Sehen in den Texten Theodor Fontanes nachzuweisen, stellt ein zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit dar. Zugleich soll das literarische Motiv der mit zeitgenössischen Assoziationen aufgeladenen Photographie untersucht werden. Weiter soll Spiegelungen der durch das neue Bildmedium ausgelösten Diskurse in Fontanes Texten nachgegangen werden, wobei die Thematisierung der Begrenztheit menschlicher Wahrnehmung von besonderem Interesse sein wird.

Rechtfertigen lässt sich eine solche Fokussierung auf Bilder und Visuelles sowie das damit einhergehende Thema der Wahrnehmung speziell in Texten Theodor Fontanes neben dem generell hohen Stellenwert dieser Aspekte im 19. Jahrhundert zusätzlich vor dem Hintergrund ihrer zentralen Rolle in Fontanes gesamtem Leben und Werk. Immer wieder regten ihn Erfahrungen aus verschiedensten Lebens- und Tätigkeitsbereichen zur Auseinandersetzung mit visuellen Phänomenen an. Zu denken ist hier an die Erlebnisse von 1864 bis 1871 als Kriegsberichterstatter,[1] die ihn lehrten, wie sehr seine eigenen Wahrnehmungen der fremden Wirklichkeit von Klischees und stereotypen Vorurteilen gelenkt wurden. Darüber hinaus hatte er sich speziell beim Versuch der Erfassung und Darstellung des Krieges damit auseinanderzusetzen, dass Zeichen trügerisch sein konnten,[2] Realität und Wahrheit sich oft der Sichtbarkeit entzogen und somit auch ihre Repräsentation sich nicht allein am visuell Wahrgenom-

1 Vgl. John Osborne, *Theodor Fontane. Vor den Romanen. Krieg und Kunst*. Göttingen 1999, S. 140–160.

2 Fontanes Vertrauen in die Sichtbarkeit von Realität und Zuverlässigkeit von Zeichen wurde dadurch erschüttert, dass er in Partisanenkriegen erlebte, wie in einem »Raum, der zunächst durch keinerlei Zeichen als Raum des Krieges markiert ist […] außerhalb der traditionellen Formen einer Sichtbarkeit des Krieges« (ebd., S. 144) Partisanen den Kampf eröffneten.

menen orientieren durfte.[3] Als Kriegsbeobachter an der Seite weiterer Schaulustiger hinterfragte er zudem die Position eines in seiner erhöhten Lage distanzierten Beobachters angesichts der Kriegsgräuel, die als ästhetisch ansprechendes Schauspiel wahrgenommen wurden[4] und als solches in seinen Berichten neben der Beschreibung von Bauwerken wie Sehenswürdigkeiten wiedergegeben werden. Aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt dagegen erlebte er in der Rolle des Beobachteten auch die Gegenposition des durch fremde, machtausübende Blicke Dominierten und setzte sich mit möglichen Reaktionen darauf auseinander: der Verweigerung der Rolle als Blickobjekt, die wiederum die Beobachter zur Reflexion über ihr Verhalten zwingt, oder der bewussten Selbstdarstellung und -inszenierung, die in kritischer Weise ans Theatralische grenzen kann.[5]

Im Theatralischen wiederum liegt der zweite Erfahrungshintergrund Fontanes, der mit seinem geschärften Bewusstsein für Aspekte des Sehens und Beobachtens verbunden ist, war er doch im Anschluss an die Tätigkeit als Kriegsberichterstatter von 1870 bis 1889 fest als Theaterkritiker bei der *Vossischen Zeitung* angestellt und verfasste bereits davor sowie auch danach weiterhin vereinzelt Theaterkritiken. Auch hier war also seine Aufgabe wiederum die eines aufmerksamen und detailgenauen Beobachters,[6] der sich zugleich von weiteren Zuschauern umgeben sah und so zur Reflexion seiner Tätigkeit angeregt wurde.

Durch diese Arbeiten als Kriegsberichterstatter und Theaterkritiker entwickelte Fontane nicht nur Sensibilität für die Rollen eines Beobachters und Beobachteten sowie für unterschiedliche Arten des Sehens und das trügerische Potenzial visueller Zeichen, sondern setzte sich bei der anschließenden Aufgabe der Verschriftlichung und Vermittlung des Gesehenen mit Fragen der Sichtbarkeit und Repräsentation von Wirklichkeit

3 Eine seiner Grunderfahrungen im französischen Kriege war, dass die Kriegsschauplätze aufgrund des Partisanenkrieges auseinanderfielen und er sich auch zeitlich ausdehnte, so dass ein ›zentrales‹ Kriegsgeschehen kaum noch greifbar oder an bestimmte, sicht- und repräsentierbare, historische Lokalitäten rückzubinden war (vgl. Uwe Hebekus, *Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historischen Historie und bei Theodor Fontane*, Tübingen 2003, S. 127, 135f). »Mit den klaren und nicht nur begrifflichen Grenzen entzieht der Partisan dem Krieg einen guten Teil seiner Sichtbarkeit, welcher Entzug zugleich die Möglichkeit einer Repräsentation des Krieges als eines ›Ereignisses‹ im historischen Sinne beträchtlich erschwert« (ebd., S. 142)

4 Vgl. a. Jan Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld – ein zauberhaftes Schauspiel. Theodor Fontane als Kriegsberichterstatter*. Wrocław 2005, S. 167.

5 Vgl. Hebekus, *Klios Medien*, S. 165.

6 Vgl. Lothar Schirmer, *›Der Herr hat heut Kritik‹. Theodor Fontane und das Theater seiner Zeit*. In: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hrsg.), *Fontane und sein Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 102, 106; Helmut Scheuer, *Der Realist und die Naturalisten. Theodor Fontane als Theaterkritiker*. In: *Der Deutschunterricht* 50/4 (1998), S. 26f.

auseinander.[7] Verstärkt wurden diese Reflexionen durch seine Arbeit als Kunstkritiker (Näheres dazu in Kapitel 3.2.2.), in deren Rahmen – wie auch im privaten Bereich (vgl. Kapitel 3.3.2.) – neben Gemälden auch immer wieder photographische Porträts und Gemäldereproduktionen zu seinen alltäglichen Erfahrungen zählten und somit sein Bewusstsein für Bilder, ihre Repräsentations- und Zeichenfunktion sowie durch sie veränderte Seh- und Wahrnehmungsweisen ein weiteres Mal schärften. Diese Bilder, Gemälde und Photographien, sowie mit ihnen verbundene Assoziationen, Sehweisen und Reflexionen über die Bedingtheiten der menschlichen Wahrnehmung und die Unzuverlässigkeit visueller Zeichen werden im Zentrum der Arbeit stehen. Dieser Zugang der gemeinsamen und vergleichenden Analyse photographischer und gemalter Bilder ergibt sich zum einen aus der Fontaneforschung, die das Thema alt-neu längst für sich entdeckt hat, wie etwa die These Fischers[8] zeigt, dass ein Vergleich des Vorkommens technischer Neuerungen mit ihren Vorformen in den Texten Fontanes – beispielsweise der Eisenbahn mit der Kutsche oder der Telegraphie mit dem Brief – der Erforschung wert sei.[9] Bei dieser Gegenüberstellung des ›alten‹ Bildmediums Malerei mit dem ›neuen‹ der Photographie wird davon ausgegangen, dass sich die Funktionen der verschiedenen Bildarten für die Texte oft erst in der Gegenüberstellung komplett

7 Dabei zielte Fontane in beiden Fällen – wie auch im späteren Prosawerk – nicht auf eine distanzierte, professionell-objektive Wirklichkeitswiedergabe, sondern auf eine subjektive, das ästhetische Element betonende, bei der es mehr um einen künsterischen Gesamteindruck als um die Vermittlung reiner Fakten ging: »Fontane wollte [als Theaterkritiker, N.H.] alles vermeiden, was selbstgefällige Distanz […] vermittelt hätte« (vgl. Scheuer, *Der Realist und die Naturalisten*); seine Kriegsberichte lassen »die kühle, distanzierte Betrachtungsweise des Chronisten vermissen« (Günter Jäckel, *Fontane und der Deutsch-Französische Krieg 1870/71*. In: *Fontane Blätter* 2/2 (1970), S. 94); »[a]uch als Berichterstatter über den Krieg blieb Fontane Dichter« (ebd., S. 99; vgl. a. Manuel Köppen, *Im Krieg gegen Frankreich. Korrespondenten an der Front. 1870 vor Paris – 1916 an der Westfront – 1940 im Blitzkrieg*. In: Barbara Korte (Hrsg.), *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007, S. 62).

8 Vgl. Hubertus Fischer, *›Gemmenkopf‹ und ›Nebelbild‹. Wie Fontane mit Bildern erzählt*. In: Tim Mehigan und Gerhard Sauder (Hrsg.), *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*, Sankt Ingbert 2001, S. 132.

9 Auch die Intermedialitätsforschung betont die Ergiebigkeit von vergleichenden Analysen ›alter‹ und ›neuer‹ Medien: »Um die technologischen, kultursemiotischen und institutionellen Veränderungen durch neue Medien angemessen diskutieren zu können, sind vor allem ihre intermedialen Relationen zu älteren Medien, also diachrone Bezüge aufschlussreich. Gerade wenn wir uns der im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert rapide ansteigenden Geschwindigkeit der technologischen Entwicklungen annehmen, wird deutlich, daß das ›Alte‹ und das ›Neue‹ im dialektischen Prozeß verstanden und mit komparativen Methoden untersucht werden muß« (Yvonne Spielmann, *Intermedialität und Hybridisierung*. In: Volker Lüdeke und Erika Greber (Hrsg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2004, S. 78).

erschließen. Zudem ist eine Zusammenführung beider Themen sinnvoll, um den Einfluss der Betrachtung verschiedener Bildarten auf die Art und Weise der visuellen Wahrnehmung zu erforschen. Die Photographie wird dabei nicht als Unterthema der Malerei behandelt, wie dies in bisherigen Untersuchungen teilweise geschehen ist, sondern beiden Bildarten gleichermaßen Aufmerksamkeit gewidmet, zumal Untersuchungen zu den Beziehungen zwischen Photographie und Literatur gezeigt haben, »daß es sich um ein lohnendes Gebiet handelt, das autonom ist und keinesfalls als bloßes Anhängsel der Arbeitsgebiete ›Malerei und Literatur‹ oder ›Film und Literatur‹ behandelt werden darf«.[10]

Bisher hat die Fontaneforschung das Thema Photographie weitgehend ausgeklammert. Weder Untersuchungen zu Fontanes Auseinandersetzungen mit der bildenden Kunst sehen eine Analyse der Einflüsse der Photographie als ihren Aufgabenbereich an[11] noch die Arbeit Phillip Franks zu Fontanes Behandlung des technischen Fortschritts in seinem Werk, die das Thema lediglich beiläufig erwähnt.[12] Damit steht die Photographie wie zu ihrer Anfangszeit weiterhin zwischen den beiden Polen Kunst und Technik, ohne eine eindeutige Zuordnung zu erfahren: »Entweder denkt man sie als eine rein mechanische und exakte Transkription der Wirklichkeit. [...] Am anderen Extrem denkt man das Foto als eine Art Ersatz für die Malerei«.[13]

Verbindungen zwischen Fontanes Werk und der Photographie wurden stattdessen durch Untersuchungen zur Photographie geknüpft, die sich mit deren Anfangszeit und ihren Auswirkungen auf die Literatur des 19. Jahrhunderts befassen. Aufeinander aufbauend erklären zwei Autoren übereinstimmend den Anfang von *Effi Briest* als ›photographisch‹ wirkende

10 Erwin Koppen, *Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur*. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.), *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, S. 245.

11 Vgl. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die Bildende Kunst*, Berlin 1998; Stefan Greif, *›Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts…‹ Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts*. In: *Fontane Blätter* 55 (1993), S. 69–90; Stefan Greif, *›Wo sind die Pièces de résistance?‹ Kunstkritik und Bildbeschreibung bei Fontane*. In: Günter Helmes et al. (Hrsg.), *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*, Tübingen 2002, S. 89–100; Winfried Jung, *›Bilder und immer wieder Bilder…‹ Bilder als Merkmale kritischen Erzählens in Theodor Fontanes ›Cécile‹*. In: *Wirkendes Wort* 40 (1990), S. 197–208; Winfried Jung, *Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes ›L'Adultera‹*. Stuttgart 1991.

12 Vgl. Phillip Frank, *Theodor Fontane und die Technik*, Würzburg 2005.

13 Roland Barthes, *Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)*. In: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt am Main 2002, S. 83.

Beschreibung[14] und verweisen darauf, eine solche lasse sich generell in Fontanes Texten finden. Neben dem Einfluss der Photographie auf die Art und Weise der literarischen Beschreibung wird in diesen Arbeiten nur kurz auf ihr thematisches Vorkommen in einzelnen Texten verwiesen, in denen photographische Porträts der Figuren erwähnt werden. Deren Untersuchung steht bis jetzt aus.

Zum Thema Malerei bei Fontane dagegen liegen einige Aufsätze vor, die sich entweder mit seinen kunstkritischen Schriften befassen[15] oder die Rolle der Malerei in einzelnen Romanen behandeln.[16] Letztere widmen sich teils dem prägenden Einfluss der Malerei auf seine bildlichen Beschreibungen, teils Gemälden als literarischen Motiven und der Bedeutung der Malerei in der Bilder- und Gedankenwelt Fontanes. Da eine Zusammenfassung dieser vielfältigen Forschungsansätze hier zu weit führen würde, werden die Ergebnisse stattdessen bei der Behandlung der jeweiligen Werke einzeln herangezogen. Abgesehen von Klaus Peter Schusters Untersuchung *Theodor Fontane: ›Effi Briest‹ – Ein Leben nach christlichen*

14 Vgl. Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987, S. 68f; Rolf H. Krauss, *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern 2000, S. 72–78.

15 Wilhelm Vogt, *Theodor Fontane und die bildende Kunst*. In: *Die Sammlung* 4 (1949), S. 154–163; Hermann Fricke, *Nicht auf Kosten des Lebens. Theodor Fontane als passionierter Kunstschriftsteller*. In: *Der Bär von Berlin* 25 (1976), S. 53–70; Sonja Wüsten, *Zu kunstkritischen Schriften Fontanes*. In: *Fontane Blätter* 27 (1978), S. 174–200; Burkhard Bittrich, *Theodor Fontane und die bildende Kunst der Kaiserzeit*. In: Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt et al. (Hrsg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin 1983, S. 171–180; Donald C. Riechel, *Theodor Fontane and the Fine Arts. A Survey and Evaluation*. In: *German Studies Review* 7/1 (1984), S. 39–64; Henrik Karge, *Poesie und Wissenschaft. Fontane und die Kunstgeschichte*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die Bildende Kunst*, S. 267–278; Immo Wagner-Douglas, *Alte Meister. Von der Bildsprache zum Sprachbild*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die Bildende Kunst*, S. 231–241; Moritz Wullen, *Deutsche Zeitgenossen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die Bildende Kunst*, S. 169–173; Moritz Wullen, *Die Gefilde der Seligen*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die Bildende Kunst*, S.179; Hugo Aust, *Fontane und die bildende Kunst*. In: Christian Grawe und Helmuth Nürnberger (Hrsg.), *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 405–412; Hugo Aust, *Literatur- und Kunstkritik*. In: Grawe und Nürnberger, *Fontane-Handbuch*, S. 878–888.

16 Werner Schwan, *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Neue Folge 26 (1985), S. 151–183; Jung, *Bildergespräche*; Gabriele Althoff, *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart 1991; Marion Doebeling, *Eine Gemäldekopie in Theodor Fontanes ›L'Adultera‹. Zur Destabilisierung traditioneller Erwartungs- und Sinngebungsraster*. In: *Germanic Review* 68 (1993), S. 2–10; Fischer, *›Gemmenkopf‹ und ›Nebelbild‹*; Gerhard Neumann, *Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst. Fontanes Roman ›L'Adultera‹*. In: Tim Mehigan und Gerhard Sauder (Hrsg.), *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*, Sankt Ingbert 2001, S. 139–170.

Bildern von 1978, welche die Behandlung des Themas einleitete, gibt es bisher jedoch keine umfassende Monographie zur Malerei in Fontanes Romanen, die einen Überblick über die verschiedenen Funktionen der Gemälde bieten würde. Die vorliegende Arbeit möchte diese Lücke schließen, indem sie 1. die Darstellung durch Malerei beeinflusster Blickweisen und Beschreibungstechniken Fontanes, 2. die Analyse von Gemälden als Motiven und 3. Ausführungen über durch Malereibetrachtungen geprägte Wahrnehmungsweisen Fontanescher Figuren zusammenführt.

Zum Thema Sehen und Wahrnehmung bei Fontane – insbesondere mit Verbindung zu bestimmten Bildarten – schließlich ist die Forschungslage bisher eher dürftig. Einige Arbeiten zu den Kriegsberichten gehen explizit auf seine dort gesammelten Seherfahrungen ein,[17] sonst befassen sich die wenigen Studien, die zur Spiegelung seiner Wahrnehmungsweise in literarischen Beschreibungen vorliegen, hauptsächlich mit den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*,[18] die für eine solche Analyse mit ihren vielen Landschafts- und Kunstbeschreibungen das umfangreichste Material bieten und Parallelen zu an Bildmedien erprobten Sehweisen verstärkt nahelegen.[19] Noch spärlicher erforscht sind bislang die Blicke und Sehweisen der Figuren; erst in jüngster Zeit wurden Aufsätze zu diesem Thema veröffentlicht.[20] Die vorliegende Arbeit geht davon aus,

17 John Osborne, *Theodor Fontane. Vor den Romanen*; Hebekus, *Klios Medien*; Uwe Hebekus, *Friktionen der Kriegmoderne. Theodor Fontanes autobiographische Texte zum deutsch-französischen Krieg von 1870/71*. In: Stephan Jaeger und Christer Petersen (Hrsg.), *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Bd. 2: Ideologisierung und Entideologisierung, Kiel 2006, S. 167–191.

18 Im Folgenden als *Wanderungen* abgekürzt.

19 Hubertus Fischer, *Märkische Bilder. Ein Versuch über Fontanes ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg, ihre Bilder und ihre Bildlichkeit*. In: *Fontane Blätter* 60 (1995), S. 117–142; Moritz Wullen, *Über das Sehen bei Fontane*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die Bildende Kunst*, S. 257–261; Phillip Frank, *Erlebnisreisen – Fontanes Wanderungen in wahrnehmungstheoretischer Sicht*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.), *›Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg‹. Fontanes ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹ im Kontext der europäischen Reiseliteratur*, Würzburg 2003, S. 111–122; Frank, *Theodor Fontane und die Technik*; Erdmut Jost, *Das poetische Auge. Visuelle Programmatik in Theodor Fontanes Landschaftsbildern aus Schottland und der Mark Brandenburg*. In: Delf von Wolzogen, *›Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg‹*, S. 63–80; Jerzy Kalazny, *›Das landschaftliche Auge‹. Zum Sehen und Wandern in Wilhelm Heinrich Riehls ›Wanderbuch‹ im Vergleich mit Fontanes ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹*. In: Delf von Wolzogen, *›Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg‹*, S. 159–174.

20 Osborne, *Theodor Fontane. Vor den Romanen*; John Osborne, *Theodor Fontanes ›Stine‹ – Ein ›Schauspiel für Männer‹?*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 120/Supplement (2001), S. 128–152; Maria Elisabeth Brunner, *›Effi Briest‹ von Theodor Fontane als Schule des Sehens*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 115 (1999), S. 143–153; Maria Elisabeth Brunner, *Sehen und Erkennen in ›Effi Briest‹. Ist Wahrnehmung ›ein zu weites Feld‹?* In: *Seminar* 36/4 (2000), S. 418–435; Maria Elisabeth Brunner, *›Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen‹ – Wahrnehmung in ›Effi Briest‹*. In: *Fontane Blätter* 71 (2001), S. 28–48; Maite Zubiaurre, *Panoramic Views in Fontane, Galdós and Clarín. An Essay on Female Blindness*. In: Patricia Howe und

dass die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit der Figuren und ihre Blickarten ebenso aussagekräftig für ihre Charakterisierung sind wie deren viel beachtete Sprache und will dem Thema daher die bisher versagte Aufmerksamkeit zukommen lassen.

Um das Untersuchungsfeld der Beziehungen zwischen Malerei, Photographie, Wahrnehmung und Literatur abzustecken, wird zunächst auf den Ansatz Erwin Koppens, einem der Wegbereiter für die Erforschung der Beziehungen zwischen Literatur und Photographie, zurückgegriffen. Seine Zusammenstellung der wichtigsten Aspekte, die eine solche Untersuchung umfassen sollte, wird im Folgenden vorgestellt, wobei einige Aspekte entsprechend den bei Fontane vorliegenden Bedingungen modifiziert werden. Als 1. Aspekt nennt Koppen die Äußerungen von Schriftstellern »zum Kunstcharakter der Photographie«. Da sich solche bei Fontane nicht explizit finden, muss auf seine poetologischen Äußerungen zurückgegriffen werden, in denen er die Photographie und ihren Kunstcharakter als Vergleich für Schreibweisen heranzieht. Den 2. Punkt bildet die »Photographie als literarisches Motiv«, das hauptsächlich mit der Thematik »Magie, Erotik und Komik« verbunden sei oder bei dem die Photographie als Beweisstück diene. 3., »Schriftsteller als Photographen«, entfällt bei Fontane, da über eine photographische Tätigkeit des Autors nichts bekannt ist. 4., dem »Zusammenwirken von Photo und Text«, ist hinzuzufügen, dass die Texte Fontanes im Original ohne Illustration durch Photographien veröffentlicht wurden und erst nach seinem Tod mit Photographien versehene Ausgaben seiner Reisebücher herausgegeben wurden. Deren Analyse kann dementsprechend keinen Aufschluss über Fontanes Auseinandersetzung mit der Photographie oder ihre Thematisierung in seinem Werk geben. Dennoch kann es aufschlussreich sein, zu betrachten, welche Textstellen nachträglich illustriert wurden, inwiefern dies für die Bildhaftigkeit der Beschreibungen spricht und ob Parallelen zwischen den Photographien und der Art der Beschreibung festzustellen sind – was für eine photographieanaloge[21] Wahrnehmungsweise des Autors sprechen würde. Als Unterpunkt zu 4. soll in der vorliegenden Arbeit die Untersuchung der von Fontane gestalteten Beziehungen zwischen in seinen Texten beschriebenen Photographien und Schriftstücken ergänzt

Helen Chambers (Hrsg.), *Theodor Fontane and the European Context*, Amsterdam/Atlanta 2001, S. 253–263.

21 In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff des ›photographieanalogen Sehens‹ anstelle des oft verwendeten ›photographischen Sehens‹ genutzt. Damit soll der Differenz zwischen dem tatsächlichen Blick durch die Kamera oder auf eine Photographie und Wahrnehmungsweisen der Realität, die Merkmale des ›Photographischen‹ zeigen, Rechnung getragen werden.

werden, um seine eigenen Reflexionen zum Text-Bild-Verhältnis zu berücksichtigen. Koppens 5. Aspekt schließlich ist die Behandlung »photographische[r] Verfahrensweisen und Stilmerkmale« in literarischen Texten, wobei zunächst die Eigentümlichkeit des photographischen gegenüber dem gemalten Bild zu klären sei. Davon ausgehend, dass sich »[*i*]*nnerhalb großer geschichtlicher Zeiträume* [...] *mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung* [*verändert*]«,[22] und zwar in Wechselwirkung mit den neuen visuellen Medien, werden nicht nur die photographieanalogen Verfahrensweisen des Autors untersucht, sondern insbesondere auch die Darstellung und Thematisierung dieser gewandelten Wahrnehmungsweise bei seinen Figuren.[23]

In Anlehnung an diese zur Beziehung zwischen Photographie und Literatur aufgeführten Aspekte sollen auch für die Malerei folgende Punkte Beachtung finden: 1. die Äußerungen Fontanes zum Kunstcharakter der Malerei in seiner Kunstkritik und 2. die Malerei als literarisches Motiv. 3. ›Schriftsteller als Maler‹ entfällt, da Fontane zwar teilweise Skizzen als Gedächtnisstützen anfertigte, sich jedoch im engeren Sinne nicht als Maler betätigte. Ebenso wenig wird 4., dem ›Zusammenwirken von Gemälde und Text‹ nachgegangen, da die Romane Fontanes fast ausschließlich ohne Gemäldeillustrationen vorliegen und als reine Textbände konzipiert wurden.[24] 5. hingegen, malereianaloge Verfahrensweisen und Stilmerkmale der Texte sowie Wahrnehmungsweisen der Figuren, werden in die vorliegende Untersuchung aufgenommen.

Die dargestellte Thematik wird im Weiteren wie folgt erschlossen:

Im zweiten Kapitel wird zunächst das Forschungsumfeld skizziert. Nachdem im vorangegangenen Einleitungsteil kurz der Forschungsstand speziell zu Fontane dargestellt wurde, finden sich dort Angaben zum ›Visual Turn‹ in den Geisteswissenschaften und den ›Visual Studies‹, die sich mit Bildern und Wahrnehmung befassen. Anschließend wird die Intermedialitätsforschung dargestellt, deren Ansätze die vorliegende Untersuchung mit denen der ›Visual Studies‹ verbindet. Das Kapitel

22 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, I.2., Frankfurt am Main 1980, S. 478.

23 Vgl. zur gesamten Aufzählung Erwin Koppen, *Über einige Beziehungen*, S. 231–245. Die zitierten Punkte sind Kapitelüberschriften und im Text folgende Erklärungen aus diesem Aufsatz.

24 Als einzige Ausnahmen wären die von Osborne, *Theodor Fontane. Vor den Romanen* bereits detailliert analysierten Kriegsberichte (siehe zu den dortigen Text-Bild-Beziehungen auch Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld,* S. 178–266) und die mit Skizzen Max Liebermanns versehene *Effi Briest*-Ausgabe zu nennen, wobei der Roman zunächst als reine Textausgabe gedacht und auch veröffentlicht wurde.

schließt mit einem systematischen Überblick über die in der vorliegenden Arbeit zu analysierenden Aspekte.

Das dritte Kapitel führt weiter in die Thematik ein, indem es historische Hintergrundinformationen zu verschiedenen Gemäldearten des 19. Jahrhunderts und der Photographie liefert. Schwerpunkte liegen dabei auf verbreiteten zeitgenössischen Ansichten über die verschiedenen Bildarten, generellen Reaktionen auf sie sowie gängigen Assoziationen. Von besonderem Interesse wird die konträre Aufnahme von Malerei und Photographie durch die poetischen Realisten und Fontane sein. Weiter werden Seh- und Wahrnehmungstheorien des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Hermann von Helmholtz', erläutert und in ihrem Einfluss auf die Literatur des poetischen Realismus dargestellt. Das Kapitel will damit deutlich machen, welche wichtige Rolle das Sehen bzw. neue Formen des Sehens im 19. Jahrhundert spielten und wie stark man einerseits noch auf die visuelle Lesbarkeit der Welt vertraute, andererseits jedoch das Vertrauen in die Zuverlässigkeit menschlicher Wahrnehmungen völlig erschüttert wurde.

Kapitel vier untersucht die Bildhaftigkeit der als Sehschule konzipierten *Wanderungen* und stellt Verbindungen zwischen verschiedenen Arten der Wahrnehmung bzw. Beschreibung und zeitgenössischen Bildmedien dar. Weiter wird ein vorläufiger Kriterienkatalog entwickelt, anhand dessen sich bestimmen lässt, ob eine literarische Beschreibung photographie- oder malereitypische Merkmale aufweist, und erarbeitet, was bei Fontane in Abgrenzung zum ›Photographischen‹ als ›das Malerische‹ gelten kann. Auch die Beziehungen zwischen beschriebenen Bildern und dem Text werden analysiert. Das gesamte Kapitel liefert so eine Materialsammlung Fontanescher Wahrnehmungs- und Beschreibungsarten, mit verschiedenen Bildarten verknüpfter Themenkomplexe und typischer Text-Bild-Beziehungen, auf die bei der folgenden Romananalyse zurückgegriffen werden kann.

Diese umfasst das fünfte Kapitel und beinhaltet Einzeluntersuchungen zu *Cécile*, *L'Adultera, Effi Briest* und *Mathilde Möhring*. Diese Auswahl wurde getroffen, da in diesen Werken visuellen Phänomenen eine besondere Bedeutung zukommt und sich an ihnen ein breites Spektrum verschiedener Einsatzmöglichkeiten nachweisen lässt. Zudem liefert sie einen Querschnitt durch Fontanes Romane, da sie Werke aus verschiedenen Schaffensperioden umfasst – von der 1880 veröffentlichten *L'Adultera* bis hin zu *Effi Briest* von 1894/5. Sofern einzelne Aspekte durch den Blick auf weitere Romane gewinnen, werden diese Verweise in Fußnoten gegeben.

Ein Schwerpunkt der Romananalyse liegt jeweils auf der visuellen Wahrnehmung der Figuren, insbesondere auf photographieanalogen oder durch Malereibetrachtung geprägten Sehweisen. Deren – teils zeitgenössi-

schen Diskursen über die Bildmedien entsprechende – Merkmale werden herausgearbeitet, inklusive der damit verbundenen Bedeutung für die Charakterisierung der Figuren. Zu vermuten ist, dass Malerei und Photographie wie in der Poetologie so auch in den Romanen konträre Funktionen erfüllen und eine gegensätzliche Bewertung erfahren werden. Weiter werden physiognomische Blickweisen der Figuren zum einen als Mittel der Figurencharakterisierung interessieren, zum anderen als mögliche Kritik am Vertrauen auf die Zuverlässigkeit und Objektivität menschlicher Wahrnehmung. Desweiteren wird in Anknüpfung an die genderorientierten Ansätze der ›Visual Studies‹ gefragt, inwiefern die in den Romanen gestalteten Sehweisen und -rollen an traditionellen Geschlechterzuschreibungen ausgerichtet sind.

Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Analyse der unterschiedlichen Funktionen der verschiedenen Bildmedien wie Gemälden, Photographien und Spiegelbildern. Diese werden als Hinweise auf die Interpretation der Handlung, als Verweise auf zentrale Anliegen der Texte und in ihrer Bedeutung für die Figurencharakterisierung untersucht, wobei bei der letztgenannten Funktion besonderes Gewicht auf der Konstitution von Selbst- und Fremdbildern und deren Ausrichtung an Geschlechterrollen liegen wird. Nicht nur die Bildmedien sind dabei in ihrem Verhältnis zueinander zu betrachten, sondern auch die Bezüge zwischen ihnen und dem Medium des Textes, in dem sie behandelt werden. Anzunehmen ist, dass das enge Text-Bild-Verhältnis der *Wanderungen* in den Romanen wieder begegnet, zugleich aber auch der Rechtfertigungsdrang des Schriftstellers, die Vorrangstellung seines eigenen Mediums zu suggerieren.

Die Reihenfolge der einzelnen Romananalysen richtet sich nach diesen thematischen Aspekten, nicht nach der Werkchronologie: Die ersten Untersuchungen konzentrieren sich verstärkt auf konkrete und mentale Bilder[25] sowie durch verschiedene Bildmedien geprägte Wahrnehmungsformen, die letzten befassen sich in Erweiterung des Ansatzes stärker mit Beobachtung und Wahrnehmung selbst als gesellschaftlich relevanten Themen ohne engeren Bezug zu Bildern. Zugleich bewegen sich die Analysen ausgehend von traditionellen Zuordnungen von Sehrollen und -weisen zu Genderrollen hin zu deren Varianten und Umkehrungen. Aufgrund dieser dem jeweiligen Werk angepassten Analyseschwerpunkte erfolgt kein paralleles Vorgehen bei den Einzelanalysen, so dass die Unterkapitel entsprechend differieren.

In *Cécile* werden zunächst – soweit das Textmaterial dies hergibt – alle grundsätzlichen Analysekategorien angewandt, um einen Überblick über

25 Vgl. Kapitel 2.1. der vorliegenden Arbeit.

die auf Visuelles konzentrierte Herangehensweise zu geben. So werden die verschiedenen Blickarten, die anhand der *Wanderungen* herausgearbeitet wurden, in ihrer Zuordnung zu den Figuren untersucht. Besonderes Interesse gilt dem photographieanalogen Blick des Technikers Gordon, dem scharf beobachtenden Sehen der Malerin Rosa Hexel und der mangelnden Sehfähigkeit des Blickobjekts Cécile. Weiter finden die durchgängige Thematisierung der Subjektivität des Sehens sowie das Text-Bild-Verhältnis Beachtung, das in der Verknüpfung zwischen der Photographie Clothildes und ihrem Brief in besonders enger Form auftritt.

In *L'Adultera* wird dann auf eine spezielle Form des durch Malereibetrachtung veränderten Sehens eingegangen, auf die typisierende Wahrnehmung van der Straatens, der Individuelles nur noch als Kopie wahrnimmt. Wie diese mit der Malerei verbundene Kopie-Original-Thematik den Text auf allen Ebenen durchzieht, wird anhand des Verhältnisses zwischen im Text genannten Gemälden und dem Text selbst betrachtet. Daran schließt sich die Frage, inwiefern Melanie nur eine ›kopierte‹ Existenz lebt oder ihr ein unabhängiges Selbstbild und ein eigenständiger Lebensentwurf möglich sind, wie ihr Porträtgemälde – im Gegensatz zum *L'Adultera*-Gemälde – suggeriert. Als weitere Funktion des Sehens in diesem Roman wird auf seine Nutzung als Kontrollmittel eingegangen, die wiederum mit in Gemälden gestalteten Blickweisen sowie dem Blick auf Gemälde verbunden ist.

Dieses Sehen als Kontrollinstrument taucht in etwas abgewandelter Gestalt auch in *Effi Briest* auf, wo es anstatt mit Gemälden in Verbindung mit der Physiognomik auftritt, die als eigenes Thema behandelt wird. Besonders ausgefeilt ist in diesem Roman zudem die Entwicklung von Effis Sehfähigkeit, deren Phasen nachvollzogen und analysiert werden. Deutlicher und komplexer tritt auch das aus *Cécile* bekannte Zusammenspiel von Photographien und Briefen zu Tage, wobei das Text-Bild-Verhältnis hier generell eng ist und eine gegenseitige Verstärkung der Wirkung beider Medien beinhaltet. Inwiefern sich dabei die Funktionen von Photographie-Text- und Malerei-Text-Verbindungen überschneiden oder differieren, wird schließlich analysiert, um der Unterscheidung zwischen ›Photographischem‹ und ›Malerischem‹ bei Fontane näher zu kommen.

Das Kapitel zu *Mathilde Möhring* ergänzt die Figurencharakterisierung durch Zuordnung verschiedener Bildmedien und Sehweisen um den in diesem Werk besonders betonten Genderaspekt sowie die Verknüpfung von Sehfähigkeit und sozialem Stand. Weiter wird die Erweiterung des Konzepts der Text-Bild-Verbindung um Hör-, Sprach- und Sehfähigkeit untersucht.

Die gesamten Forschungsergebnisse, die sich aus der Analyse der *Wanderungen* sowie der Romane ergeben, werden abschließend nach The-

mengebieten zusammengefasst. Ein Ausblick auf wünschenswerte Fortführungen der hier entwickelten methodischen Ansätze sowie der behandelten Themen führt schließlich aus dem eingegrenzten Bereich der vorliegenden Studie heraus und möchte als Anregung zu weiteren Untersuchungen dienen.

2. Das Forschungsumfeld

2.1. Die ›Visual Studies‹

Dem Medienwissenschaftler Erich Straßner zufolge leben wir gegenwärtig »im sogenannten ›Optischen Zeitalter‹, nach der ›visuellen Zeitenwende‹ bzw. im Zeichen der ›Bilderflut‹«.[1] Dieser »Übergang von einer weitestgehend schriftorientierten Kultur zu einer Kultur der Bild- bzw. Telepräsenz und der audiovisuellen Diskurse«[2] schlägt sich etwa seit den 1980er und 90er Jahren auch in der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung nieder, deren Interesse sich verstärkt der Erforschung von Bildern zuwendet. In Anlehnung an die These des Philosophen Richard Rorty, die Geschichte der Philosophie sei eine Aufeinanderfolge von ›Turns‹, in denen neue Problemzusammenhänge besondere Bedeutung erlangten, während die alten langsam verblassten, benannte W.J.T. Mitchell diese Bewegung 1994 als ›Pictorial Turn‹, der den vorangehenden ›Linguistic Turn‹ ablöse. Er erklärte, eine einheitliche ›Picture Theory‹ stehe bisher noch aus, da sich verschiedene Geisteswissenschaften jeweils getrennt voneinander mit unterschiedlichen Phänomen des Bildes befassten. Gleichzeitig war er – ebenso wie andere Forscher, die sich der Bildwissenschaft zuwandten – sich dessen bewusst, dass es ein Wesen des Bildes an sich bzw. eine generelle Bildwissenschaft nicht geben kann, da Bilder und ihre Wahrnehmung einem kontinuierlichen historischen Wandel unterworfen sind.[3] Im deutschen Sprachraum proklamierte Gottfried Boehm ebenfalls 1994 einen ›Iconic Turn‹ und verlangte nach einer ›Bildtheorie‹ oder ›Bildwissenschaft‹ mit dem Ziel, das »enorme Arbeitsfeld einer Wissenschaft von Auge und Bild«[4] zu erschließen und »gründlicher zu erkunden, was Bilder sind, woraus sie bestehen, wie sie funktionieren und was sie mitteilen«.[5]

---

1 Erich Straßner, *Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation*, Tübingen 2002, S. 1.

2 Ebd.

3 Vgl. William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994.

4 Gottfried Boehm, *Die Bilderfrage*. In: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 326.

5 Ebd., S. 327.

Während Mitchell und Boehm zwar gleichzeitig nach einer Bildforschung verlangten, verknüpften sie mit dieser doch unterschiedliche Fragestellungen: Mitchell, geprägt durch marxistische Theorien Althussers und den ›Cultural Materialism‹ von Raymond Williams, richtete sein Interesse unter soziologischen und politischen Fragestellungen auf die visuelle Kultur insgesamt und zielte »im Sinne der Ideologietheorie auf ihre bewusstseinsbildende (bzw. -deformierende) Funktion in den sozialen Antagonismen«[6] ab. Für den von Konrad Fiedler beeinflussten[7] Boehm dagegen lag der ›Sinn‹ eines Bildes nicht in seinen Motiven, sondern war »ein völlig selbstreferentieller Prozess einer oszillierenden Wahrnehmung von Kontrasten oder des Austauschs von Bildgründen«,[8] so dass Boehms Fragestellung sich »auf eine diffuse Macht von Bildern als ästhetischen Reiz, der uns irgendwie ergreift«[9] richtete. Dabei lag sein Schwerpunkt neben anthropologischen Verweisen auf Urformen von Bildern insbesondere auf der Malerei der klassischen Moderne. Beide Fragestellungen resultierten im Weiteren in den unterschiedlichen Forschungssträngen der ›Visual (Culture) Studies‹ in den USA und Großbritannien und der Bildwissenschaft in Deutschland und Europa:[10] Erstere sind »stärker an politischer Aufklärung über die bewußtseinsdeformierende Kraft von in den Medien strategisch eingesetzten Bildern interessiert«, letztere betreiben »mehr essentialistisch eine Ontologie des Bildes«[11] und fragen danach,

6 Norbert Schneider, *W.J.T. Mitchell und der ›Iconic Turn‹*. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 10 (2008), S. 34.

7 Fiedler geht davon aus, dass Menschen für gewöhnlich im Alltag nicht auf die Art und Weise ihres Sehens achten (Stefan Majetschak, *Die Sichtbarkeit des Bildes und der Anblick der Welt. Über einige Anregungen Konrad Fiedlers für die Bild- und Kunsttheorie*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main 2009, S. 170), sondern die visuelle Wahrnehmung nur dazu nutzen, um Objekte zu erfassen (vgl. ebd., S. 169) und nach bestehenden Kategorien und Konventionen formelhaft einzuordnen (vgl. ebd., S. 170). Die Aufgabe der Maler bzw. ihrer Bilder sieht er daher darin, dem Betrachter Phänomene der Sichtbarkeit (die der Bilder ebenso wie die Wahrnehmungsweise des Künstlers oder des Betrachters selbst) zu vermitteln und ihn für diese zu sensibilisieren (vgl. ebd., S. 166f). Damit solle die bildende Kunst »einen neuen, mit überkommenen Anschauungen brechenden Anblick der Welt« eröffnen (ebd., S. 171). Eine zentrale Kategorie Fiedlers ist somit die »Anschaulichkeit von Gemälden mit der methodischen Maßgabe, dass die Werkbetrachtung auf die reine Visualität unter Ausklammerung aller referentiellen Konnotationen eingegrenzt wird« (Schneider, *W.J.T. Mitchell*, S. 30).

8 Schneider, *W.J.T. Mitchell*, S. 31.

9 Ebd., S. 34.

10 Dies zeigt etwa eine aktuelle Überblicksdarstellung zu Bildtheorien mit dem Untertitel *Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (Sachs-Hombach, *Bildtheorien*).

11 Norbert Schneider, *Vorwort*. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 10 (2008), S. 8f.

was das Wesen eines Bildes ausmache und welche Arten von Bildern zu unterscheiden seien.[12]

Doch eine stringente und klare Trennung bzw. allgemeingültige Definition dessen, was als Bildwissenschaft, ›Image Studies‹, ›Visual Culture‹, ›Visual Studies‹ oder ›Visual Culture Studies‹ zu gelten hat – allein die kleine Auswahl der wichtigsten Bezeichnungen des Forschungsfeldes lässt die terminologische Vielfalt erahnen, welche die der verschiedenen Ansätze widerspiegelt – ist schwer zu treffen.[13] Als Gesamttendenz der Forschungsrichtung[14] lässt sich jedoch feststellen, dass neben Fragen nach dem Wesen des Bildes an sich im weiteren Sinne ein Untersuchungsfeld erschlossen wurde, das Diskussionen um das Wesen mentaler Bilder[15] sowie Untersuchungen der Beziehungen zwischen Bildern und Sprache beinhaltete. Schließlich erweiterte man das Gebiet von den Bildern ausgehend auch auf ihre Betrachtung sowie das Konzept der ›Visual Literacy‹, das danach fragt, welche produktiven und rezeptiven visuellen Kompetenzen in der heutigen Zeit mit ihren verstärkten visuellen Herausforderungen auf welche Art und Weise vermittelt werden sollten.[16] Das Interesse dehnte sich zudem aus auf Visualität bzw. visuelle Wahrnehmung generell – also unabhängig von Bildern –, und man fragte insbesondere nach histo-

12 Vgl. Hans Belting, *Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes*. In: Ders. und Dietmar Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 7–10; Boehm, *Die Bilderfrage*.

13 Für eine Aufgliederung zumindest der in den USA gängigen Forschungsrichtungen vgl. James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York/London 2003, S. 1–7.

14 Elkins stellt als wichtigste Themenfelder zusammen: die Erforschung zeitgenössischer Massenmedien, philosophische Fragestellungen nach Sehen und Visualität, sozialkritische Analysen zeitgenössischer Praktiken der Bilderzeugung, soziologische, semiotische and anthropologische Fragestellungen (vgl. Elkins, *Visual Studies*, S. 17f). Für einen Überblick über die wichtigsten Fragestellungen vgl. a. William J. Thomas Mitchell, *Bildwissenschaft*. In: Gottfried Boehm und Horst Bredekamp (Hrsg.), *Ikonologie der Gegenwart*, München 2009, S. 99–114.

15 Vgl. Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen*, Amsterdam/Atlanta 1995; Klaus Sachs-Hombach, *Bild, mentales Bild und Selbstbild. Eine begriffliche Annäherung*. In: Petra Leutner und Hans-Peter Niebuhr (Hrsg.), *Bild und Eigensinn. Über die Modalitäten der Anverwandlung von Bildern*, Bielefeld 2006, S. 116–131. Speziell die so genannte ›Imagery Debatte‹ diskutiert seit den 1980er Jahren intensiv über den Begriff des internen bzw. mentalen Bildes und sein Verhältnis zum externen Bild (vgl. Sachs-Hombach, *Bild*, S. 123).

16 Frühere Ansätze versuchten noch, eine dem Text ähnliche »der Sprache vergleichbare Grammatik bzw. Syntax des Bildes« (Martin Steinseifer, *Prägnanzen. Bilder und ihre Effekte in der pragmatischen Linguistik*. In: Arnulf Deppermann und Angelika Linke (Hrsg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin/New York 2010, S. 327) zu erschließen, wovon man mittlerweile in Anerkennung der Differenzen zwischen dem semiotischen System des Textes und dem des Bildes abgekommen ist. Vgl. für eine ausführliche Darstellung verschiedener aktueller Konzepte von ›Visual Literacy‹ Elkins, *Visual Studies*, S. 125–196.

risch und kulturell bedingten Veränderungen des Sehens,[17] so dass sich die umfassendere Bezeichnung ›Visual Turn‹ entgegen dem ursprünglichen ›Pictorial Turn‹ durchsetzte.[18]

Einflüsse auf die entstehenden, heterogenen und interdisziplinären[19] Forschungsrichtungen, die im Weiteren unter dem in der vorliegenden Arbeit als Überkategorie verstandenen Begriff der ›Visual Studies‹ zusammengefasst werden, sind gleichermaßen in den Geistes- wie den Naturwissenschaften zu finden[20] – bei letzteren insbesondere in der Kognitionsforschung und der kognitiven Psychologie.[21] Besonders eng ist die Verbin-

17 Vgl. Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001; Stephen Kern, *Eyes of Love. The Gaze in English and French Culture 1840 – 1900*, New York 1996; Harro Segeberg, *Rahmen und Schnitt. Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung*. In: *Wirkendes Wort* 43/2 (1993), S. 286–301; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995; Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996.

18 Vgl. Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge/Massachusetts et al., 2005, S. 47.

19 Vgl. zu verschiedenen Ausformungen der Interdisziplinarität der ›Visual Studies‹ Elkins, *Visual Studies*, der folgende Aufassungen bestehender Forschungsrichtungen zusammenfasst: Visual Studies seien entweder 1. eine neue Disziplin oder 2. interdisziplinär, und zwar entweder in dem Sinne, dass sie a) bestehende Methoden, Objekte und Texte aus verschiedenen Disziplinen ›zusammenflickten‹, b) die Lücken zwischen bestehenden Disziplinen auffüllten, oder c) das Gebiet erschlössen, das – im Unterschied zum vorigen Modell nicht zwischen, sondern – unterhalb der Wahrnehmung etablierter Forschungsgebiete liege (also Unkünstlerisches, Unästhetisches etc.). Als 3., von ihm präferierte und offenste Alternative gibt er an, dass die zu untersuchenden Objekte nicht von vornherein feststünden, sondern sich erst im Laufe der Beschäftigung herausbilden sollten (vgl. S. 27–30).

20 Susan Buck-Morss stellt folgenden Kanon der einflussreichsten Autoren – allerdings allein aus dem Gebiet der Geisteswissenschaten – zusammen, worin ihr Elkins, *Visual Studies* folgt: »Barthes, Benjamin, Foucault, Lacan«. Als Standardthemen nennt sie – der sich anschließende Elkins ergänzt entsprechende Autoren in eckigen Klammern – »the reproduction of the image [Benjamin], the society of the spectacle [Guy Debord], envisioning the Other [Lacan], scopic regimes [Martin Jay and others], the simulacrum [Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Frederic Jameson], the fetish [Freud], the (male) gaze [associated most famously with Laura Mulvey], the machine eye [Donna Haraway]« (Susan Buck-Morss' reply to ›Visual Culture Questionnaire‹, S. 29, zitiert in: Elkins, *Visual Studies*, S. 32f).

21 Deren zentrale Fragen drehen sich um die Art und Weise, wie (visuelle) Wahrnehmung im Gehirn verarbeitet wird. Bedeutende Unteraspekte sind dabei die These von mehr oder weniger als bildhaft verstandenen Repräsentationen (vgl. Sachs-Hombach, *Bilder*; Sachs-Hombach, *Bild*; Verena Gottschling, *Bilder im Geiste. Die Imagery-Debatte*, Paderborn 2003), die Erforschung des genauen Ortes der Verarbeitung im Gehirn (vgl. Wolf Singer, *Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main 2009, S. 104–126) sowie die Darlegung menschlicher Wahrnehmung als Konstruktion der Wirklichkeit und dabei zugrunde liegender Prozesse (vgl. Donald D. Hoffman, *Visuelle Intelligenz. Wie die Welt im Kopf entsteht*, Stuttgart 2000; Singer, *Das Bild in uns*). Verbindungen zwischen Kognitions- und Geisteswissenschaften auf dem Gebiet der ›Visual Studies‹ stellt etwa Matthias Bauer, Fabienne Liptay et al. (Hrsg.), *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studie zur Erzeugung von*

dung zur Kunstgeschichte, der die ›Visual Studies‹ viele methodische Grundlagen verdanken, von der sie jedoch oft als Konkurrenzwissenschaft verstanden und zurückgewiesen wurden. Dabei wurden sie oft auf der einen Seite als deren fehlgeleitete Erweiterung missinterpretiert – auf ›niedere‹ Kunst bzw. nichtkünstlerische Bilder sowie visuelle Phänomene generell – andererseits als deren Begrenzung – auf zeitgenössische Kunst – abgelehnt.[22] Überschneidungen bestehen hier etwa in der Weiterführung von Fragestellungen des Kunsthistorikers Ernst H. Gombrich nach dem »künstlerischen Schaffensprozess«, »der Kunstbetrachtung« und dem »Verhältnis von Kunstwerk, Künstler und Stilgeschichte«,[23] die Bezüge von der Kunstwissenschaft zu Sprachtheorie, Philosophie und Wahrnehmungstheorie herstellten.[24]

In der Literaturwissenschaft erschienen Arbeiten, die dem Verhältnis von Text und Bild – oft mit Schwerpunkt auf der Malerei[25] – oder Wahr-

Bildsinn, München 2008 her, der fragt: »Welche Relevanz besitzt die Kognitionswissenschaft für Film- und Kunst-, Musik- oder Literaturwissenschaftler?« (Matthias Bauer, Fabienne Liptay et al., *Einleitung der Herausgeber. Das Feuer(n) des Geistes.* In: Dies., *Kunst und Kognition*, S. 8).

22 Vgl. Elkins, *Visual Studies*, S. 21–25; Stewart Martin, *Visual Culture or Art?* In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 10 (2008), S. 21f.

23 Klaus Lepsky, *Wivenhoe Park. Ernst H. Gombrich (1909–2001).* In: Jörg Probst und Jost Philipp Klenner (Hrsg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt am Main 2009, S. 243.

24 Vgl. ebd., S. 244. In *Art and Illusion* geht Gombrich – im Gegensatz zur traditionellen Ansicht, dass Bilder Symbole ohne direkten Ähnlichkeitsbezug zur Wirklichkeit enthalten, deren Interpretation erst erlernt werden müsse –, davon aus, dass tatsächliche Eigenschaften der abgebildeten Objekte ins Bild gebracht würden (vgl. ebd., S. 245). Seiner Ansicht nach ist eine wirkliche Übereinstimmung nötig, die nicht durch ein ›simples Abmalen‹ des Gesehenen erreicht werde, sondern durch einen »Angleichungsprozess zwischen Bild und Wirklichkeit« (ebd., S. 246). Erst dadurch könne in einem zweidimensionalen Bild eine Wirklichkeitsillusion geschaffen werden, durch die dieselbe Wirkung wie beim Betrachten der abgebildeteten Realität hervorgerufen werde (vgl. ebd., S. 247). Die Erzeugung dieses Effekts sei die wesentliche Aufgabe des Künstlers, und die ihm dafür »zur Verfügung stehenden darstellerischen Mittel sind Bestandteil der künstlerischen Praxis und somit gleichzeitig Elemente der Stilgeschichte« (ebd., S. 247). Der Weg des Künstlers, diese Mittel zu erreichen, beruhe – in Anlehnung an Karl R. Popper – auf »Versuch und Irrtum in der Form von Schema und Korrektur« (ebd., S. 249), d. h. der Künstler beobachte und probiere anschießend unablässig verschiedene Methoden aus, das Gesehene aufs Papier zu bringen, so lange, bis er durch Tradition und Übung zu den adäquatesten Möglichkeiten gelange (vgl. ebd., S. 248ff) – beispielsweise Verkürzung, Zentral- und Luftperspektive zur Darstellung von Räumlichkeit (vgl. ebd., S. 256). Auch die Bildwahrnehmung des aktiven Betrachters funktioniere nach diesem Schema; seine Interpretation eines Bildes beruhe ebenfalls auf dem »Aufstellen von visuellen Hypothesen über die sichtbare Welt, die in einem Feedbackprozess zunehmend verfeinert werden« (ebd., S. 253).

25 Vgl. Ulrich Weisstein, *Einleitung. Literatur und bildende Kunst. Geschichte, Systematik, Methoden.* In: Ders., *Literatur und bildende Kunst*, S. 11–31.

nehmung und Literatur,[26] meist begrenzt auf bestimmte Autoren oder Epochen, nachgingen. Ferner wandte sich das Forschungsinteresse dem Einfluss zeitgenössischer theoretischer Reflexionen über Bilder, Sehen und Wahrnehmung auf die literarische Produktion zu. Auch diese Themen als Motive literarischer Texte und die Mitwirkung der Literatur an Diskursen über visuelle Phänomene rückten ins Zentrum der Aufmerksamkeit.[27] Neue Ansatzpunkte lieferten der Literaturwissenschaft zudem von den Gender Studies beeinflusste Aspekte der ›Visual Studies‹.[28]

In den Gender Studies und insbesondere der feministischen Kunstgeschichte, wo das »Geschlecht zur zentralen Körperkategorie (und damit auch Bildkategorie) erklärt«[29] wurde, regte der ›Pictorial Turn‹ Betrachtungen über den Einfluss von Bildern auf die Konstruktion von Geschlechtsidentitäten an. Dabei widmete man sich insbesondere Frauenrollen bzw. -bildern, während Männlichkeitsbilder weniger Beachtung fanden.[30] Zudem wurde in den Gender Studies »verstärkte Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmungskategorien des Sehens, des Blicks und des Betrachtetwerdens gerichtet, die [...] ohne geschlechtsspezifische Untersuchungen nicht auskommen«.[31] Die von Laura Mulvey in der Filmtheorie

26 Vgl. Volker Mergenthaler, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002.

27 Vgl. Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München/Wien 1983; Katharina Weisrock, *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*, Opladen 1990; Matthias Völcker, *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, Bielefeld 1996; Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg 1999; Renate Brosch, *Krisen des Sehens. Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2000; Andrea Gnam, *Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische Rezeption der Medien seit der Romantik*, München 2004; Andrea Goulet, *Optiques. The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*, Philadelphia 2006.

28 Vgl. Eva Kaufmann, *Frauenbilder und männlicher Blick*. In: *Argonautenschiff* 5 (1996), S. 196–203; Zubiaurre, *Panoramic Views*; Waltraud Fritsch-Rößler (Hrsg.), *Frauenblicke Männerblicke Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*, St. Ingbert 2002; Erdmut Jost, *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780–1820. Sophie von La Roche – Friederike Brun – Johanna Schopenhauer*, Freiburg im Breisgau/Berlin 2005, S. 35–54.

29 Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 359.

30 Ilsebill Barta, Zita Breu et al. (Hrsg.), *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987; Anne Higonnet, *Bilder – Schein und Erinnerung, Musse und Subsistenz*. In: Geneviève Fraisse und Michelle Perrot (Hrsg.), *Geschichte der Frauen*, Bd. 4: 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main/New York 1994, S. 283–311; Stéphane Michaud, *Idolatrie. Darstellungen in Kunst und Literatur*. In: Fraisse und Perrot, *Geschichte der Frauen*. Bd. 4: 19. Jahrhundert, S. 141–164; Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, München 2002; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Kunst/Kunstwissenschaft (Kunstgeschichte)*. In: Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 222.

31 Bachmann-Medick, *Cultural turns*, S. 359.

der 1970er Jahre entwickelte Ansicht von ›männlichem‹ und ›weiblichem‹ Sehverhalten, nach welcher der Mann als aktiv Sehender der Frau als passiv gesehenem Objekt gegenübersteht,[32] wurde kritisch diskutiert.[33]

Mittlerweile scheint das Projekt der ›Visual Studies‹ mit seinem Einschluss jeglicher Form von Bildern einigen Forschern bereits an seiner »Lösung vom Zwang der Disziplinen und Methoden«[34] gescheitert oder zumindest im Wanken begriffen.[35] Andere dagegen zeichnen die Geschichte seiner umgreifenden Ausbreitung nach[36] und legen Konzepte zur Fortführung und Verbesserung vor.[37] Ohne den Erfolg oder das Misslingen des gesamten Projekts beurteilen zu wollen, greift die vorliegende Arbeit auf einige Ergebnisse und Methoden der ›Visual Studies‹ zurück. Um dem Problembewusstsein von der Unschärfe des Forschungsansatzes Rechnung zu tragen, soll jedoch im Folgenden das Untersuchungsfeld klar defininiert und begründet eingegrenzt werden.

Im Laufe der ›Visual Studies‹ entwickelte Bilddefinitionen gehen meist von einer Unterteilung in mindestens zwei Bildarten aus: Als innere, endogene oder mentale Bilder gelten solche der Vorstellung und Erinnerung, äußere bzw. exogene dagegen zeichnen sich durch ihre Materialität und Sichtbarkeit aus. Da letztere eher einem allgemeinen Verständnis von Bildern entsprechen, werden sie häufig als Bilder im engeren Sinn angesehen, während der Bildstatus mentaler Bilder teils umstritten ist.[38] Als dritte Bildart nehmen einige Ansätze noch Sprach- oder Denkbilder bzw. Bilder im metaphorischen Sinn hinzu.[39]

Während diese dritte Kategorie in der vorliegenden Arbeit aus dem Untersuchungsbereich ausgeklammert wird, da es sich hierbei nur noch im übertragenen Sinn um Bilder handelt, wird der Analyseschwerpunkt auf externen Bildern als Bildern im engeren Sinne liegen. Diese jedoch sind nicht von inneren Bildern zu trennen, denn, wie Hans Belting feststellt:

---

32 Vgl. Brenda Hollweg, *Blick, männlicher/weiblicher*. In: Kroll, *Metzler Lexikon Gender Studies*, S. 42f.

33 Vgl. Gisela Schneider und Klaus Laermann, *Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*. In: *Kursbuch* 49 (1977), S. 36–58; Kern, *Eyes of Love*; John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, 14. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2002.

34 Jörg Probst und Jost Philipp Klenner, *Vorwort*. In: Dies., *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, S. 7.

35 Vgl. Elkins, *Visual Studies*, S. 20.

36 Vgl. William J. Thomas Mitchell, *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft*. In: Sachs-Hombach, *Bildtheorien*, S. 219.

37 Vgl. Elkins, *Visual Studies*.

38 Vgl. Sachs-Hombach, *Bild*, S. 117f; Belting, *Vorwort*, S. 7.

39 Vgl. Sachs-Hombach, *Bild*, S. 119, Belting, *Vorwort*, S. 7.

> Es ist also das Wechselverhältnis zwischen der mentalen und der physischen Bildproduktion einer Zeit, welche das Material für eine Geschichte der Bilder liefert. Wir kennen die mentalen Bilder nur deswegen aus anderen Zeiten, weil sie in Artefakte übertragen wurden, die wiederum auf die Imagination ihrer Betrachter einwirkten und das aktuelle Gedächtnis einer Kultur bilden.[40]

Daher sind auch mentale Bilder in die Analyse einzubeziehen, zumal deren Thematisierung in Form von Erinnerungsbildern in Fontanes Texten auffällig ist – Stellen wie »[a]llerhand Bilder zogen an ihm vorüber«,[41] »[a]lte Bilder zogen herauf«[42] oder »die freundlichen Bilder, die dieser Sommer ihm gebracht hatte, zogen noch einmal an seiner Seele vorüber«[43] finden sich in hoher Frequenz. Im Folgenden referiert der Terminus ›Bild‹ der Eindeutigkeit halber generell auf externe Bilder, mentale Bilder werden als solche extra benannt.

Ebenso wie innere und äußere Bilder einander bedingen, besteht zwischen Bildern und ihrer bzw. der generellen Wahrnehmung ein untrennbarer Zusammenhang: Die Art und Weise der Bildbetrachtung beeinflusst die Wahrnehmungsweise des Bildbetrachters. Dies belegen etwa Michael Bischoff und Matthias Struch, indem sie zwei kunsttheoretische Ansätze vorstellen, die dem Kunstwerk eine wahrnehmungskonstitutive Bedeutung zuschreiben und zeigen, wie die Thematisierung und Bewusstmachung von Wahrnehmungsformen und -strategien in Bildern zu einer Wahrnehmungsveränderung führen kann.[44] Im Einzelnen geschieht dies nach Konrad Fiedler – dem bedeutendsten Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts, der Fontane mithin bekannt war – indem man beim Betrachten eines Gemäldes den Wahrnehmungsprozess des Künstlers nachverfolge und reflektiere. Damit könne man sich diesen ebenso aneignen, wie man sich durch das Nachvollziehen sprachlicher Mitteilungen die Gedanken anderer zu eigen mache.[45] Ähnlich argumentiert auch der Kunsttheoretiker Ernst H. Gombrich, für den Maler ihre Wahrnehmungseindrücke mit verschiedenen Mitteln im Bild auszudrücken versuchten, während der Rezipient diese wiederum entschlüsseln müsse und sich durch seine Hypothesenbildungen seines Wahrnehmungsprozesses bewusst werde.[46] Dem Kubismus-Theoretiker Daniel-Henry Kahnweiler zufolge vermischen sich bei jedem Sehakt optische Eindrücke mit Erinnerungsbildern, als deren Hauptquelle Kunstwerke benannt werden,

40 Belting, *Vorwort*, S. 8.
41 VdS 2, S. 239.
42 GF, S. 142.
43 ST, S. 262.
44 Vgl. Michael Bischoff und Matthias Struch, *Kunst, Wahrnehmung und visuelle Erkenntnis*. In: Sachs-Hombach, *Bilder im Geiste*, S. 307–320.
45 Vgl. ebd., S. 312.
46 Vgl. ebd., S. 319.

wodurch diese gleichfalls wahrnehmungsverändernd wirken.[47] Dass dieser Einfluss nicht nur durch gemalte, sondern auch durch photographische Bilder ausgeübt werden kann, begründen Bischoff und Struch damit, dass auch auf Photographien Gegenstände auf andere Weise abgebildet werden, als sie sich dem menschlichen Auge präsentieren. Durch diese Differenz zur eigenen Wahrnehmung können photographische Abbildungen den Betrachter irritieren, etwa indem sie alle Gegenstände gleich scharf zeigen, verblüffend detailreich sind oder bestimmte Objekte gezielt scharf abbilden. Der Rezipient wird dadurch zur Reflexion über seine Wahrnehmungsweise angeregt.[48]

Demnach können Bilder neue Wahrnehmungsarten hervorbringen oder bestehende verändern. Umgekehrt führen bestimmte Sehweisen zur Darstellung in Bildern oder der Entstehung neuer Bildmedien, in denen sie erprobt und perfektioniert werden können: Stephan Oettermann stellt fest, dass der panoramatische Blick bereits vor Entstehung des Bildmediums Panorama in der Naturbetrachtung praktiziert wurde. In der Einrichtung des Panoramas wurde der Blick dann weiter eingeübt und anschließend auf die Naturbetrachtung zurück übertragen, so dass die panoramatische Betrachtungsweise in gegenseitiger Wechselwirkung von der Natur- auf die Bild- und wieder zurück auf die Naturbetrachtung überging.[49] Ein ähnlicher, etwas komplexerer Kreislauf zeigt sich auch bei durch die Photographie bewirkter Wahrnehmungsveränderung, die in drei Schritten von der Betrachtung einer Bildart auf die generelle Weltwahrnehmung und schließlich zurück auf die Rezeption und selbst die Produktion einer anderen Bildart übertragen wurde: »Die Erfindung der Kamera veränderte die Art, in der die Menschen sahen. Das Sichtbare bekam eine andere Bedeutung für sie, die unmittelbar in der Malerei gespiegelt wurde«.[50] »Die Erfindung der Kamera veränderte auch die Art, in der Menschen Gemälde sahen, die lange vor dieser Erfindung gemalt worden waren«.[51] Aufgrund dieser starken gegenseitigen Bedingtheit behandelt auch die vorliegende Arbeit Bilder und Sehen bzw. Wahrnehmung gemeinsam.

Zu beachten ist bei einer solchen Erforschung von Wahrnehmung bzw. Bildern und ihren Medien deren kulturelle und historische Eingebun-

47 Vgl. ebd., S. 313.

48 Vgl. Bischoff und Matthias Struch, *Kunst, Wahrnehmung und visuelle Erkenntnis*, S. 318f.

49 Vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama – Ein Massenmedium*. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Sehsucht*, S. 79f.

50 Berger, *Sehen*, S. 18. Diese Spiegelung der Wahrnehmung findet sich insbesondere in Gemälden des Kubismus und des Impressionismus, die Wahrnehmungsvorgänge verbildlichen.

51 Ebd., S. 19.

denheit.[52] Für verschiedene Epochen sind zum einen unterschiedliche Bildarten und Wahrnehmungsweisen typisch – etwa für das 18. Jahrhundert und die Aufklärung die Rahmenschau und für das frühe 19. Jahrhundert der panoramatische Blick[53] –, zum anderen ändern sich die mit bestimmten Bildarten verbundenen Assoziationen – etwa die mit der Photographie in ihrer Anfangszeit gegenüber den heutigen. Die Bildmedien selbst sind ebenfalls im Laufe der Zeit technischen Veränderungen unterworfen, die wiederum neue Assoziationen und Wahrnehmungsweisen zur Folge haben – dies verdeutlicht etwa die Entwicklung von der Daguerreotypie bis hin zur heutigen Digitalphotographie. Daher bedarf »eine Geschichte der Bilder [...] der Begleitung durch eine Mediengeschichte«.[54] Schließlich verändert sich auch die Wahl von Blicken als Bildmotiven entsprechend den kulturellen und historischen Gegebenheiten. Stephen Kern beobachtet beispielsweise für französische und englische Gemälde der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine spezifische, von ihm als »*proposal composition*«[55] bezeichnete Blickkonstellation: Bei Darstellungen von Paaren sehen die im Profil abgebildeten Männer die Frauen mit einem Blick der erotischen Begierde an. Die von vorn dargestellten Frauen dagegen, deren Gesicht und Augen stärker betont sind, erwidern den Blick des Mannes nicht, sondern schauen in Richtung des Bildbetrachters. Für Kern impliziert die Darstellung nur eines Auges beim Mann eine gewisse Oberflächlichkeit der monokularen Perspektive und des zielstrebig nur auf eine Antwort ausgerichteten Vorhabens. Die zwei Augen der Frau dagegen stünden für eine tiefere Wahrnehmung durch binokulares Sehen und einen weiteren visuellen Horizont sowie breiter gefächerte Interessen und intensivere Gefühle.[56] Diese Frauen würden entgegen den bisherigen Ergebnissen genderorientierter Untersuchungen zum Blickverhalten nicht durch den männlichen Blick zu Objekten degradiert, sondern behielten ihre Subjektivität, da sie eine größere Bandbreite an Gedanken und Gefühlen zeigten als die Männer.[57]

Kern hinterfragt damit die etwa seit den 1970er Jahren herrschende und unter anderen durch den Kunsthistoriker John Berger vertretene Forschungsansicht über genderspezifische Blickarten,[58] in der der aktive –

52 Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 478.

53 Vgl. Bettina Brandl-Risi, *›Tableau's von Tableaus‹. Zur Beziehung von Text, Bild und Theater in Erzähltexten des 19. Jahrhunderts.* In: Günther Heeg und Anno Mungen (Hrsg.), *Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, München 2004, S. 123.

54 Belting, *Vorwort*, S. 8.

55 Kern, *Eyes of Love*, S. 7.

56 Vgl. ebd., S. 7.

57 Vgl. ebd., S. 228.

58 Vgl. Berger, *Sehen*, S. 44.

oft erotisch aufgeladene – Blick dem Mann zugeordnet, die Frau dagegen als passives Objekt der Beobachtung definiert wird.[59] Kern sieht eine solch eindeutige Zuordnung durch die Kunstgeschichte nicht bestätigt, denn

> women's objectification under that gaze was not even close to being complete, because the eroticism of the gaze encompassed only a limited aspect of women's as well as men's experience, because women's subjectivity was energized by men's failure to recognize their humanity, and because women could always look away and think of something else.[60]

Dennoch gesteht Kern zu, dass das Privileg eines begehrlichen Blicks in der viktorianischen Epoche – das heißt im für die vorliegende Untersuchung relevanten Zeitraum – ausschließlich Männern vorbehalten war. Dagegen gestatteten soziale und moralische Regeln es Frauen kaum, Männer direkt anzusehen, denn solche als provozierend empfundenen Blicke kennzeichneten eine Frau als sittenlos oder – im Extremfall – als Prostituierte.[61]

Berger zufolge ist eine Frau grundsätzlich der Beobachtung durch Männer ausgesetzt, so dass sie schließlich, »fast ständig von dem Bild begleitet, das sie sich von sich selbst macht«,[62] selbst die Angewohnheit übernimmt, sich kontinuierlich zu beobachten:

> *Männer handeln* und *Frauen treten auf*. Männer sehen Frauen an. Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden. Dieser Mechanismus bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch die Beziehung von Frauen zu sich selbst. Der Prüfer der Frau in ihr selbst ist männlich – das Geprüfte weiblich. Somit verwandelt sie sich selbst in ein Objekt, ganz besonders in ein Objekt zum Anschauen – in einen ›Anblick‹.[63]

Dieser Auffassung entsprechend sei – entgegen Kerns Beobachtungen – eine Rollenverteilung, bei der die Frau den Mann ansieht und dieser den Bildbetrachter, »ein bildgewordenes Ideologem geschlechtsspezifischen Wahrnehmungsverhaltens«.[64] Typisch für den Mann sei auf diesen Bildern das distanzierte Überblicken seines Handlungsraumes, sein Blick sei ein »Mittel der Selbstbehauptung« sowie »ein Herrschafts- und Distanzierungsmittel«.[65] Die Sehfähigkeit der Frau dagegen sei durch die seit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert verstärkte,

59 Kern, *Eyes of Love*, S. 10–14.
60 Ebd., S. 14.
61 Vgl. ebd.
62 Berger, *Sehen*, S. 43.
63 Ebd., S. 44.
64 Schneider und Laermann, *Augen-Blicke*, S. 42.
65 Ebd., S. 46.

»sozial erzwungene Skotomisierung des weiblichen Blicks«[66] stark eingeschränkt, so dass Frauen oft die Wahrnehmung der Männer für sich übernähmen.[67]

Neben genderspezifischen Sehweisen behandeln die Gender Studies Bilder als Repräsentationen von Geschlechterrollen und betrachten sich damit als dem Forschungsfeld der Visualität untrennbar zugehörig.[68] Anne-Kathrin Reulecke stellt fest, dass »das Problemfeld der Repräsentation eigentlich überhaupt nicht mehr ohne die Frage der Geschlechterdifferenz analysiert werden kann und so von einem ›Nebenthema‹ nicht mehr die Rede sein kann«.[69] »Da das ›objektiv‹ schauende und daher erkennende Betrachtersubjekt männlich konnotiert war, wurde das Weibliche mit dem zu erkennenden Objekt, dem ›schweigenden‹ Bild assoziiert«.[70] Frauen wurden zu Projektionsflächen für männliche Vorstellungsbilder, zu »Auslöser[n] einer imaginären Bilderflut, die sich in den Kunstwerken [...] manifestiert[e]«.[71] Sie fügten sich schließlich in diese Rolle als schöner Anblick oder ›Bild‹ und posierten bewusst als Blickobjekte, so dass »die Ebene der Bilder und Vorstellungen unabdingbar zur Geschichte der Frauen dazu[gehört], existiert doch eine Frau niemals unabhängig von dem ihr zugeschriebenen Bild der Frau«. Für diesen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Bildlichkeit prägte Silvia Eiblmayr die Formel vom »Bildstatus des Weiblichen«.[72]

Insbesondere für das 19. Jahrhundert, die Schaffenszeit Fontanes, gilt die These von der Beeinflussung des Frauenbildes durch »die Macht der Bilder. Die imaginierte Frau, die Frau als Idol fasziniert das Jahrhundert«.[73] Als »Madonna, Verführerin, Muse«,[74] »Madonna, Engel oder Teufel«[75] tauchte sie

66 Ebd., S. 42.

67 Vgl. ebd., S. 37f.

68 Dass die Visualitätsforschung diese Ansicht mittlerweile teilt, zeigt sich etwa daran, dass ein Überblickswerk wie *Visual Culture. The Reader* einen eigenen umfassenden Teil zu *Gendering the gaze* enthält. Allerdings wird dort hauptsächlich auf verschiedene Arten des Blicks und weniger auf Geschlechterrollen in Bildern eingegangen (vgl. Jessica Evans und Stuart Hall (Hrsg.), *Visual Culture. The Reader*, London 2001).

69 Reulecke, *Geschriebene Bilder*, S. 270.

70 Brosch, *Krisen des Sehens*, S. 48.

71 Annette Simonis, *Weiblichkeitsbilder/Imagination*. In: Kroll, *Metzler Lexikon Gender Studies*, S. 400.

72 Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, zitiert in: Schmidt-Linsenhoff, *Kunst*, S. 222.

73 Michaud, *Idolatrie*, S. 141.

74 Higonnet, *Bilder*, S. 283.

75 Michaud, *Idolatrie*, S. 143.

> auf allen – hohen und niedrigen Ebenen der visuellen Kultur auf: in Zeitungen, Anzeigen, Photographien, Buchillustrationen und im Kunsthandwerk ebenso wie in der Plastik, der Malerei und Gelegenheits-Malerei.[76]

Männer hingegen scheinen aufgrund des unterschiedlichen Blickverhaltens in ihrer Rollenvorstellung und Identitätskonstitution weniger durch Bilder beeinflusst worden zu sein als Frauen. Während Forschungsliteratur zur Rolle der Frau im 19. Jahrhundert kaum ohne Verweise auf bildliche Darstellungen auskommt,[77] beziehen ähnliche Darstellungen zu Männern die visuelle Ebene nur selten ein.[78] Wolfgang Schmale stellt dazu fest, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der männliche Körper nicht mehr, wie noch im 18. Jahrhundert, »ständig in idealisierender Nacktheit zur Schau gestellt [wurde, N.H.]. Dies war in der Kunst nach 1850 mittlerweile dem weiblichen Körper ›vorbehalten‹«.[79] Statt durch Bilder wurden Männlichkeitsvorstellungen im 19. Jahrhundert nach Walter Erhart vor allem durch die Literatur geprägt.[80] Er schlägt daher vor, »Männlichkeit als eine in erster Linie narrative Struktur zu rekonstruieren«.[81] In seiner Auffassung von der Narrativität von Geschlechterkategorien ordnet er Männlichkeit dynamische und Weiblichkeit statische Formen zu[82] und stützt damit die Ansicht, dass Frauenrollen stärker durch Bilder geprägt wurden als Männerrollen.

Entsprechend diesen Ausführungen zur Überschneidung von Gender und ›Visual Studies‹ kann auch die vorliegende Arbeit bei ihrer Behandlung von Bildern und dem Sehen nicht ohne Einbezug der Genderthematik auskommen. Sie wird den Fragen nachgehen, inwieweit sich die Blickweisen weiblicher und männlicher Figuren in Fontanes Romanen unterscheiden und ob seine Gestaltung eher der traditionellen Rollenverteilung entspricht oder ihrer von Kern in der Malerei des 19. Jahrhunderts festgestellten Umkehrung. Weiter wird von Interesse sein, inwiefern insbesondere weibliche Figuren Bilder zur Selbstkonstitution nutzen.

---

76 Higonnet, *Bilder*, S. 283.

77 Vgl. Fraisse und Perrot, *Geschichte der Frauen*, Bd. 4: 19. Jahrhundert.

78 Vgl. Wolfgang Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien/Köln et al. 2003.

79 Ebd., S. 199.

80 Walter Erhart, *Das zweite Geschlecht: ›Männlichkeit‹, interdisziplinär. Ein Forschungsbericht*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30/2 (2005), S. 204f.

81 Ebd., S. 207.

82 Vgl. ebd., S. 217.

2.2. Die Intermedialitätsforschung

Die Tendenz der Geisteswissenschaften, sich visuellen Themen zuzuwenden, ist kaum trennbar von der ebenfalls etwa seit den 1990er Jahren aufkommenden Intermedialitätsforschung, die sich die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen verschiedenen Medien zur Aufgabe macht, um Kunstwerke innerhalb ihres geistigen und kulturellen Umfeldes besser zu begreifen. Sie befasst sich mit der Erforschung jeglicher Medien, vom Buch über Theater, Musik, die unterschiedlichen Medien der bildenden Künste bis hin zum Film, um nur eine Auswahl zu nennen. Damit deckt sie einerseits ein weiteres Feld als die ›Visual Studies‹ ab, die sich hauptsächlich auf visuelle Medien und Phänomene konzentrieren und zwar bildliche Darstellungen in Textmedien einbeziehen, medienspezifische Erscheinungen jedoch nicht als Schwerpunktthema behandeln. Andererseits bleibt die Intermedialitätsforschung – je nach Definition des Forschungsfeldes, das bisher noch nicht allgemeingültig und eindeutig eingegrenzt ist[83] – hinter den ›Visual Studies‹ zurück, was die Erfassung von durch Medien veränderter Wahrnehmung und deren Niederschlag in verschiedenen Medien betrifft: »Wenn man unter dem Stichwort Intermedialität allein die techn(olog)ischen Interferenzen untersuchen können soll, dann kommen die Veränderungen der Wahrnehmung und Sinnbildung durch sich durchdringende Medien darin nicht vor«.[84] Eine gegenseitige Ergänzung beider Forschungsrichtungen erscheint jedoch wünschenswert, um medienspezifische Themen, Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien und medial bedingte Sehweisen im Zusammenhang zu untersuchen.

Die Aufnahme entsprechender Untersuchungen von Wahrnehmungs- und Sehweisen in die Intermedialitätsforschung erklärt dementsprechend auch Volker Roloff unter Bezug auf den Bildwissenschaftler Hans Belting zum Desiderat: Er benennt »die Zirkulation und den ständigen Wechsel zwischen innerer und äußerer Bildproduktion« als »wichtigen, aber erstaunlicherweise wenig beachteten Aspekt der Intermedialität, der bisher

83 »Trotz verschiedener, immer wieder formulierter (Forschungs-)Desiderate und trotz aller Versuche, ein in sich geschlossenes Theoriegebäude zu entwerfen, verfügt die Intermedialitätsforschung momentan noch nicht über ein kohärentes System, welches es ermöglichen würde, *alle* intermedialen Phänomene zu fassen« (Jürgen E. Müller, *Intermedialität und Medienhistoriographie.* In: Joachim Paech und Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 31). Vgl. a. Irina O. Rajewsky, *Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung.* In: Dagmar von Hoff und Bernhard Spies (Hrsg.), *Textprofile intermedial*, München 2008, S. 20).

84 Jörg Metelmann, *Hybride Tranformationen. Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Intermedialität.* In: Werner Frick, Susanne Komfort-Hein et al. (Hrsg.), *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Tübingen 2003, S. 450.

eher von den Künstlern selbst, aber kaum von den Medientheoretikern ins Spiel gebracht wird«.[85] Desgleichen tritt Sandra Poppe für eine verstärkte Einbeziehung der von ihr »als Brücke zwischen den Medien«[86] verstandenen Visualität in die Intermedialitätsforschung ein:

> Die Visualität ist ein zentrales Merkmal intermedialer Wechselspiele. Zu denken wäre hier an die produktive Rezeption der Malerei und Fotografie durch die Literatur, der Malerei durch den Film, der Literatur durch die Fotografie, der Fotografie durch den Film usf.[87]

In Übereinstimmung mit diesen Positionen bezieht die vorliegende Arbeit Sehweisen als Teil der Intermedialität ein, grenzt jedoch auf der anderen Seite intermediale Phänomene jenseits der visuellen Thematik aus, um das Forschungsfeld überschaubar zu halten.

Um dessen Einbettung in den Gesamtkomplex der Intermedialitätsforschung zu verdeutlichen, wird im Folgenden deren historische Entwicklung in ihren Grundsträngen dargestellt, gefolgt von einem Abriss ihrer aktuellen Fragestellungen. Zunächst definierte man die Intermedialität in Anlehnung an die Intertextualität, die sich auf Beziehungen zwischen schriftlichen Texten – das heißt in ein und demselben Medium verwirklichten Werken – beschränkt. In Abgrenzung dazu sollte sich die Intermedialitätsforschung Wechselwirkungen zwischen Werken verschiedener Künste, also etwa Literatur, Musik und bildender Kunst, zuwenden. Später konzentrierte man sich verstärkt auf den Medienbegriff, definierte die Intermedialität »mit Hilfe medientheoretischer oder -philosophischer Überlegungen«[88] und wandte die Aufmerksamkeit medienhistorischen Studien über die Entstehung neuer Medien wie der Photographie und dem Film zu.[89] Die divergierenden Forschungsrichtungen »literatur- oder kunstwissenschaftlicher Provenienz« und die »i.w.S. medienwissenschaftlich verankerten« entwickelten sich im Weiteren recht unabhängig voneinander

85 Volker Roloff, *Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen*. In: Joachim Paech und Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 24.

86 Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Göttingen 2007, S. 16.

87 Ebd., S. 318.

88 Irina O. Rajewsky, *Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen*. In: Lüdeke und Greber, *Intermedium Literatur,* S. 34.

89 Für eine historisch ausgerichtete »Rekonstruktion der *sozialen und historischen Funktionen* intermedialer Prozesse« spricht sich gegenwärtig etwa Müller, *Intermedialität und Medienhistoriographie*, S. 45 aus.

ander weiter bzw. auseinander,[90] weshalb gegenwärtig wieder für eine Zusammenführung beider Interessengebiete plädiert wird.[91]

In der aktuellen Forschung zeichnen sich Tendenzen ab, entweder die ›Spuren‹ eines Mediums in einem anderen als Intermedialität zu behandeln oder sich »mit den Übergängen, Schnittstellen und Transformationen zwischen den Medien«[92] zu befassen, wobei gefragt wird: »[W]ie ist dieses verbindende Zwischen/Dazwischen der Medien zu bestimmen?«.[93] Zugleich wird die Definition und Eingrenzung des Medien- und des darauf aufbauenden Intermedialitätsbegriffs[94] diskutiert. Dabei tritt insbesondere die Problematik der Abgrenzung von Einzelmedien in den Vordergrund, die – angesichts der seit den 1960er Jahren steigenden Tendenz zur Vermischung und Aufhebung der Grenzen zwischen den Medien und neuen Möglichkeiten durch die zunehmende Digitalisierung – erhöhte Dringlichkeit besitzt.[95] Dies umso mehr, als sich letztlich die Forschung selbst in Frage stellt, wenn »die Abgrenzbarkeit von ›Einzelmedien‹, mithin die Möglichkeit medialer Grenzziehungen, sowie das Kriterium der Überschreitung von Mediengrenzen in dessen Qualität als Fundierungskategorie des Intermedialen hinterfragt«[96] wird. Zur Lösung dieser Fragen vertreten Forscher wie Joachim Paech und Yvonne Spielmann in der Nachfolge Niklas Luhmanns eine recht abstrakte system- und »differenzlogische Betrachtung«.[97] Mit zunehmender Tendenz zu rezipientenbezogenem Vorgehen und dem Einbezug medialer Wirkungsweisen[98] hingegen – ein Forschungstrend, dem sich auch die vorliegende Arbeit in ihrer Berücksichtigung medial veränderter Wahrnehmungsweisen anschließt –

90 Müller, *Intermedialität und Medienhistoriographie*, S. 32, sieht die »Intermedialitätsforschung noch im Theorieschatten der Literaturwissenschaft«, wodurch die »Komplexität der wechselseitigen Beziehungen audiovisueller und digitaler Medien [...] außen vor [bleibt]«.

91 Rajewsky, Irina O., *Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*. In: Paech und Schröter, *Intermedialität analog/digital*, S. 48.

92 Poppe, *Visualität in Literatur und Film*, S. 23.

93 Metelmann, *Hybride Tranformationen*, S. 439.

94 Vgl. ebd.

95 Vgl. Joachim Paech und Jens Schröter, *Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort*. In: Dies., *Intermedialität analog/digital*, S. 11, Rajewsky, *Intermedialität und remediation*, S. 58ff.

96 Rajewsky, *Das Potential der Grenze*, S. 22.

97 Ebd., S. 441.

98 Vgl. Scheffers Ansatz, für den »die Rezeption aller Medien, [...] also auch die Rezeption der sogenannten monomedialen Medien von vornherein multimedial bzw. intermedial« ist, da »das rezipierende Bewusstsein ›ganzheitlich‹ prozessiert« (Bernd Scheffer, *Zur Intermedialität des Bewusstseins*. In: Lüdeke und Greber, *Intermedium Literatur*. S. 103). Vgl. a. Gudrun Marci-Boehncke, *Intermedialität als perpektivierter Prozess – Von der Wiederentdeckung des Rezipienten in einem vorläufigen Diskurs*. In: Bodo Lecke (Hrsg.), *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik*, Frankfurt am Main/New York 2008, S. 79–94; Roloff, *Intermedialität und Medienanthropologie*.

binden andere wie Jürgen E. Müller den Medienbegriff mit phänomenologischem Ansatz an den Rezipienteneindruck zurück.[99] Auch Irina O. Rajewsky plädiert dafür, dass ein Medium nur »historisch, diskurs- und beobachterabhängig, unter Berücksichtigung technologischer Veränderungen, sich wandelnder konventioneller Zuschreibungen und in Abhängigkeit des zu einem spezifischen Zeitpunkt gegebenen medialen Relationsgefüges«[100] definiert werden kann. Insofern betont sie mit ihrer Herausstellung, Intermedialität befasse sich mit »Relationen zwischen *konventionell als distinkt wahrgenommenen* Medien«[101] ebenfalls die Verankerung des Medienbegriffs auf Seite des Rezipienten. Dies solle jedoch nicht als ausschließliches Kriterium verstanden werden, sondern sei um die »gegebenen, materiellen und operativen Bedingungen«[102] zu ergänzen. Andere Forschungsrichtungen begegnen dem Problem der Definition von Medien bzw. Intermedialität, indem sie »mehr oder weniger unreflektiert als Synonym für die Beschreibung von intermedialen Prozessen«[103] neue Begriffe und Konzepte wie die Hybridisierung[104] vorschlagen – wie effektiv diese Versuche letztlich sind, können erst zukünftige Entwicklungen zeigen. Darüber hinaus weckt die Intermedialitätsforschung neuerdings auch das Interesse bisher weniger mit ihr in Verbindung gebrachter Disziplinen. So gibt es in der Interkulturalitätsforschung Ansätze, die »Zwischenräume« zwischen den Medien als »Experimentierfelder, die für neue kulturelle Codierungen offen bzw. sensibel sind«,[105] aufzufassen, und die Linguistik macht den Begriff für sich fruchtbar, indem sie sich der Medialität von Sprache – etwa in der Differenz von Mündlich- und Schriftlichkeit – zuwendet.[106]

Schon dieser kurze Überblick zeigt, wie vielfältig und schwer durchschaubar sich das Untersuchungsfeld der Intermedialität gestaltet. Dementsprechend lässt sich kaum eine vollständige Übersicht erstellen, so dass sich die von Rajewsky vorgelegte, zurzeit wohl umfassendste Syste-

99 Vgl. Metelmann, *Hybride Tranformationen*, S. 440, 442. »Was dem einen an Anschaulichkeit fehlt [...], ermangelt dem anderen an begrifflicher Schärfe und Abstraktionskapazität«, kommentiert Metelmann, *Hybride Tranformationen*, S. 445, dazu kritisch.

100 Rajewsky, *Das Potential der Grenze*, S. 25.

101 Ebd., S. 40.

102 Ebd., S. 44.

103 Müller, *Intermedialität*, S. 39–43.

104 Nach Metelmann, *Hybride Tranformationen*, S. 451, etwa soll die Intermedialität durch die Hybridität abgelöst werden, die für ihn »Teil einer sich potentiell kritisch verhaltenden Gesellschaftstheorie« ist. Vgl. a. Spielmann, *Intermedialität und Hybridisierung*; Müller, *Intermedialität*, S. 37ff.

105 Annette Simonis, *Einleitung. Intermedialität und Kulturaustausch*. In: Dies (Hrsg.), *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*, Bielefeld 2009, S. 12.

106 Vgl. Deppermann und Linke, *Sprache intermedial*.

matik trotz einiger Unschärfen und Mängel[107] etabliert hat,[108] da bisher keine überzeugenderen Lösungen vorgestellt wurden.[109] Ihr sowie der von Rajewsky vorgeschlagenen Terminologie folgt auch die vorliegende Arbeit – jedoch unter Vorbehalten, die im Anschluss an die folgende Vorstellung ihrer Systematik dargelegt werden.

Rajewsky grenzt die Intermedialität zunächst gegenüber der Intramedialität ab, die Phänomene umfasst, die nur ein Medium involvieren, wie beispielsweise die Intertextualität.[110] Auf der anderen Seite trennt sie die

---

107 Einige Forscher und Rezensenten etwa kritisieren die Einschränkung auf Beziehungen zwischen Literatur und anderen Medien bzw. insbesondere dem Film (vgl. Torsten Hoffmann, *Rezension zu Irina O. Rajewsky, Intermedialität, Tübingen/Basel 2002*. In: *Komparatistik* (2002/2003), S. 184; Klaus Maiwald, *Rezension zu Irina O. Rajewsky, Intermedialität, Tübingen/Basel 2002*. In: *Medien im Deutschunterricht* (2003), S. 306) sowie die Fokussierung auf sehr spezifische Beispiele (vgl. Bodo Lecke, *Einführung*. In: Ders., *Mediengeschichte*, S. 53; Maiwald, *Rezension zu Irina O. Rajewsky*, S. 306). Darin ist ihnen zuzustimmen, denn viele Unterkategorien Rajewskys sind an so speziellen Fällen festgemacht, dass sich für eine Übertragung auf andere Medien kaum entsprechende Standardbeispiele finden lassen (vgl. a. Maiwald, *Rezension zu Irina O. Rajewsky*, S. 307).

Weiter heißt es, Rajewskys Systematik enthielte terminologische Unklarheiten – der Begriff Systemkontamination irritiere – und sei teils »[v]erwirrend« (Hoffmann, *Rezension zu Irina O. Rajewsky*, S. 187) – so die Verwendung der Termini Translation und Transposition. Zudem sei die Berechtigung einiger Kategorien – etwa die Unterscheidung von Systemerwähnung und -kontamination – fraglich (vgl. ebd., S. 187). Auch in der vorliegenden Arbeit wird, in Übereinstimmung mit Hoffmanns Vorschag zur Vereinfachung des Systems (vgl. ebd., S. 188), kategorial nur zwischen Systemerwähnung und Transposition unterschieden. Die problematische Aufgliederung in Subtypen der Transposition (evozierend, simulierend, (teil-)reproduzierend) – die Hoffmann hingegen für bedeutsam hält – entfällt hier ebenfalls.

Der Hauptkritikpunkt Maiwalds indessen ist, dass unklar bliebe, welche Bedeutung und Funktion Intermedialität in der Literatur habe: »Die *Formen* intermedialer Bezüge werden überzeugend geklärt; ihre *Funktionen* indes nicht, und so regt sich die Frage nach dem Warum des betriebenen Aufwands« (Maiwald, *Rezension zu Irina O. Rajewsky*, S. 307). Er merkt an, dies sei nur in einer konkreten Analyse möglich, die Rajewsky hätte vornehmen müssen (vgl. ebd.). Dagegen lässt sich einwenden, dass solch umfangreiche Einzelanalysen zu jedem einzelnen Unteraspekt in einer Arbeit, die sich in erster Linie als Systematik versteht – das heißt als Ausgangspunkt für solche Untersuchungen –, nicht zu leisten ist.

108 Marci-Boehncke, *Intermedialität als perpektivierter Prozess*, S. 82 erklärt, Rajewskys Monographie könne »im Moment wohl als Standardwerk« gelten; für Roloff, *Intermedialität und Medienanthropologie*, S. 15 bildet sie den »Höhepunkt« und »zugleich den Abschluss jener Phase der Unsicherheiten«, die den Terminus »Intermedialität bislang begleitet hat«.

109 Während Rajewsky eine generelle und umfassende Systematik entwickelt, liegen den meisten anderen intermedial ausgerichteten Arbeiten – wenn überhaupt – auf die jeweiligen Erkenntnisinteressen konzentrierte und daher eingeschränkte Definitionen zugrunde (vgl. Rajewsky, *Das Potential der Grenze*, S. 22).

110 Diese Einschränkung auf einen engen Intertextualitäts- bzw. Textbegriff, der allein Phänomene innerhalb eines Mediums bzw. nur verbalsprachlich fixierte Texte umfasst, kritisiert Marci-Boehncke. Stattdessen plädiert sie in Anlehnung an Julia Kristeva für einen *»erweiterten*, semiotischen Textbegriff«, der »alle symbolisch verfassten Produkte des Menschen, in denen Bedeutung auf zeichenhafte, symbolische oder ikonische Weise präsentiert werden«, umfasst (Marci-Boehncke, *Intermedialität als perpektivierter Prozess*, S. 84). Da