

Christian Kiening | Ulrich Johannes Beil



Urszenen des Medialen



Von Moses zu Caligari



Wallstein

Christian Kiening | Ulrich Johannes Beil
Urszenen des Medialen

Christian Kiening | Ulrich Johannes Beil

Urszenen des Medialen

Von Moses zu Caligari



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung des vom Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und von der Universität Zürich
getragenen Nationalen Forschungsschwerpunkts »Medienwandel –
Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Bildvorlage: Tanja Kevic, Zürich
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN (print) 978-3-8353-1127-5
ISBN (eBook, pdf) 978-3-8353-2294-3

Inhalt

Einleitung
7

1. Der schreibende Gott
Buch Exodus
19

2. Weben und Entweben
Homer, *Odyssee*
37

3. Ein Höhlenbewohner tritt ans Licht
Platon, *Politeia*
55

4. Liebe im Spiegel und im Echo
Ovid, *Metamorphoses*
77

5. Tafeln aus Stein und aus Fleisch
Paulus, *Zweiter Korintherbrief*
97

6. Ein Hirte wird zum Medium
Beda Venerabilis, *Geschichte Cædmons*
117

7. Bilder auf Mänteln und Decken
Chrétien de Troyes/Hartmann von Aue, *Erec*
137

8. Einschreibungen und Verkörperungen
Bonaventura, *Franziskusvita*
159

9. Das absolute Medium
Nicolaus Cusanus, *De visione Dei*
181

INHALT

10. Geheimnisvolle Manuskripte und überflüssige Bücher
Miguel de Cervantes, *Don Quijote von der Mancha*
201
11. An den Grenzen von Text und Bild
Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*
221
12. Das verschriebene Bild
Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*
243
13. How I miss my phonograph!
Bram Stoker, *Dracula*
267
14. Ein Medium öffnet die Augen
Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*
289
- Ausblick
311
- Anmerkungen
321

Einleitung

1 ¹ Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. ² Und die Erde war wüst und öde, und Finsternis lag auf der Urflut, und der Geist Gottes bewegte sich über dem Wasser. ³ Da sprach Gott: Es werde Licht! Und es wurde Licht. ⁴ Und Gott sah, dass das Licht gut war. Und Gott schied das Licht von der Finsternis. ⁵ Und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis nannte er Nacht. Und es wurde Abend, und es wurde Morgen: ein Tag.¹

I

Von Anfängen lässt sich nur paradoxal erzählen. Sie sind gleichzeitig in der Zeit und vor der Zeit. Sie stehen an der Grenze von Nicht-Sein und Sein. Sie sind denkbar erst von einem Punkt aus, an dem sie bereits vergangen sind, dessen Möglichkeit sie aber überhaupt erst begründen. Anfänge eröffnen eine Kontinuität, der sie eine elementare Diskontinuität einschreiben. Sie werden von einer Erzählung ins Leben gerufen und sind doch in ihr schon vorausgesetzt. Noch einmal potenziert begegnen diese Paradoxa in Geschichten absoluter Anfänge. Sie berichten nicht bloß von der Entstehung eines Volkes oder der Geburt eines Helden, sondern davon, wie es überhaupt zu der Welt kam, von der die Erzählung handelt. Sie präsentieren Nennakte, die eine ontologische Dimension beanspruchen. Sie werfen Fragen auf, als deren – nicht Lösung, aber Bearbeitung die Erzählung erscheint.

So auch im ersten Schöpfungsbericht oder genauer -hymnus der biblischen *Genesis*. Er zählt zweifellos zu den wirkungsreichsten Texten der ›Weltliteratur‹.² Doch vieles bleibt in dieser sogenannten Priesterschrift, die wohl zur Zeit des babylonischen Exils (598-539 v. u. Z.) entstand, rätselhaft. Bereits der Beginn, das berühmte *b^e-rešchit* im hebräischen Text, wirft Fragen auf. Handelt es sich um einen absoluten oder einen relativen Anfang? Soll überhaupt in erster Linie die Zeit bezeichnet werden oder vielmehr das Werk, das in ihr entstand, das ›Erstlingswerk‹ Gottes? Sodann folgt im Text in hymnisch-ritueller Sprache eine Hervorbringung machtvoll auf die nächste. Zugleich aber wird nachdrücklich vorgeführt, dass ein Erzählen von absoluten Anfängen sich immer selbst unterlaufen, in Paradoxien verwickeln muss. Einerseits findet es immer schon vor dem Hintergrund anderen Erzählens statt; das sind hier der entstehungsgeschichtlich ältere Schöpfungsbericht ab *Genesis* 2,4b, der den Garten

Eden und den Sündenfall in den Blick nimmt, oder vorderorientalische Schöpfungsmythen, die als Folie der Absetzung dienen. Andererseits wohnt diesem Erzählen eine eigene zeitliche Logik inne, die mit jener der Schöpfung nicht identisch ist. Der erste Satz, auch wenn man ihn als Überschrift oder Motto nimmt, nennt Himmel und Erde schon als unterschieden, erst am zweiten Tag aber wird Gott dem Himmel seinen Namen geben. Die Verse 4 und 5 berichten die Trennung von Licht und Finsternis sowie deren Benennung als Tag und Nacht, Vers 14 aber konstatiert dann, die Erschaffung der Lichter am Himmel diene dazu, »den Tag von der Nacht zu scheiden«.

Uneinheitlichkeiten wie diese wurden von der Bibelforschung meist als Ausdruck der vielsträngigen Vorgeschichte des Genesis-Textes gelesen.³ Doch lassen sie sich auch verstehen als Spuren einer bewusst bewahrten Vielstimmigkeit, sinnschwere Worte, aufgeladen durch die Tradition und ausgereizt in ihrer Spannungshaftigkeit. Der Spannungshaftigkeit eines Erzählens, das an den Beginn aller Differenzen zurückzugehen verspricht, selbst aber von Differenzen gezeichnet ist und zugleich Differenzen überbrückt: im Geist (Gottes), im Menschen, in der Sprache. Im Zentrum des Schöpfungsberichts steht das Unterscheiden: zunächst von Licht und Dunkelheit, dann von oben und unten, von Flüssigem und Festem. Schon der erste Buchstabe im hebräischen Text, Beth, repräsentiert, was vor allem in der kabbalistischen Tradition eine Rolle spielen wird, die Zahl 2 – eine Zweiheit also schon in allem Anfang!

Das darin implizierte und im Folgenden narrativ entfaltete Unterscheiden vollzieht sich in der Doppelung von Hervorbringen und Einteilen: Es schafft substantiell das Unterschiedene und semiotisch die Unterscheidungen, die schließlich auch in Bezug auf die Lichter am Himmel als ›Zeichen‹ (hebr. *’otot*, gr. *sēmeia*, lat. *signa*; 1,14) gelten werden. Diese mehrfache Differenz – zwischen Gott und der Welt, zwischen den Elementen der Welt, zwischen den Dingen und den Zeichen – ist es, die Vermittlungen nötig macht: Medien im weitesten Sinne des Wortes. Zu ihnen zählen nicht erst das Licht (hebr. *aur*; griech. *phōs*; lat. *lux*; 1,3/1,15), das als physikalische Form Übertragungen ermöglicht, oder das Bild (hebr. *tselem*; griech. *eikōn*; lat. *imago*; 1,26), das als mimetische Form Abwesendes anwesend macht. Dazu zählen beispielsweise schon die Namen, die den Bezug kennzeichnen zwischen Schöpfer und Schöpfung. Sie haben selbst paradoxen Charakter: Sie sind ebenso Ausdruck der von Gott eingeführten Unterscheidungen wie Bedingung der Möglichkeit von deren Benennung. Mit ihnen werden gleich eingangs grundsätzliche mediale Fragen virulent: Was ist es, was den Unterschied ausmacht, das

Wechselspiel von Differenzsetzung und -aufhebung begründet? Was ist es, was als zugleich Trennendes und Verbindendes fungiert?

Die Antwort scheint im Falle des Genesis-Textes einfach: Gott. Er ist derjenige, der nicht nur die Erde in ihrem Unterschied zum Himmel hervorbringt, sondern dann auch auf ihr, die zunächst *tobû wâ-vohû*, »wüst und leer« ist, alle möglichen Unterschiede einführt. Doch die Art, wie er das tut bzw. der Redaktor der Priesterschrift es beschreibt, ist eigentümlich. Hier agiert keineswegs eine über alle Unterschiede erhabene Instanz. Zwar deutet sich zunächst ein performativer Akt par excellence an. Gottes Sprechen und sein Handeln scheinen identisch oder allenfalls durch die Notwendigkeit eines zeitlichen und narrativen Nacheinanders geschieden: »Da sprach Gott: Es werde Licht! Und es wurde Licht« (1,3). Doch dann kommt es zu einer ganzen Kette von Folgehandlungen: Sehen, Handeln und Benennen. Ab dem dritten Schöpfungstag tritt noch das Urteilen dazu (»Und Gott sah, dass es gut war«; 1,10), bei den Lebewesen auch das Segnen (1,22). Es entsteht eine Spannung zwischen Wort und Tat, ein Beziehungsraum zwischen Schöpfungswort und Schöpfungshandeln – mit dem auch Vermittlungen in den Blick kommen.

Elohim, wie Gott in diesem ersten Schöpfungsbericht genannt wird, ist kein abstrakter Urheber der Welt. Er lässt sich auf sie, kaum sind ihre Elemente da, ein. Er betrachtet sie, benennt sie und beurteilt sie. Er besitzt von vornherein eine innere Gespaltenheit, spricht mit sich selbst, ja fordert sich selbst zur Schöpfung auf: »Lasset uns ...«. Ein Beobachtergott, der handelnd auftritt, sich selbst in Szene setzt, wie auf einer Bühne agierend die Bestandteile der Welt vorzeigt und benennt.⁴ Ein Gott, der in einem solchen Maße an der Welt interessiert ist, dass er sich schließlich ein Gegenüber schafft, ein Spiegelbild, in dem er die Beobachtung der Beobachtung beobachten kann. Unübersehbar wird die entscheidende Rolle dieser letzten Schöpfung betont: zunächst von Gott selbst (»als unser Bild, uns ähnlich«, 1,26), dann zweimal, in chiastischer Wendung, vom Erzähler (»Und Gott schuf den Menschen als sein Bild, als Bild Gottes schuf er ihn«, 1,27); am Ende bezeichnet Gott dieses Werk als einziges als »sehr gut« (1,31).

Das zeigt, wie sehr dieser Mythos final konzipiert, anthropologisch perspektiviert – und auf eine paradoxe Form der Vermittlung hin gedacht ist: Der Mensch, ähnlich, aber nicht identisch mit Gott, ist in Bezug zu diesem sowohl Alter ego wie Medium, doch ein Medium, das nicht einfach ein neutrales Drittes repräsentiert, sondern in einem Partizipationsverhältnis steht zu dem, von dem es ausgeht. Spätestens jetzt sollte klar sein: Wir haben es nicht mit einer naiven Ursprungserzählung zu tun. So ritualisiert der Text auftritt, ohne Erzählermarkie-

rung, aber voller Performativa, Ellipsen und Wiederholungsfiguren – er setzt zugleich Distanz voraus. Er präsentiert das Grundsätzliche des Anfangs, der Werkstiftung, der Zeichen- und Vermittlungshaftigkeit in einem narrativen Schauspiel, das oszilliert zwischen den Worten, die die Schöpfung hervorbringen und bezeichnen, und den Bildern, in denen sie sich realisiert und anschaulich wird.

II

Damit ist ein erster Eindruck gegeben, was es heißen und worin der Reiz liegen kann, ›Urszenen des Medialen‹ in den Blick zu nehmen. Medien-geschichte gibt es seit ungefähr einem halben Jahrhundert oder, nimmt man Vorläufer wie Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Walter Benjamin, Bertolt Brecht oder Siegfried Kracauer dazu, seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Meist war sie eine Geschichte von spezifischen Techniken oder einzelnen Medien: des Bildes, der Schrift, des Buchdrucks, dann der Photographie, des Grammophons, des Telegraphen, des Telefons, des Films, des Radios, des Fernsehens, schließlich der elektronischen und digitalen Medien. Zwar hat sich in den letzten Jahrzehnten das, was in verschiedenen Theorien als Medium gilt, auf beinahe alles Existierende erweitert: »ein Stuhl, ein Rad, ein Spiegel (McLuhan), eine Schulklasse, ein Fußball, ein Wartezimmer (Flusser), das Wahlsystem, der Generalstreik, die Straße (Baudrillard), ein Pferd, das Dromedar, der Elefant (Virilio), Grammophon, Film, Typewriter (Kittler), Geld, Macht und Einfluss (Parsons), Kunst, Glaube und Liebe (Luhmann).«⁶ Doch vorherrschend blieben ein kommunikations- und nachrichtentechnischer Medienbegriff und eine Orientierung an den medialen Phänomenen der Gegenwart. Erst die neuere Medienphilosophie hat die Grenzen einer solchen Orientierung thematisiert und sich darangemacht, ein allgemeineres Verständnis des Medialen als eines ›Dazwischen‹ zu erkunden: »Das Medium steht als drittes zwischen zwei Momenten und nimmt in der Gesamtheit, die sie bilden, bestimmte Aufgaben wahr. Diese Aufgaben kann man vorläufig und unvollständig als Vermittlung, Übertragung, Transport, Ausdruck, Verkörperlichung usw. beschreiben.«⁶

Ein so allgemeines Verständnis bedarf der historischen und situativen Konkretisierung. Fürs Erste hat es aber einige Vorteile. Anders als im Modell des Mediums als eines Boten kommt man hier ohne Substantialisierung oder Personalisierung aus. Auch kann man die Probleme vermeiden, die sich in vielen der an der Trias Sender–Bote–Empfänger ausgerichteten Kommunikationsmodelle stellen. Solche Probleme sind zum

Beispiel eine Schematik von Form und Inhalt, Sender und Empfänger, Gelingen oder Störung von Kommunikation, eine Ausblendung der kulturellen und semantischen Bedingungen, unter denen Kommunikation stattfindet.⁷ In ihr sind ja nicht einfach ein A und ein B durch ein Mittleres verbunden, kommt es vielmehr zu komplexen Übertragungsvorgängen, bei denen Übertragenes und Übertragendes ineinander verflochten sein können. Statt einer einsinnigen Beziehung gibt es eine Vielzahl von Zirkulationen, statt eines einzigen übertragenden Stoffes eine Fülle von Vermittlungen, die, wie Michel Serres' ›Parasit‹, gleichzeitig ein- und ausgeschlossene Dritte sind – Figuren, die »Sein und Nicht-Sein«, »Pfeil und Nicht-Pfeil«, »Relation und Nicht-Relation« repräsentieren.⁸

Mit solchen Figuren des Dritten richtet sich unser Blick auf grundsätzliche Dynamiken und Prozesse von Medien im Gebrauch und auf deren Eigenlogiken – die immer auch historisch und kulturell spezifische sind.⁹ Will man ihnen nachgehen, könnte es sich als produktiv erweisen, weniger nach dem Wesen des Mediums¹⁰ als nach den Orten, Funktionen und Strukturen des Medialen¹¹ zu fragen, weniger vermeintlich klar umrissene Einzelmedien zu beschreiben als die Bedingungen zu beobachten, unter denen etwas als Medium erscheint: Gerade das Medienwerden »von Apparaten, symbolischen Ordnungen oder Institutionen, jenes Werden also, das aus Buchstabenfolgen ein Medium Schrift, aus beweglichen Lettern ein Medium Buchdruck oder aus geschliffenen Linsen ein optisches Medium macht, ist nicht von vornherein präjudizierbar und wird sich von Fall zu Fall auf je unterschiedliche Weise aus einem Gefüge aus diversen Bedingungen, Faktoren und Elementen vollziehen«. Die mediengeschichtliche Herausforderung bestünde dann darin, »jeweils historisch singuläre Konstellationen zu betrachten, in denen sich eine Metamorphose von Dingen, Symboliken oder Technologien zu Medien feststellen lässt«.¹²

III

Um solche Konstellationen soll es in diesem Buch gehen – historisch singuläre und zugleich enorm wirkungsreiche. Wir nennen sie ›Urszenen‹, verstehen diesen Begriff aber weder tiefenpsychologisch noch archetypisch, weder im Sinne traumatisierender frühkindlicher Erfahrungen (Freud)¹³ noch im Sinne einer medialen Grundfigur wie der des Boten (Krämer)¹⁴. Vielmehr interessieren konkrete Szenen, textuell-visuelle Ursprungsereignisse, in denen mediale Bedingungen einer bestimmten Gesellschaft vielleicht zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit ans Licht

treten. Diese Ereignisse haben zwar nicht notwendig, wie dies für andere Urszenen veranschlagt worden ist, »bestimmte Regeln des Sprechens und Schreibens errichtet«. ¹⁵ Wohl aber haben sie beträchtliche Wirksamkeit über längere Zeit hinweg entfaltet, ja sich im Laufe der Rezeption zu Modellen verdichtet. ¹⁶ Sie sind »literarische« Ereignisse im weitesten Sinne, nämlich im Sinne eines Imaginären, das auch in religiösem, theologischem, philosophischem Schrifttum eine Rolle spielt. ¹⁷ Sie zeigen sich als Inszenierungen medialer Gegebenheiten im Rahmen von Weltentwürfen, als Erscheinungen des Sichtbaren oder Hörbaren, Räumlichen oder Gestalthaften, das sich den Sinnen darbietet. ¹⁸ An diesen Ereignissen entlang lässt sich mehr als eine Entstehungsgeschichte von Medien schreiben: eine *Imaginationsgeschichte* des Medialen.

Diese Geschichte widmet sich weniger dem Bild, das uns Medien von der Welt geben, oder dem Verhältnis, in dem dieses Bild zur sogenannten Wirklichkeit steht, als vielmehr den Bildern, die unsere Vorstellungen von dem, was medial sei, prägen. Zu solchen Bildern gehören: Moses, der auf dem Sinai die Gesetzestafeln empfängt, der Höhlenbewohner, dessen Erfahrung sich bei Platon als medialer Schein entpuppt, Narcissus und Echo, in denen die Heterogenität von Stimme und Spiegel zum Ausdruck kommt, dann die mittelalterlichen Formen der Ekphrasis und der Körperschrift, schließlich jene Momente, an denen die Neuzeit mediale Differenzen begründet: diejenige von Schein und Sein, Metapher und Wörtlichkeit, Literatur und Leben in Cervantes' *Don Quichote*, diejenige von Text und Bild in Lessings *Laokoon* oder diejenige zwischen dem spiritistischen Medium und dem technischen Apparat in Wienes *Caligari*.

Die Auswahl der Szenen ist unvermeidlich subjektiv, und jede Leserin, jeder Leser wird das eine oder andere vermissen: prägende Bildwerke, Abseitigeres, Außereuropäisches. Doch will die Auswahl nicht völlig beliebig sein. Sie beschränkt sich auf das Abendland, was nicht nur mit den Kompetenzen der Verfasser zu tun hat, sondern auch mit der Erwartung, durch diese Konzentration manche Fäden deutlicher sichtbar machen zu können: etwa die Vermittlungsrolle von Medien im Spannungsfeld von Immanenz und Transzendenz, die, säkularisiert, noch in die gegenwärtige Medientheorie hineinwirkt. ¹⁹ Außer den schon genannten Kriterien der Ursprungshaftigkeit, der Szenenhaftigkeit und der Wirksamkeit gehorcht die Auswahl überdies dem Prinzip, solche Stücke zu bevorzugen, die (a) eine hohe innere Dichte aufweisen, (b) repräsentativ sind für eine bestimmte Konstellation und, nicht zuletzt, (c) Verbindungen untereinander herzustellen erlauben: Paulus zum Beispiel (Kap. 5) greift auf Moses zurück (Kap. 1) und wird seinerseits von Bonaventura zitiert

(Kap. 8). Das Verhältnis von Materialität und Semiotizität, das die Web-szenen der Odyssee in den Blick nehmen (Kap. 2), spielt auch eine Rolle in der mittelalterlichen Ekphrasis (Kap. 7) und dann wieder, in anderer Weise, bei Lessings Trennung von Dichtkunst und Malerei (Kap. 11). Die Frage nach der Vermittelbarkeit einer medialen Erkenntnis, die Platon diskutiert (Kap. 3), wird von Ovid in der Narziss-Echo-Geschichte neu konfiguriert (Kap. 4) und von Cusanus in Überlegungen zu absoluter und eingeschränkter Perspektive aufgegriffen (Kap. 9). Die Beziehung schließlich zwischen der personalen und der materiellen Dimension des Medialen durchzieht verschiedene Texte und verbindet wie in einer Klammer die Erzählung vom Mittler Moses, mit der wir beginnen, mit jener vom Magier und Mystiker Caligari, mit der wir schließen.

Dass im Untertitel des Buches diese beiden Eckpunkte genannt und durch ein »von ... zu« verbunden sind, ist unschwer als Referenz an Kracauers berühmtes Buch *From Caligari to Hitler* zu erkennen. Dieses Buch ist neben einer Sozialgeschichte des frühen Films und einer Psychogeschichte des deutschen Volkes auch eine Mediengeschichte: Kracauer vergleicht den Film mit anderen medialen und kulturellen Formen der Zeit – »populäre illustrierte Zeitschriften und Rundfunksendungen, Bestseller, Anzeigen« –, schreibt ihm aber eine alle anderen Formen vereinnahmende Totalität zu: »Das Medium des Films [...] übertrifft diese Quellen an Einschließlichkeit. | Dank diverser Kamera-Tätigkeiten, des Schnitts und vieler besonderer Kunstgriffe sind Filme imstande und folglich verpflichtet, die gesamte sichtbare Welt gleich einem Elektronenstrahl abzutasten.« Damit wiederum biete es einen »Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen« – hier denen einer Masse oder eines Volkes.²⁰

Das ist allerdings auch der Punkt, an dem wir Kracauer nicht folgen. Unser Untertitel hat keinen teleologischen Charakter, will keine fatalen Zwangsläufigkeiten suggerieren, auch keine Entwicklungs- oder Säkularisierungsgeschichte nahelegen. Vielmehr möchten wir andeuten: Die ausgewählten Szenen stehen in inneren Dynamiken zueinander. Seit einiger Zeit weiß man: Jüngere Medien lösen ältere weniger ab als dass sie ihre Funktion verändern. Sie erhöhen ihre Komplexität, verhelfen ihnen zu Effizienzsteigerungen – und machen sie beobachtbar. In diesem Sinne ist der Caligari-Film nicht einfach ein Fluchtpunkt der zweieinhalbtausend Jahre älteren medialen Erkundungen des *Buches Exodus*. Aber er verweist auf unterschwellige Berührungen in der Verknüpfung personeller und materieller Instanzen der Vermittlung. Indem er eine Archaik der Schrift inszeniert, schließt er an frühere Formen abendländischer Schriftinszenierung an, die er zugleich verwandelt.

Es eröffnet sich damit ein Netz vielfältiger Beziehungen und Rekurrenzen, das sich nicht im Sinne einer kontinuierlichen Geschichte auflösen lässt. Weder folgt das eine Ereignis stringent auf das andere, noch gibt es den einen roten Faden, der alle miteinander verketten würde. Jede der Szenen besitzt ihre eigenen historischen Kontexte, die wiederum ihre eigenen zeitlichen Tiefdimensionen mit sich bringen. Das macht es fragwürdig, die einzelnen Konstellationen in einer übergreifenden Geschichte oder Erzählung miteinander zu verbinden. Eher sollen strukturelle Analogien herausreten: zum Beispiel der Befund, dass die eigenzeitlich verschiedenen (medialen) Formen häufig mit Blick auf das profiliert werden, was sie nicht (mehr) sind.

Eine Imaginationsgeschichte des Medialen hat es fast immer mit Differenzsetzungen oder auch mit Rückgriffen zu tun. Indem sie nicht einfach Medien betrachtet, sondern mediale Gegebenheiten, in denen wiederum mediale Gegebenheiten vorkommen, die beschrieben, kommentiert oder in Handlungszusammenhänge versetzt werden, lenkt sie den Blick auf die Konturierung des Medialen im Modus des Relationalen: Gegebenes wird von anderen, älteren Formen her profiliert, auf Mediales oder auch Nicht-Mediales bezogen, im Kontext von Prozessen und Dynamiken, Mit- und Gegenläufigkeiten gezeigt. Nicht selten spielen Hindernisse eine Rolle, Widerstände, Abgründigkeiten, Zerstörungen, an denen sich die Protagonisten abarbeiten, was wiederum den Texten Gelegenheit gibt, Mediales in seinen Zusammenhängen und Verlaufsdimensionen zu beleuchten.

Die Relationierung lässt Effekte der Auratisierung, der Historisierung oder auch der Diskreditierung entstehen. Die Urszenen führen somit auf Medialitäten zweiten und dritten Grades. Auf Konstellationen, in denen Mediales in Medien und gerade dadurch als solches erscheint: im Schnittpunkt von geschriebenem Gesetz und mündlichem Wort im *Buch Exodus*, von Spiegelbild und Echo in den *Metamorphosen*, von Ekphrasis und Erzählprozess im *Erec*, von Manuskript, Bild und Drucktext im *Don Quijote*, von neuen technischen Apparaten und alten Medien des Heils in *Dracula*. Häufig spielt auch das Verhältnis von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit eine Rolle: Platon lässt seinen Höhlenbewohner aus der Welt der Schattenprojektionen in eine direkt von der Sonne beschienene gelangen, deren Erfahrung der Höhlenwelt nur schwer vermittelbar ist; der Dichter der *Odyssee* gibt mit dem Tuch der Penelope einem Objekt breiten Raum, das gerade keinen Text bietet und sich überdies beständig wieder auflöst; Paulus stellt dem steinernen mosaïschen Gesetz eine unmittelbare und universale Herzenskommunikation gegenüber; Bonaventura umkreist eine körperliche Einschreibung,