

SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 3



HEINZ-PETER PREUSSER
**TRANSMEDIALE
TEXTUREN**

LEKTÜREN ZUM FILM UND
ANGRENZENDEN KÜNSTEN

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer
Transmediale Texturen

Schriftenreihe zur Textualität des Films 3
ISSN 2194-3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films

Herausgegeben von John Bateman, Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BltT)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Stephen Brockmann (Pittsburgh), Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile),
Erica Carter (King's College, London), Jens Eder (Mannheim), Pietsie Feenstra
(USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn/Berlin),
Vinzenz Hediger (Frankfurt/M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (Konstanz), Frank Kessler (Utrecht), Markus Kuhn (Hamburg),
Claudia Liebrand (Köln), Fabienne Liptay (LMU München),
Karl Sierrek (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

Der Autor: Heinz-Peter Preußner, Dr. phil., Akademischer Rat am Fachbereich 10, Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Bremen. Arbeitsgebiete: Neuere und neueste Literatur, Ästhetik, Medien-, insbesondere Filmwissenschaft. Neuere Publikationen als Mitherausgeber: *Pandora. Zur mythischen Genealogie der Frau. Pandore et la généalogie mythique de la femme*. Heidelberg: Winter 2012. *Literatur inter- und transmedial – Inter- and Transmedial Literature*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2012. Seit 2006 erscheint regelmäßig das Jahrbuch *Literatur und Politik*, Heidelberg: Winter, zuletzt 2013 der Band 7, *Technik in Dystopien*. Aktuell zudem die Monografie *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*. Heidelberg: Winter 2013 (im Erscheinen).

Heinz-Peter Preußer

Transmediale Texturen

**Lektüren zum Film
und angrenzenden Künsten**

SCHÜREN

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.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
Print © Schüren 2013
eBook © Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Print-ISBN 978-3-89472-776-5
eBook-ISBN 978-3-7410-0024-9

Inhalt

Einleitung – Eine Ästhetik des medialen ›Dazwischen‹	7
--	---

1. Text und Bild

1.1 Betrachten und Vorstellen	
Inszenierte Unmittelbarkeit des Bombenkrieges in Fotografie, Roman und Geschichtsschreibung	22
1.2 Tödliche Blicke	
Filmische Typologien des Fotografen, des Reporters und des Regisseurs im Krieg. Spottiswoode – Born/Schlöndorff – Manchevski – Kusturica – Angelopoulos	49
1.3 Randliteratur	
Mediale Transgressionen des literarischen Feldes und im DDR-Samizdat insbesondere	72
1.4 Die (Re-)Konstruktion der DDR über den Westblick	
Zu Filmen von Buck, Roehler und Schlöndorff – im Kontrast zu Volker Brauns Schreibprojekt ›Lebens Werk DDR‹	97
1.5 Berühmt und verboten	
Frank Beyers DEFA-Film SPUR DER STEINE	115
1.6 Sentimentale Worpsweder	
Kitsch, Kunst und Literatur um 1900	123
1.7 Vom Roman zu Film und Doku-Drama sowie retour	
Die <i>Buddenbrooks</i> und DIE MANNS	144

2. Filmlektüren

2.1 Stumm, unmittelbar, authentisch?	
Die Sprache des späten Stummfilms am Beispiel von MENSCHEN AM SONNTAG	158
2.2 Eine romantische Synthese und ihr notwendiges Scheitern	
Edgar Reitz' filmische Chronik HEIMAT 1–3	188
2.3 Terrorismus im Film	
Zu Begriff, Ethik und Ästhetik politischer Gewalttaten (zusammen mit Dagmar Borchers)	208

2.4 Massen im Monumentalfilm – Überwältigungsstrategien des Genrekinos Versuch einer Typologie aus der Theorie des Erhabenen	239
2.5 Arterhaltung, Hybridisierung, Verschmelzung Das imaginierte Böse in den ALIEN-Filmen von Ridley Scott bis Jean-Pierre Jeunet	257
2.6 Zur Xenologie der Bugs oder: das Dilemma der Gewaltparodie in STARSHIP TROOPERS von Paul Verhoeven	280
2.7 Technik und Technikkritik im dystopischen Film	285
3. Mythos transmedial	
3.1 Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen Über die Travestie der Tradition in Literatur und Film, in Fernsehen und Comic	316
3.2 Deutsche Gründungsmythen Schlachten, Fußball und die staatliche Einheit bei Heinrich Heine, Heinrich von Kleist, Hermann Wislicenus und Sönke Wortmann	334
3.3 Die überdeterminierte Amazone Frauen als mordende Racheengel von der Antike bis zum Mainstream-Kino	351
3.4 Den Liebsten verspeisen Anthropophagie als Reflex von Eros und Individualisierung bei Heinrich von Kleist, Elfriede Czurda und Peter Greenaway	365
3.5 Mythos als Meta- oder Konnotationsnarrativ Antikenrezeption und Popkultur im Kino seit dem Jahr 2000	388

Anhang

Quellennachweise – Angaben zu Erstdrucken	414
Abbildungsnachweise	417
Personenverzeichnis	420
Filmverzeichnis	436

Einleitung – Eine Ästhetik des medialen «Dazwischen»

Film: Text – Textur – Textualität

Transmediale Texturen handeln zum einen von der Überschreitung oder Entgrenzung medialer Fixierungen. Zum anderen aber macht der Begriff auf den textuellen Zusammenhang aufmerksam, der alle Medien-Produktionen verbindet. Der vorliegende Titel setzt sich darum einerseits über die etablierten Grenzen der Medien und Künste, der Gattungen und Genres hinweg und untersucht die spezifischen medialen Differenzen etwa in der Konstruktion und Inszenierung von Unmittelbarkeit und Authentizität – hier am Beispiel des fotografischen unbewegten Einzelbildes und der fiktionalen und faktualen narrativen Literatur oder im Verhältnis von Sprache und Bildzeichen im Stummfilm (Kap. 2, 9). Er erweitert andererseits aber auch den gewohnten Rahmen der Einzelbetrachtung, indem er kulturwissenschaftliche Themen und Diskussionen über die Fächer hinweg zulässt und forciert. Es geht im Folgenden also um mediale Selbstreflexion und kulturellen Gehalt. Das wird mit Blick auf die Gegenstände der *Transmedialen Texturen* deutlich. Repräsentationen des Krieges und des Terrorismus, Konstruktionen der DDR, Kitsch und Kultur um 1900 werden verhandelt, Gewaltdarstellungen und das Böse, Technik und Technikkritik, Utopie und Dystopie gegeneinander profiliert. Mythische Strukturen finden sich im Trivialen und der Popkultur ebenso wie als Gründungsnarrative oder als Reflexionen von Eros und Machtkonstellationen. Es geht also, kurz gesagt, immer um gesellschaftlich relevante Diskurse, die in den *Transmedialen Texturen* niedergelegt sind. An ihnen erweist sich die Bedeutsamkeit, das semiotische Potenzial ästhetischer Selbstreflexion in kulturwissenschaftlicher Per-

spektive. Wenn im Untertitel von *Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten* die Rede ist, so ist das in diesem dialektischen Verhältnis gemeint.

Der Film wiederum bildet das mediale Zentrum der vorliegenden Untersuchungen. Er hat seine eigene, multimodale Zeichenstruktur und realisiert sich in mehreren auditiven und visuellen signifikativen Ebenen. In diesem Sinne «ist der Film eine Sprache», wie Bazin sagt.¹ Er realisiert sich in «Texturen» als einer «Klasse von Mustern, Formationen oder Anordnungen, die wahlweise kognitivistisch als Frames oder Schemata und von Linguisten als Diskursbeziehungen oder Text- und Kohäsionsbezüge bezeichnet werden».² Es geht hier also nicht etwa um einen eng verstandenen grammatischen Sprachbegriff, der dem Film appliziert würde – oder gar um das Auftauchen von Schrift im Film,³ sondern um die Summe der sprachähnlichen Verfasstheit einer multimodalen Semiose. Der Rezipient wird geleitet, bestimmte Bedeutungsgehalte als sinnbezogene zu erkennen, sinnstiftende Anordnungen als Regularitäten zu durchschauen oder unbewusst, körperlich-sinnlich aufzunehmen. Die mögliche Erschließung und die Wirkung eines Films werden also von ihm selbst strukturiert und gelenkt. Das funktioniert analog zur Konstruktion des impliziten Lesers, den die Rezeptionstheorie entwickelt hat.⁴

Die Eigenschaft eines Textes und der ihn konstituierenden Texturen läge demnach in ihrer Zeichenhaftigkeit und dem Zusammenwirken von verschiedenen Zeichenprozessen. «Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden», schreibt etwa Metz.⁵ Die Metapher des Textes als «Gewebe» oder «Textur» benutzte bereits der Poststrukturalismus.⁶ In dessen Verständnis konnte ein Text den Rezipienten sogar «begeh[r(en)]», wie Barthes schrieb.⁷ Text und

1 André Bazin: Was ist Film? [1945]. Hg. von Robert Fischer. Übers. aus d. Frz. von dems. und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2004, S. 40.

2 So in der *Einleitung* der Hg. in den Band *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Hg. von John A. Bateman, Matthis Kepser und Markus Kuhn. Marburg: Schüren 2013, S. 7–29, hier 11.

3 Vgl. dazu den Band: *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Word and flesh. Cinema between text and the body*. Hg. von Sabine Nessel, Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid und Alfred Tews. Berlin: Bertz + Fischer 2008.

4 Vgl. u.a. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976]. 2. Aufl. München: Fink 1984. Entsprechend Kristin Thompson: *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden* [1988]. Übers. aus d. am. Engl. von Margret Albers und Johannes v. Moltke. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. von Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 2003, S. 427–464, hier 430, 440 insb. Siehe auch Nicholas Asher und Alex Lascarides: *Logics of Conversation*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press 2003.

5 Christian Metz: *Semiologie des Films*. Übers. aus d. Frz. von Renate Koch. München: Fink 1972, S. 197. Siehe auch David Bordwell: *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*. In: *Montage A/V 1* (1992), Heft 1, S. 5–24.

6 Roland Barthes: *Die Lust am Text* [1973]. Übers. aus d. Frz. von Traugott König. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 94. Vgl. Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft 2*. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 345–375, hier 348.

7 Barthes, *Die Lust am Text* (Anm. 6), 12, 43, vgl. 29 f., 86, 92.

Textur, als genauer gefasste Begriffe, erlauben hingegen zum einen, das Augenmerk auf die komplexen Verbindungen und Wechselwirkungen der einzelnen für sich schon zeichenhaften Elemente im Innern eines Textes zu richten, und zum anderen die vielfältigen Codes und Rezeptionsweisen, die der Text nahelegt oder voraussetzt, als Teil des Bedeutungssystems zu beschreiben. Begriffsgeschichtlich hat sich das Augenmerk inzwischen deutlich verschoben von der Begehrensstruktur auf die textuellen, vor allem narrativen Lenkungsprozesse in der Filmrezeption, die etwa kognitivistisch beschreibbar sind.⁸ Doch nicht alles, was als Text gelesen werden kann, ist per se deshalb schon Text. Der graduell dem Text und der Textur untergeordnete Begriff der Textualität führt hier weiter. Unter *Textualität* verstehe ich die *Struktur* aller hinweisenden Regularitäten des Artefakts, aus denen Interpretationen abgeleitet werden können. Erst wenn Textualität gegeben ist, wird eine *Klasse von Mustern*, eine *Textur*, sich bilden und die *Lektüre eines Textes* möglich sein.

Medialität markiert dann, abgesehen von ihren diskursiven und allgemein kulturellen Rahmungen, primär die stofflich-materielle Seite von Textualität, ihre je spezifische Erscheinungsform oder technische Bedingung. Textualität wird demgemäß als eine sinnstiftende Ebene verstanden, deren hauptsächliche Funktion eben in der semantischen Codierung und in der Erzeugung von Kohärenz besteht. Medialität ist also kein Konkurrenzbegriff zu dem der Textualität. Vielmehr geht es um die wechselseitige Bezüglichkeit der Begriffe. Ein Film schließlich, der Texturen aufweist und (auch – aber nicht nur) als Text gelesen werden kann, vereinigt die beiden Eigenschaften von Textualität und Medialität, um Text sein zu können.⁹ Mit einem solchen distinkten Textverständnis arbeitet auch die Pragmasemiotik.¹⁰ Adorno hat das, was hier mit Textualität bezeichnet wird, die «Sprachähnlichkeit» der nicht sprachlichen Artefakte genannt. Auch Musik und bildende Kunst treffen hierin mit dem Sprachkunstwerk zusammen – nicht im Sinne einer Grammatik der Rede, sondern als textuelles Gebilde, das eine eigene, inhärente Logizität entfaltet und ausreizt.¹¹

8 Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film* [1985]. London, New York, NY: Routledge 2008. Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York, NY: Routledge 1992.

9 So auch Hyun-Joo Yoo: *Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 145, 147 f.

10 Vgl. Hans Jürgen Wulff: *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 46, 123, 153–178 und passim. Siehe auch Britta Hartmann: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009, S. 87–99.

11 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1969/70]. Zugleich ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u.a., Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 121, 304 f. Zur Logizität ebd. 205, 391.

Text und Bild – Filmlektüren – Mythos transmedial

Es wirkt also in den Begriffen Textur und Textualität bereits ein verbindendes, Medien umgreifendes Prinzip. Insofern wird hier jedes Medium im multimodalen Zusammenspiel der Semiose gleichartig behandelt. Der Film wird aber dennoch als die zentrale Instanz verstanden, über die sich die transmedialen Bezüge primär herstellen lassen. So ist vom Film in diesem Buch fast immer die Rede. In dessen mittlerem Teil sind ausschließlich *Filmlektüren* angezeigt. Die Relation von *Text und Bild* wird bevorzugt über das Bewegtbild erläutert – oder als autopoietische Reflexion des Kinos vorgeführt (Kap. 3). Die Bildbetrachtung in der Grafik und der Fotografie (Kap. 2) bindet die Empathie des Rezipienten ganz anders – vor allem, wenn kreatürliches Leid dargestellt wird. Susan Sontag hat in ihrem berühmten Essay *Regarding the Pain of Others* darauf aufmerksam gemacht. Dennoch gibt es auch hier Gemeinsamkeiten, etwa in der Kraft der Evokation, der Aktivierung der imaginativen Prozesse, die in der Betrachtung eines Fotos, im Film, im Roman oder in der Geschichtsschreibung zwar unterschiedlich organisiert sind und je verschiedene Bindewirkungen und emotionale Prozesse auslösen. Doch es ist immer die tätige Mitwirkung der Vorstellungskraft, die den Rezipienten aktiviert (Kap. 13).

Wenn etwa über Thomas Manns *Buddenbrooks* gehandelt wird (Kap. 8), dann interessiert hier das Verhältnis von Fiktionalität und Dokumentation in Bezug auf biografisches Material, nicht die Frage der Angemessenheit der einen oder anderen ›Umsetzung‹, wie das bei engen Konzepten von ›Literaturverfilmung‹ zuweilen noch geschieht. Literatur ist dann nicht ›Vorlage‹ (vgl. Kap. 6) – eher das gelebte Leben: gerade wenn beides aufeinander bezogen wird. Insbesondere im *transmedialen Mythos* wird deutlich, wie die Narrative zwischen den Realisationsformen wandern, sich dem Medium gemäß wandeln, aber als Mythos dennoch weitergetragen werden (Kap. 16–20).

Im Film erreicht die Kette vom Epos über die attische Tragödie und das Drama oder den Roman der Neuzeit seinen vorläufigen Schlusspunkt, wengleich die Amalgamierung mit popkulturellen Phänomenen wie dem Comic oder dem Computerspiel bereits eine weitere Transformation anzeigt (Kap. 16, 20). Doch auch von Seiten der Literatur aus lässt sich die mediale Bezugnahme oder Transgression nachweisen. Das ›transmediale Dazwischen‹ hat dann sogar seine eigene, naturgemäß wesentlich längere Tradition, die wir kurz rekapitulieren sollten, bevor wir, über Definitionsfragen zur Inter- und Transmedialität, erneut und abschließend zum Film kommen werden.

Das Alter und das Altern der trans- und intermedialen Literatur¹²

Literatur oder allgemeiner Texte sind nicht erst seit dem 20. Jahrhundert inter- und transmedial ausgerichtet. Der Tatbestand scheint so alt wie die Buchdruckerkunst – und reicht doch noch weiter zurück in die Vergangenheit, ja selbst in die Antike. Figurengedichte, die *Carmina figurata*, in denen die Form der Buchstabenanordnung und der Sinngehalt konvergieren, gibt es seit dem Altertum und wieder im Frühmittelalter, in der manieristischen Barocklyrik oder dann verstärkt in der Konkreten Poesie. Dencker schlägt den Bogen gar von «den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart».¹³ Die Emblemantik ist seit dem 16. Jahrhundert die vielleicht bekannteste feste literarische Größe, die Bild und Text zusammenbringt mit den konventionellen Teilen *Pictura, Inscriptio und Subscriptio*. Hinzu kommen Bilderrätsel wie der Rebus sowie unzählige Spielformen oder Beschwörungsvarianten, welche die mediale Differenz nicht überbrücken, sondern nutzbar machen wollen durch die Konfrontation des Einen mit dem Anderen.¹⁴ Bild und Text gehören zusammen – ikonisches Zeichen der Ähnlichkeitsrelation einerseits und das arbiträre, symbolisch und konventionell hergestellte Wort der Schrift andererseits erscheinen wie «Labyrinth aus Lettern» und ergeben eine «Konstante europäischer Literatur», wie Ernst schreibt.¹⁵ Man kann sogar noch weiter gehen und die «Entwicklung der Visuellen Poesie» nicht allein «in enger Verbindung mit der Entwicklung der Litera-Medien» nachzeichnen, sondern zugleich «deren ästhetische Konsequenzen» beschreiben, die «von den Autoren bewusst oder unbewusst ausgelotet werden».¹⁶ «Die Geschichte der Visuellen Poesie» ist dann «Mediengeschichte in nuce», so Kepser.¹⁷ «Virulent» werde «die Gattung vor allem dann, wenn große mediale Umbrüche ins gesellschaftliche

12 Der nachfolgende Text übernimmt eine längere Passage des Autors aus dem gemeinsam mit David Bathrick verfassten Beitrag *In Between – Das mediale ‚Dazwischen‘. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung*. In: *Literatur inter- und transmedial – Inter- and Transmedial Literature*. Hg. von David Bathrick und Heinz-Peter Preußner. Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2012, S. 7–29.

13 Vgl. Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York, NY: de Gruyter 2011. Zum Nachfolgenden insb. S. 484–504, 512–527. Zur Begriffsbildung der «Optischen Poesie» ebd., 1–16.

14 Dazu Ulrich Ernst: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Schmidt 2002. Hier: *The Figured Poem. Towards a Definition of Genre*, S. 1–21, 6 insb. und passim. Klassischen Status hat bereits der Band: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* erreicht, 1967 zuerst hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart: Metzler 2003.

15 Ernst, *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang* (Anm. 14), 226–252, hier 226 f. und 249–252 insb.

16 Matthis Kepser: *Visuelle Poesie im medialen Wandel*. In: *Medienintegration und Medienverbund im Deutschunterricht*. Hg. von Volker Frederking und Petra Josting. Hohengehren: Schneider 2005, S. 163–190, hier 183.

17 Kepser, *Visuelle Poesie im medialen Wandel* (Anm. 16), 165.

Bewusstsein vordringen».¹⁸ Doch diese Feststellung gilt auch in anderen medialen Prozessen, die das *Dazwischen* der Mediengrenzen ausloten.

Die Bildbeschreibung oder *Ekphrasis*, zuvor als Kategorie der Rhetorik aus den Schriften des Dionysos von Halikarnassos bekannt,¹⁹ tritt als literarische Form vermehrt seit dem 18. und 19. Jahrhundert auf, eben dann, wenn Kunst zum Medium der bürgerlichen Selbstverständigung wird – und in entsprechenden Printmedien sich der allgemeinen Bewertung zu unterziehen hat, statt Instrument höfischer Repräsentation oder Gegenstand des Divertissements zu sein.²⁰ Wie selbstverständlich berichtet etwa Heinrich Heine vom Salon 1831 in Paris als Anlass und Grund seines essayistischen Erzählens.²¹ Und seit es den Film gibt, reden die Helden in Büchern manchmal häufiger über das Kino als über die schöne Literatur, wie das Goethes Werther noch tat.²²

Dennoch ist es sinnvoll, von einer *medial reflexiven Literatur* erst seit dem audiovisuellen Jahrhundert zu sprechen, dem des Films. Auch der Ton kommt – als aufgezeichneter – 1877 recht spät auf und wird erst im 20. Jahrhundert zu einem Massenphänomen als unterhaltendes Speichermedium oder als alternatives, echtzeitliches Kommunikationsinstrument.²³ Die Medientransformationen sind seitdem nicht allein solche paradigmatischen Wechsels der Systeme,²⁴ sondern auch Vervielfältigungen durch die Pluralität der medialen Träger. Ein Bestseller wird «verfilmt», der Soundtrack vertrieben und der Roman zusätzlich als Hörbuch gelesen oder inszeniert, als Hörspiel, distribuiert. Die mediale Alternative verbreitert das schon erreichte (Millionen-)Publikum. Schrift ist deshalb nicht mehr alleiniger Garant von Sinngenerierungen im Bereich der Literar-Ästhetik.²⁵

18 Ebd., 183.

19 H[ans-] P[eter] W[agner]: *Ekphrasis* [Lemma]. In: Metzler *Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. Hg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 137 f., hier 137.

20 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1983, S. 38, 42, 44, 46, 50, 53, 57, 69 f., 2–75 und passim. Vgl. 193–213, 256 f., 294. Christa Bürger: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 12–14, 140–166, 205 und passim.

21 Heinrich Heine: *Französische Maler*. In ders.: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb, Bd. 5, *Schriften 1831–1837*. Hg. von Karl Pörnbacher. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1981, S. 27–87; 27–73 insb.

22 Werther liest Ossian oder Homer gern in der freien Natur. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. In ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter u.a. Dort Bd. 1.2. Hg. von Gerhard Sauder. *Der junge Goethe 1757–1775*. München: Hanser 1987, S. 196–299, hier 264 insb.

23 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 37–49.

24 Vgl. ebd. 177, 182 f., 239.

25 Vgl. dazu Volker Wehdeking: *Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Schmidt 2007, S. 29–39.

Umgekehrt werden aber auch nicht ausschließlich Techniken aus dem Bereich des Audiovisuellen adaptiert, etwa im filmischen Schreiben,²⁶ sondern auch die ikonischen Zeichensysteme wie die bewegten Bilder entwickeln eine ihnen eigene Textualität, um ihr semantisches Potenzial zu generieren.²⁷ Das *mediale Dazwischen* nimmt genau hier seinen Anfang. Der «Medienmix» ist immer schon gegenwärtig «im Kopf und vor den Augen».²⁸ Selbst die Perzeption bringt ja kein reines Abbild zustande, das unmittelbar gegeben wäre – und damit im Kontrast stünde zu den arbiträren (Saussure) und symbolischen (Peirce) Zeichen der gesprochenen Sprache. Auch von der Welt um uns erhalten wir «nur Zeichen, aber keine Abbilder», wie Helmholtz schon 1878 bemerkte.²⁹ Zum semiotischen Zeichenträger eines Artefakts aber kommt das «interpretative[.] Konstrukt <Text> als dessen soziale Funktion» hinzu, wie Hess-Lüttich mit Rekurs auf Mukařovský formuliert.³⁰ Es ist historisch wandelbar, gesellschaftsabhängig, auf den konkreten Rezipienten bezogen, kurz: prozessual different – und gewichtet auch das Trans- und Intermediale, die «Mischformen der Künste», die wir seit «der Spätantike» kennen, immer wieder neu. Die Akzentuierungen und die Funktionen verschieben sich – aber mit der Zunahme der Medienvielfalt gewinnt die Feststellung Mitchells an Plausibilität: «all media are mixed media».³¹

Diese hier kurz rekapitulierten Befunde sind in der Forschung nahezu unstrittig. Ein Satz wie der von Müller: «*Intermedialität* bedeutet weder eine Addition verschiedener medialer Konzepte noch ein Zwischen-die-Medien-Plazieren einzelner Werke, sondern eine *Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien*

26 Dazu Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 150–156. Siehe auch den Band *Erzählkulturen im Medienwandel*. Hg. von Christoph Schmitt. Münster, New York, NY, München, Berlin: Waxmann 2008.

27 Vgl. die Arbeiten der DoktorandInnengruppe «Die Textualität des Films» unter: www.fb10.uni-bremen.de/film sowie den Band *Film, Text, Kultur*. Hg. Bateman u.a. (Anm. 2). Hier insb. die *Einleitung* der Hg., dort S. 10–15.

28 Karl Clausberg: *Medienmix – im Kopf und vor den Augen*. In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Hg. von Joachim Paech. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 288–296, hier 290.

29 Ebd. Der Autor rekurriert hier, ohne weitere Belege, auf Helmholtz: *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* von 1878. Vgl. Hermann von Helmholtz: *Die Tatsachen in der Wahrnehmung. Zählen und Messen erkenntnistheoretisch betrachtet*. Unveränd. fotomechanischer Nachdruck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1959. Siehe auch Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übers. aus d. Frz. von Herman Lommel. Berlin: de Gruyter 1967, S. 76–82 und Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. und übers. aus d. am. Engl. von Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 64–67.

30 Ernest W. B. Hess-Lüttich: *Sprache, Literatur und Musik: Intermediale Relationen*. In: *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs*. Tübingen: Narr 2006. Themenheft der Zeitschrift *Kodikas/Code. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics* 29 (2006), Heft 1–3, S. 17–45, hier insb. 19 f.

31 Ebd., 20 und Thomas W. J. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press 1994, S. 94 f.

in einen neuen medialen Kontext»,³² dürfte inzwischen Gemeingut sein. Auffällig bleibt aber die Uneinigkeit hinsichtlich der verwendeten Terminologie, vor allem bei der Einordnung von Inter- und Transmedialität.

Auch ich beziehe mich weder auf eine allumfassende Intermedialitätstheorie (die zurzeit ohnehin nicht existiert), noch auf eine diesen Band einende inter- oder transmediale Perspektive als solche. Seit seiner Entstehung funktioniert das Wort Intermedialität als eine Art *significant flottant*, dessen vages intendiertes Bedeutungsfeld aus einer Vielfalt von qualitativ unterschiedlichen, zwischenmedialen Praxen und Entwicklungen besteht. Eben weil eine immer breitere Variante von kulturkritischen Untersuchungen diesen Begriff für sich in Anspruch nimmt, wird das spezifische Objekt solcher Herangehensweisen jedes Mal anders definiert. Und jedes Mal werden Inter- und Transmedialität mit nochmals anderen Eigenschaften und Eingrenzungen assoziiert.

Ein Beispiel für einen wichtigen Kontext der intermedialen Entstehungsgeschichte innerhalb der amerikanischen Diskussionen ist der Bereich der Komparatistik, der sich Anfang der 90er Jahre vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik auseinandersetzte.³³ Diese *interart studies*, die zunächst den Terminus *Intertextualität* beanspruchten, wurden lange Zeit von Wissenschaftlern als komparatistisches Grenzgebiet ausgewiesen; «eine Klassifizierung», schreibt Irina O. Rajewsky, «die in den 90er Jahren in Anbetracht der Konjunktur dieses Forschungsgebiets längst nicht mehr adäquat erscheint».³⁴ Das qualitativ Neue einer echt intermedialen Transformation wird in diesem Fall und einerseits wegen der tradierten binären Vergleichsmethodik der klassischen Komparatistik einfach nicht als solches wahrgenommen. Andererseits kommt es auch noch heute vor, dass der Begriff Intermedialität, teils auf Grund seiner literarischen Herkunft, sich mit Recht den Vorwurf eines «linguistischen Imperialismus» einhandeln muss.³⁵ *Bilder zu lesen* und nicht nur anzuschauen war immer legitim, solange das Lesen nicht mit rein syntax-linguistischen Kategorien operierte.

32 Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus 1996, S. 89. *Hervorhebungen original*.

33 Siehe Ulrich Weisstein: *Literature and the (Visual) Arts. Intermediality and Mutual Illumination*. In: *Intertextuality. German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. Hg. von Ingeborg Hoesterey und Ulrich Weisstein. Columbia, SC: Camden House 1993, S. 1–17, hier 3.

34 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 8.

35 Ernest B. Gilman: *Interart Studies and the Imperialism of Language*. In: *Poetics Today* 10 (1989), S. 5–30.