

wieder anders definiert und verwendet werden.⁵ **Mixed media*, *Ekphrasis, **transposition d'art*, **ut pictura poesis*, ›Veroperung, Verfilmung oder Adaptation, ›Verbuchung‹ oder **novelization*, Musikalisierung der Literatur, Narrativisierung der Musik, Digitalisierung des Films, *Klangkunst, *Hyperfiction, *multimediale Computertexte‹ und Aspekte wie die Doppelbegabung von Künstlern sind nur der Beginn einer langen Reihe von Phänomenen, die unter dem ›Schirm‹ der Intermedialität ihren Platz finden.

Texttafel 1

Der Terminus *Medium wird in der Forschung unterschiedlich definiert und gebraucht. Aus heuristischen Gründen wird im vorliegenden Band auf einen Medienbegriff zurückgegriffen, wie er von Wolf verwendet wird:

[...] I here propose to use a broad concept of medium: not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication [wie z. B. Brief, Buch, Hörfunk, Plakat] but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems. (Wolf (1999a), S. 40)

Ein Verständnis von ›Medium‹ nicht im Sinne eines rein »technisch-materiell definierten Übertragungskannels von Informationen«, sondern eines »konventionell als distinkt angesehenen[en] Kommunikationsdispositiv[s]« (Wolf (2001), S. 2) erlaubt es sowohl z. B. die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als ›(Einzel-)Medien‹ zu definieren.

Zum Medienbegriff Wolfs vgl. auch Wolf (1996), S. 86f., (1998), S. 133, Fn. 1. Zur Debatte um die Bedeutung des Medienbegriffs vgl. z. B. Faulstich (1979), Müller (1994 u. 1996), Hicke-thier (1988), Bohn/Müller/Ruppert (1988), Hess-Lüttich (1990a), Fäger (1998), Paech (1998), Karpenstein-Eibbach (1998). Einen Überblick über verschiedene Verwendungszusammenhänge und Verständnisse des Terminus ›Medium‹ geben Faulstich (1998b), Schanze (2000).

Betrachtet man die Auseinandersetzung mit den Interdependenzen zwischen verschiedenen Künsten bzw. Medien wissenschaftshistorisch, so zeichnen sich zwei Forschungsstränge ab, die sich weitgehend unabhängig voneinander entwickelt haben und die man erst in den letzten Jahren zusammenzuführen beginnt.

⁵ So versteht Prümm unter *Multimedialität z. B. einen »Teilbereich einer umfassenden Kategorie des Intermedialen«, von dem sich dann sprechen läßt, wenn »ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist« (Prümm (1988), S. 199), d. h. genau dann, wenn andere von *Medienwechsel, *Medien-transfer oder *Medientransformation sprechen [vgl. etwa Albertsmeier (1995), Hess-Lüttich (1987), Zander (1985), Schanze (1993)]. Herlinghaus hingegen differenziert zwischen Intermedialität und Transmedialität, wobei er nun unter ›Transmedialität eben ›jene Prozeduren und Wechselwirkungen [versteh]‹, die mit einem medialen Gestalt- und Funktionswechsel verbunden sind, das heißt die Transformation von Diskursen eines Mediums in Bilder oder Texte eines anderen: Literaturverfilmungen, ›Verbuchung‹ von Filmen und Hörspielen, Fernsehinszenierungen nach Theater- und Erzähltexten, Videoutzeichnungen von Theaterspielen und dergleichen mehr.« (Herlinghaus (1994), S. 19).

›Intermedialität‹ – ein vager und weiler Begriff

2 Was heißt ›Intermedialität‹?

2.1 Intermedialität: Ein *terminus ombrello*(ne)

»Wir sind so rasch mit dem Systemisieren bei der Hand, wir bringen aber eigentlich viel öfter Ordnung in unsere Gedanken, als in die Sache.«¹ Mitunter erscheint jedoch das weitaus weniger fragwürdige Unterfangen, Ordnung zumindest in die Gedanken zu bringen, bereits als ein erstrebenswertes und allzu häufig verkamtes Ziel. Dies trifft jedenfalls auf Konzepte und Termini zu, die in der wissenschaftlichen Diskussion mit unterschiedlichsten Bedeutungen und Theorienwürfen belegt und von Umberto Eco demgemäß als **termini ombrello* bezeichnet werden.² ›Intermedialität‹ ist in den 90er Jahren als ein solcher *terminus ombrello*, oder besser noch *ombrello-ne*³, in die wissenschaftliche und öffentliche Debatte eingegangen, wird er doch zumeist in Anlehnung an das Konzept der Interrextualität verstanden, die ihrerseits bereits als *terminus ombrello* zu bezeichnen ist.⁴ »Was heißt (hier) Intermedialität?« betitelt Thomas Eichler dann auch folgerichtig einen Beitrag von 1994, und mit ihm beantworten zahlreiche Wissenschaftler diese Frage nun bereits seit geraumer Zeit auf immer wieder andere Weise. Resultat ist die Beschäftigung mit einer Vielzahl heterogener Phänomene unter dem Oberbegriff ›Intermedialität‹. Dabei findet eine Reihe weiterer Begriffe Verwendung, die z. T. als Sub-Kategorien der Intermedialität, z. T. aber auch als gleichwertige Kategorien betrachtet werden: *Multimedialität, *Poly- oder *Plurimedialität, *Transmedialität, *Medienwechsel, *Medientransfer, *mediale Transformationen, sind Termini, die im Rahmen dieser Debatte zum Tragen kommen, jedoch immer

Vielzahl der Termini

¹ Arthur Schnitzler in einer Rezension zu *Der geriatle Mensch* von Cesare Lombroso; zit. n. Eichler (1993), S. 10.

² Eco (1994), S. 24 (*terminus ombrello* = ›Schirm-Begriff‹).

³ *terminus ombrello-ne*: Das Suffix ›-one‹ verweist im Lateinischen auf eine größere Einheit, in diesem Fall auf einen größeren Schirm, nämlich den Sonnenschirm (ombrellone) im Vergleich zum Regenschirm (ombrello).

⁴ Zur Interrextualität als *terminus ombrello* vgl. Hempfer (1991) u. (1999); zum Konzept der Interrextualität vgl. genauer Abschnitt 3.3.2.1 und Kap. 4.

Traditionslinie
der Kompara-
tistik /
›interart studies‹

Der erste Forschungsstrang ist dem Bereich der Komparatistik zuzuordnen, in dem seit Jahrzehnten verdienstvolle Studien zur wechselseitigen Erhellung der Künste⁶ betrieben werden, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen.⁶ Herausgebildet hat sich hier der Zweig der ›interart(s)‹ bzw. ›comparative art studies‹, der sich vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik auseinandersetzt. Die ›interart studies‹ wurden lange Zeit von den Wissenschaftlern als komparatistisches ›Grenzgebiet‹ ausgewiesen; eine Klassifizierung, die in den 90er Jahren in Anbetracht der Konjunktur dieses Forschungsgebiets längst nicht mehr adäquat erscheint.⁷

Traditionslinie
›Film und
Literatur /
Medienwis-
senschaften

Der zweite Forschungsstrang entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Auseinandersetzung von Autoren, Film- und Kulturtheoretikern mit dem damals neuen Medium des Films: Die ›Väter‹ dieses Forschungszeigs sind Filmtheoretiker wie Bela Balázs und André Bazin, Autoren wie Alfred Döblin oder Bertolt Brecht, Kulturtheoretiker wie Walter Benjamin sowie Wissenschaftler unterschiedlichster Forschungsbereiche, die sich in den 40er bis 60er Jahren speziell dem Verhältnis von Literatur und Film widmeten. Aufgegriffen wurden ihre Überlegungen in den 70er und 80er Jahren insbesondere von Literaturwissenschaftlern aus philologischen Einzeldisziplinen, die in Anbetracht einer zunehmenden Präsenz audiovisueller Medien als Verbreitungs- und Kontaktmedien der Literatur die Notwendigkeit sahen, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Begrifflichkeiten wie die der ›Filmisierung der Literatur‹ bzw. der ›filmischen Schreibweise‹ und der ›Literarisierung des Films‹ stammen ebenso aus diesem Strang der Forschung wie die extensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Verfilmung literarischer Werke: Zurechnen sind diesem Bereich überdies medienwissenschaftliche Untersuchungen, verknüpft mit der seit den 70er Jahren immer vehementer vorgetragenen Forderung nach einer Medienkomparatistik oder einer Medienwissenschaft als eigener, grenzüberschreitender Disziplin.⁸

Intermedialität
als neues
Forschungs-
paradigma

In beiden Forschungslinien war bereits in den 80er Jahren vereinzelt und zumeist am Rande von ›intermedialen Relationen‹ bzw. ›intermedialer Forschung‹ die Rede.⁹ Durchsetzen konnte sich der Terminus ›Inter-
⁶ Vgl. etwa Oskar Walzels Studie *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Deutung kunsgeschichtlicher Begriffe* (1917) sowie den historischen Überblick Weissteins über Geschichte, Systematik und Methoden dieses Forschungsfeldes [Weisstein (1992a)].
⁷ Vgl. den Band *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Scher (1984), insb. S. 9 sowie das von Weisstein 1992 herausgegebene Pendant *Literatur und Bildende Kunst*, das den gleichen Titelzusatz trägt.

⁸ Zur Entwicklung der Medienwissenschaft vgl. z. B. Faulstich (1998a), Schanze (2000a).

⁹ Vgl. z. B. Bleicher (1982), Hansen-Löve (1983), Zander (1985), Heller (1986), Hess-Lüttich (1987); vgl. auch unten, Abschnitt 3.3.2.

medialität, bisher jedoch lediglich in dem Bereich der Forschung, der aus dem oben genannten zweiten Strang hervorgeht. Hier beginnt er Anfang der 90er Jahre Ausdrücke wie ›Film und Literatur‹ bzw. ›filmische Schreibweise‹ zu verdängen; seit 1994/1995 ist er in so gut wie allen Publikationen zum Verhältnis der Literatur zu den technischen bzw. elektronischen Medien sowie zu den Relationen dieser Medien untereinander zu verzeichnen. Im Traditionsbereich der ›interart studies‹ hingegen wird der Terminus ›Intermedialität‹ erst in jüngster Zeit und nur vereinzelt verwendet; im englischen Sprachbereich ist dann zumeist von ›intermedia (studies)‹, in vereinzelt Fällen auch von ›intermediality‹ die Rede.¹⁰ ›Intermediality‹ wird hier z. T. mit ›interart‹ gleichgesetzt, z. T. aber auch als eine Subkategorie dieses Forschungsfeldes behandelt, was zu weiterer terminologischer Verwirrung führt.¹¹

Texttafel 2

Von Verwendungen des Terminus ›intermedialität‹ als umfassende Beschreibungs- und Analysekategorie ist das englische Substantiv ›intermedia‹ zu unterscheiden. Letzteres war in den USA, aber auch z. B. in Deutschland, bereits (und insbesondere) in den 60er Jahren in der öffentlichen Debatte weit verbreitet, und zwar als Bezeichnung eines bestimmten, historisch verankerten Phänomens in der Kunst- bzw. ›event‹-Kultur. In den 60er Jahren kam es zu einer Welle von experimentellen Happenings und Performances – letztlich in der Tradition des Dadaismus und Futurismus –, denen ebenso wie zahlreichen Werken aus dem Bereich der ›Medien- und ›Klangkunst eine Kombination verschiedener medialer Ausdrucksformen unterlag. Man denke etwa an die Fluxus-Bewegung der 60er Jahre oder an die von Otto Beckmann 1966 in Wien gegründete Experimentalarbeitsgruppe ›ars intermedia‹ [vgl. Kapfer (1999), S. 8; zur Fluxus- und Klangkunst: de la Motte (1999)]. Die Konjunktur des Terminus ›intermedia‹ zur Bezeichnung dieser Kunstformen verdankte sich einem 1966 veröffentlichten, wegweisenden Manifest von Dick Higgins mit dem Titel ›intermedia« [Something Else Newsletter 1, 1 (1966), wieder abgedruckt in Higgins (1984)], in dem Higgins seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, daß much of the best work being produced today seems to fall between media« (Higgins (1984), S. 18). In Anlehnung an die Prägung des Begriffs ›intermedium‹ durch Coleridge im Jahre 1812, der sich freilich noch nicht auf eine konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien, sondern auf ein narratologisches Phänomen bezieht (vgl. Müller (1998), S. 31), bezeichnet Higgins mit dem Terminus folglich künstlerische ›Hybridformen, die sich keiner bestimmten Gattung zuordnen

¹⁰ Wolf ist einer der wenigen Forscher aus dem traditionellen Bereich der ›interart studies‹, der dafür plädiert, die »word and music studies: not as an ›interart(s)‹ but ›intermedia(l)‹ discipline« (Wolf (1999a), S. 39) zu klassifizieren, und auch im Englischen von ›intermediality‹ spricht.

¹¹ Weisstein (1993) und Vos (1997) z. B. verwenden den Terminus ›Intermedialität‹ bzw. ›intermedia‹ als Subkategorie der ›interart studies‹. Nicht von ›intermedialität‹ als umfassender Kategorie ist die Rede, sondern von ›intermedia‹ (Vos) und ›intermedial intertextuality‹ (Weisstein). Vos geht es dabei um die ›intermedial‹ im Sinne Higgins' (vgl. T₂). Weisstein hingegen erlbt mit der Kategorie ›intermedial intertextuality‹ vier von 16 Kategorien literaturzentrierter ›interart relations‹, die er 1992 [vgl. ders. (1992a)] in einem Katalog zusammengefaßt hatte.

lassen. Sein Verständnis des Terminus wurde für Versuche relevant, sog. *intermedia* von **mixed media* (z. T. auch **multimedia*) zu unterscheiden, wie sie auch in der neueren Internedialitätsdebatte, insbesondere im Bereich der **interart studies* verbreitet sind. Auch hier sind, wie in allen Bereichen der Internedialitätsforschung, verschiedene Kategorisierungen und Definitionsversuche zu verzeichnen. Dennoch läßt sich Higgins' Verständnis des Terminus *intermedia* als Basis bezeichnen, von der viele der neueren Ansätze ihren Ausgang nehmen. Higgins nämlich bezog sich mit seinem Terminus *intermedia* auf solche Kunstwerke, »in which the materials of various more established art forms are conceptually fused, rather than merely juxtaposed«, wie dies dagegen den sog. **mixed media* zugeschrieben wird (Vos (1997), S. 325).

Zu den diversen Definitionen von *intermedia* und *mixed media* vgl. ausf. Vos (1997); vgl. allerdings auch de la Motte (1999), S. 14f., die in Anlehnung an Fried (1967) auf ein anderes Verständnis von *intermedia*, *mixed media* und *multimedia* abhebt.

Die Zurückhaltung, die Vertreter der **interart studies* dem Terminus *intermedialität* gegenüber bewiesen, mag zum einen darin gründen, daß keine Notwendigkeit gesehen wird, dort einen neuen Terminus einzuführen, wo doch *de facto* schon seit Jahrzehnten intermedial geforscht werde.¹² Hinzu kommen mag die Befürchtung, die verdienstvollen Leistungen der *interart studies* könnten im Sog der (neu-)modischen Internedialitätsdiskussion untergehen, bei der eine Konzentration auf die jüngeren technischen und elektronischen (Massen-)Medien vorherrschend ist und kaum historische Akzente gesetzt werden. Demgegenüber umfaßt der Gegenstandsbereich der *interart studies*, wie die Bezeichnung des Forschungsfeldes schon sagt, traditionellerweise die *arts*, d. h. die ›Hohen Künste‹, und somit einen ganz bestimmten Bereich intermedialer Relationen, der weit in die Geschichte zurückreicht.

Gerade in dieser Begrenzung und der damit einhergehenden Wertung des Gegenstandsbereichs aber liegt auch ein Problem der *interart studies*, die sich in einer stark mediatisierten Zeit, in der die Kontamination der Diskurse und die Auflösung traditioneller Dichotomien zu bestimmenden Merkmalen künstlerischer Produktionen geworden sind, dem Vorwurf des Anachronismus aussetzen. Hier zeigt sich ein Vorteil des Internedialitäts- gegenüber dem *interart*-Begriff; denn Internedialität vermag potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt somit terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. ›Hohen Künste‹, ebensowenig aber auf die sog. **Neuen Medien* beschränkt.

Dieser Band steht schon aufgrund der Einbeziehung audiovisueller Medien in der Tradition des skizzierten zweiten Forschungsstrangs, bezieht jedoch die Erkenntnisse der **interart studies* in die Überlegungen mit

Ansatz dieses Bandes

¹² Vgl. Wolf (1996), S. 89, Weisstein (1993).

ein.¹³ Er versteht sich insofern auch als ein Versuch, die Parallelenwicklung der verschiedenen Ansätze und Auffassungen in eine übergreifende Diskussion einmünden zu lassen, die darauf ausgerichtet ist, grundlegende Fragen zur Internedialität zu klären und die Weichen für eine allgemeine Internedialitätstheorie zu stellen. Eine solche allgemeine Theorie der Internedialität könnte eine fruchtbare Basis für die einzelnen literaturwissenschaftlichen Teildisziplinen – *word and music studies*, *word and image studies*, Studien zum Verhältnis von Literatur und audiovisuellen Medien etc. – und ebenso für andere Wissenschaftszweige bilden, immer vorausgesetzt, daß aus der wechselseitigen Erhellung der Künste¹⁴ im Zukunft auch eine inter- bzw. transdisziplinäre, wechselseitige Erhellung der verschiedenen theoretischen und methodischen Ansätze erwächst.

2.2 Inter-, Intra- und Transmedialität

Ohne Zweifel wäre es wünschenswert, »der vordringlichen Aufgabe einer terminologischen und konzeptionellen Präzisierung von Internedialität« und dem »eminenten Klärungsbedarf« dieses weiten Forschungsfeldes in umfassender Weise nachzukommen, wie dies beispielsweise Helbig in der Einleitung zu einem 1998 publizierten Sammelband forderte.¹⁴ Nun ist aber gerade der von Helbig herausgegebene Band exemplarisch für das Problem, das sich bei dem Versuch ergibt, das Themenspektrum der Relationen zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen in »einzigartiger Breite«¹⁵ zu erschließen und somit dem Terminus ›Internedialität‹ in seiner Eigenschaft als **termine ombrelle* gerecht werden zu wollen. Die achtzehn, zum Teil hervorragenden Beiträge des Helbig'schen Sammelbands, spiegeln geradezu vorbildlich den *state of the art* gegenwärtiger Internedialitätsforschung wider: Mit unterschiedlichen – expliziten oder impliziten – Definitionen der Internedialität werden die verschiedensten Blickwinkel an Gegenstände angelegt, die auf ihre Weise alle von media-

¹³ Erwähnt werden sollten zudem die fruchtbaren Errungenschaften, die im Bereich medienübergreifender Erzählforschung seit den späten 70er Jahren von Wissenschaftlern wie Seymour Chatman (1978 u. 1990), François Jost (1987), Edward Branigan (1992) oder – in jüngster Zeit – Jakob Lothe (2000) erzielt werden konnten und die ebenso wie die beiden genannten Forschungsstränge in die Ausführungen dieses Bandes eingehen.

¹⁴ Helbig (1998a), S. 9. Vgl. auch Heringhaus (1994), der auf die »noch kaum fundierte Begriffsbasis« (S. 15) des Terminus ›Internedialität‹ abhebt, und Albersmeier, der auch 1995 noch von dem weiten »Feld und zugleich [...] schwierige[n] methodische[n] Problem der sog. ›Einflüsse‹ des Films auf Literatur und Theater« (S. 243) spricht. Schließlich mag eine der jüngsten Veröffentlichung der *International Association for Word and Music Studies* (WMA) – *Word and Music Studies: Defining the Field* [= Bernhart/Scher/Wolf (1999)] – verdeutlichen, an welch grundlegenden Fragestellungen man Ende der 90er Jahre erst angelangt ist.

¹⁵ Helbig (1998a), S. 8.

len Vermischungen und Interaktionen handeln. Dies führt dazu, daß der Titel des Bandes – *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* – aufgrund »pluraler Beliebigkeit«¹⁶ und verwirrender Vielfalt der Ansätze kaum eingelöst erscheint. Auf den ersten Blick könnte hier eine Wiedereinschränkung des Intermedialitätsbegriffs auf einen bestimmten Phänomenbereich erstrebenswert erscheinen, der dann einheitlich theoretisierbar würde. Dagegen spricht jedoch zum einen, daß die Phänomene, die derzeit unter diesen Terminus subsumiert werden, tatsächlich alle auf jeweils unterschiedliche Weise intermedialer Natur sind. Zum anderen hat sich in der gängigen Diskussion der Terminus ›Intermedialität‹ inzwischen in dieser Ausdehnung durchgesetzt.¹⁷

Definitionen:
Intermedialität
i.w.S.

Aus den genannten Gründen ist es vernünftig – und hiermit sind wir bei einer ersten, sehr allgemein gehaltenen Antwort auf die Frage ›Was heißt Intermedialität?‹ –, den Terminus als *Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, also all der Phänomene, die, dem Präfix ›inter‹ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind. Ausgehend von dieser Definition des Intermedialen ergibt sich die logische Konsequenz, das Intermediale vom Bereich des ›Intramaterialen‹ abzugrenzen, wobei ›Intramaterialität‹ als Terminus zur Bezeichnung jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix entsprechend, *innerhalb* eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht. Hierunter fallen z. B. Bezugnahmen eines literarischen Textes auf einen bestimmten Einzeltext oder aber auf die Literatur bzw. eine bestimmte literarische Gattung *quia* System – Phänomene, die in der Forschung gemeinhin unter dem Stichwort ›Intertextualität‹ geführt werden.¹⁸ Die sog. ›Intertextualität‹ ist jedoch nur eine von vielen Manifestationsformen des Intramedialen: Unter ›Intramaterialität‹ fallen ebenso Bezugnahmen eines Films auf einen Film oder aber auf den Film bzw. ein bestimmtes filmisches Genre *quia* System, einer Oper auf eine Oper, eines Gemäldes auf ein Gemälde usw. Auch das musikalische Potpourri läßt sich, um ein letztes Beispiel anzuführen, als ein Phänomen des Intramedialen, nämlich als eine Kombination verschiedener musikalischer Einzelstücke auffassen.

Setzt man eine solche grundlegende Differenzierung zwischen inter- und intramedialen Erscheinungen an, so ist allerdings auch einer dritten Gruppe von Phänomenen Rechnung zu tragen, denen mit den Kategorien ›Intra-‹ und ›Intermedialität‹ nicht beizukommen ist. Gemeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ›Wanderphänomene‹ bezeichnen könnte, wie z. B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Um-

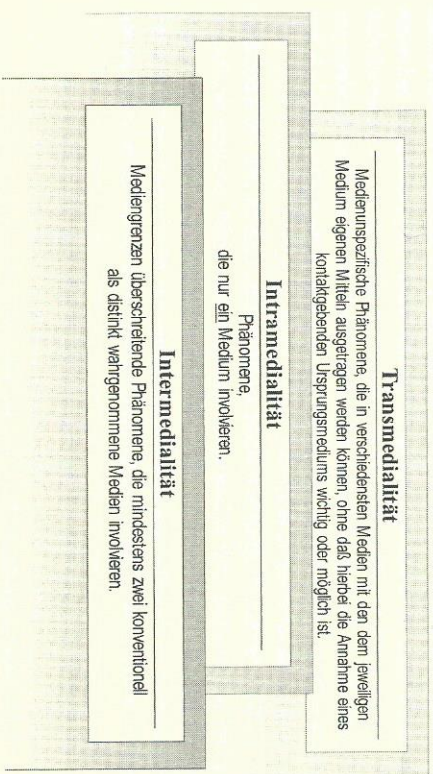
¹⁶ Kibbler (1999), S. 305.

¹⁷ Vgl. z. B. Wolf (1999a), S. 40f.: »›Intermedial‹ is [...] a flexible adjective that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium.«

¹⁸ Zur ›Intertextualität‹ vgl. aufz. unten, Kap. 3.3.2.1 u. 4.

setzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontakgebunden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde. Diese Qualität kommt etwa der Parodie zu, ein Genre bzw. Diskurstyp, der zwar im literarischen Medium entwickelt und paradigmatisch verwirklicht worden ist, dessen Regeln aber nicht medienunspezifisch sind. Eine Parodie kann ebenso im literarischen wie etwa im filmischen Medium mit dem dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln umgesetzt werden. Ebenso kann etwa ein Film oder ein Gemälde auf biblische Stoffe oder auch auf Mythen und Legenden rekurrieren, ohne daß diese als an ein bestimmtes Ursprungsmedium gebunden rezipiert würden. Ein solcher Film und ein solches Gemälde nehmen also nicht *per definitionem* auf die Bibel oder auf mythologische Erzählungen in deren Eigenschaft als Texte Bezug, sondern in vielen Fällen schlicht auf bestimmte Stoffe, die unabhängig des Ursprungsmediums im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind. Entsprechend kann z. B. auf die Ästhetik der Moderne oder Postmoderne, auf den Wissenschaftsdiskurs einer bestimmten Zeit oder auf ähnliche Diskursysteme rekurriert werden. Auch in diesen Fällen wird auf ästhetiken bzw. Diskurse abgehoben, die in unterschiedlichsten medialen Systemen mit den jeweils eigenen Mitteln realisiert werden können. Für diese dritte Kategorie erscheint der Terminus des ›Transmedialen‹ angemessen, unläßt sie doch gerade medienunspezifische Phänomene – Phänomene also, die sich jenseits von Mediengrenzen bzw. ›über Mediengrenzen hinweg‹ manifestieren.

Als eine erste Antwort auf die Frage ›Was heißt Intermedialität?‹ ergeben sich also schematisch gefaßt folgende Definition und Eingrenzung des Intermedialen:



Nachteile eines weitgefächerten Intermedialitätsbegriffs

Setzt man eine solche, sehr weitgefächerte Definition des Intermedialen an, gelangt man – dies ist erneut zu betonen – weder zu einer einheitlichen Theoretisierbarkeit des gesamten Gegenstandsbereichs der ›Intermedialität‹, noch kommt man einer Präzisierung der einzelnen Phänomene näher, die gemeinhin mit diesem *gross word* belegt werden. Gerade eine solche umfassende Definition führt vielmehr mitten hinein in das Dilemma unterschiedlichster Bedeutungszuweisungen und Theorieentwürfe, die die bisherige Intermedialitätsdebatte wie ein Markenzeichen durchziehen. Und dies durchaus konsequenter- und berechtigterweise: ›Intermedialität‹ bleibt in diesem weitesten Sinne ein Terminus, der einen Gegenstandsbereich umfaßt, der *de facto* nicht einheitlich theoretisierbar ist. Und dennoch erweist sich der Terminus ›Intermedialität‹ in diesem weiten Sinne als heuristisch wertvoll, was hier noch einmal zusammenfassend dargelegt sei:

Mit seiner Hilfe sind erstens, im Unterschied etwa zum **Interart*-Begriff aus der Traditionslinie der Komparatistik, potentiell Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen zu fassen, seien diese nun den sog. ›Hohen Künsten‹ oder **Neuen Medien‹* zuzurechnen.

Mit Hilfe eines weitgefächerten Intermedialitätsbegriffs lassen sich zweitens intra- und transmediale von intermedialen Phänomenen unterscheiden. Diese Errungenschaft mag zwar auf den ersten Blick recht banal erscheinen; erst diese Perspektive erlaubt es jedoch, tatsächlich Medien- und Disziplinengrenzen überschreitend zu denken und einen Ansatz sowohl hinsichtlich inter- als auch intramedialer Phänomene zu finden, der nicht auf spezifische Medien beschränkt bleibt, sondern transdisziplinär anzuwenden und die verschiedensten Medien zu erfassen in der Lage ist. So zeigt sich beispielsweise erst vor diesem Hintergrund, daß eine Gegenüberstellung von ›Intermedialität‹ und ›Intertextualität‹, wie sie aufgrund der sehr guten Forschungslage zur ›Intertextualität‹ und der engen Verwandtschaft dieser Phänomene zumindest in literaturwissenschaftlich ausgerichteten Ansätzen häufig vorgenommen wird, auf einer schiefen Ebene angesiedelt ist, stellt doch ›Intertextualität‹ nur einen Sonderfall intramedialer Bezugnahmen und somit den Sonderfall einer Subkategorie des Intramedialen dar – ein Umstand, auf den noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.¹⁹

Nicht übersehen werden sollte schließlich, daß es ein weitgefächertes Intermedialitätsbegriff erlaubt, verschiedensten Phänomenen des Intermedialen gerecht zu werden und somit sämtliche Subkategorien des Intermedialen zu erfassen, ohne – aufgrund eines Anspruchs auf eine allumfassende einheitliche Theoretisierbarkeit – bestimmte Teilbereiche ausgrenzen

zu müssen. Der Anspruch auf eine einheitliche Theoretisierbarkeit verläuft sich nun von der übergeordneten Ebene, der ›Intermedialität‹ im weitesten Sinne, auf einzelne Teilbereiche bzw. Subkategorien des Intermedialen, die ihrerseits einer je einheitlichen Theoriebildung zugeführt werden können.

2.3 Der Gegenstandsbereich intermedialer Forschung

Eine genauere Betrachtung der weiter oben aufgeführten Gegenstände, die gemeinhin unter das Stichwort ›Intermedialität‹ subsumiert werden, zeigt, daß man es mit drei grundsätzlich heterogenen, ausdrücklich zu differenzierenden Phänomenbereichen zu tun hat. Diesen liegen jeweils qualitativ unterschiedliche Begriffe von ›Intermedialität‹ zugrunde, die in der Forschung allzu häufig vermischt und gemeinsam betrachtet werden. Vorzuschlagen wäre hingegen folgende Dreiteilung des Objektbereichs, die je Teilbereich eine einheitliche Theoriebildung ermöglicht, und zwar ohne daß dabei die Natur der jeweils involvierten Medien eine Rolle spielt:

1. Das Phänomen der **Medienkombination**, auch bezeichnet als **mediales Zusammenspiel**, **Multi-*, **Pluri-* oder **Polymedialität*, **Medienfusion**: Eine solche Kombination von Medien liegt beispielsweise der Multimedia-Show zugrunde, dem Varieté, dem Lied, dem Photoroman, einem Werk wie *Matisses Jazz* (eine Kombination aus Text und Bild), dem Film, der Oper, der **Klangkunst* usw. Schon anhand dieser Auflistung wird deutlich, daß eine Kombination unterschiedlicher Medien häufig zur Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Medientypologien führt oder führen kann, bei denen dann die plurimediale Grundstruktur zu einem Spektrum des neu entstandenen (Einzel-)Mediums wird. Die Qualität des Intermedialen betrifft im Falle der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen. ›Intermedialität‹ stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der – dies ist entscheidend – auf der Addition mindestens zweier konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht. Die Spannweite dieser Kategorie verläuft von einer bloßen Kontiguität, einem Nebeneinander, bis hin zu einem weitestgehend ›genuinen‹ Zusammenspiel der Medien, bei dem – idealerweise – keines von beiden privilegiert wird.²⁰ Letzteres trifft z.B. auf die Wagneroper zu, in der eine Synthese bzw. Fusion der involvierten Medien angestrebt wird; ebenso z.B. auf bestimmte Werke aus dem Bereich der **Klangkunst*, bei denen das Entstehen

drei Phänomenbereiche des Intermedialen

Medienkombination

¹⁹ Vgl. unten, Abschnitt 3.3.2.1 u. Kap. 4.

de künstlerische bzw. (inter)mediale Produkt tatsächlich als oszillierender, ›bewegter‹ Zustand zwischen den Medien erscheint.²¹ Differenzierbar werden die Phänomene dieser Kategorie weiterhin aufgrund des Kriteriums der medialen Dominanzbildung; so ist, wie Wolf ausführt, zwischen intermedialen Formen ohne klare Dominanz (z. B. Musik und Lyrik im Kunstlied) und solchen mit Dominanz eines Mediums gegenüber einem oder mehreren anderen zu unterscheiden (z. B. punktuelle Illustrationen zu einem Roman).²²

Medienwechsel

2. Das Phänomen des Medienwechsels, auch bezeichnet als ›Medien-transfer‹ oder ›Medientransformation,‹²³ d. h. Literaturverfilmungen bzw. Adapt(ation)en, sog. ›Veroperungen, Inszenierungen dramatischer Texte, ›noveltizations‹ etc.: Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozess des medialen Produkts, also den Prozess der Transformation eines medien-spezifisch fixierten ›Prätextes‹ bzw. ›Textsubstrats‹ in ein anderes Medium, d. h. aus einem semiotischen System in ein anderes. Dabei kann sich ein Medienwechsel »prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z. B. vom Buch zum Film, von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte oder vom Sprechstück zur Oper.«²⁴ ›Intermedialität‹ wird hier zu einem produktions-ästhetisch orientierten, genetischen Begriff. Der Ursprungstext wird zur ›Quelle‹ des medialen Produkts, dessen Genese ein jeweils medien-spezifischer und obligatorischer Transformationsprozess intermedialen Charakters zugrunde liegt. Hervorzuheben ist, daß das entstehende Produkt zwar (zumeist vorwiegend semantische) Parallelen zum Ursprungstext aufweist und zu diesem in einer genetischen Beziehung steht, sich aber nicht notwendigerweise auch in Relation zu diesem konstituiert. Ist letzteres der Fall, so hat man es nicht nur mit einem Medienwechsel, sondern zusätzlich mit dem Phänomen zu tun, das hier als drittes verhandelt wird – mit einer intermedialen Bezugnahme.

Intermediale Bezüge

3. Das Phänomen intermedialer Bezüge, z. B. der Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines

²⁰ Vgl. auch Wolf (1998a), S. 239.

²¹ Dies zeigt sich z. B. in vielen Klanginstallationen des Hamburger Klangkünstlers Andreas Oldörp. Bezeichnend ist bereits der Titel einer Arbeit von 1999, die in Zusammenarbeit mit Hans Roth entstanden ist: *Zusammenspiel. Ein Installationsprojekt mit Farbe und Klang* (10.–31. Oktober 1999, K3 auf Kampnagel, Hamburg); vgl. zudem unten, Abschnitte 2.4 u. 5.4.3 sowie die Abb. auf S. 21 u. 166.

²² Vgl. Wolf (1998a), S. 238.

²³ Vgl. die Definition dieses Begriffs in Albersmeier (1995), S. 240: »Wird ein Text aus seiner ursprünglichen medialen Darbietungsform herausgerissen und in ein neues Medium transformiert, sprechen wir von *Medienwechsel*.« Vgl. auch Bogner (1998), der den ›Medienwechsel‹ als »die Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium« definiert.

²⁴ Bogner (1998).

anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben, also bestimmte Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden;²⁵ In diesen Bereich fallen Erscheinungen wie die sog. ›filmische Schreibweise‹ bzw. ›Filmisierung der Literatur, die ›Literarisierung des Films‹, die ›Musikalisierung literarischer Texte, die ›Narrativisierung der Musik, ebenso Phänomene wie das der ›Ekiphrasis‹ oder der ›*transposition /'art*‹. Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (faktultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ›normalen‹ Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, daß das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹ wird. Intermediale Bezüge tragen somit »in einer von der normalen Bedeutungskonstitution von Texten grundsätzlich verschiedenen Weise zu eben dieser Bedeutungskonstitution bei.«²⁶ ›Intermedialität‹ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium – das kontaktnehmende ›Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist. Es werden also nicht konventionell als distinkt wahrgenommene Medien und deren spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und folglich zu einem ›plurimedialen Produkt addiert, wie dies bei der Medienkombination der Fall ist. Statt dessen werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medien-spezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert.

Hervorzuheben ist hinsichtlich dieser Dreiteilung des Gegenstandsbereichs der Intermedialitätsforschung, daß ein bestimmtes Medienprodukt durchaus die Kriterien von zwei oder auch allen drei Kategorien des Intermedialen erfüllen kann. So sind beispielsweise viele Literaturverfilmungen zu verzeichnen, die in ihrer Eigenschaft als Filme in die Kategorie der Medienkombination, in ihrer Eigenschaft als Verfilmungen in die Kategorie des Medienwechsels und aufgrund gegebener Rekurrenzen auf den literarischen ›Ausgangs-‹ bzw. ›Hypotext‹ in die Kategorie intermedia-

²⁵ Um begrifflicher Verwirrung vorzubeugen, ist darauf hinzuweisen, daß der Bereich ›intermediale Bezüge‹ in der gängigen Forschung zumeist schlicht mit ›Intermedialität – z. T. ›intermedialität im engeren Sinne‹ – bezeichnet, der Terminus ›intermedialität‹ also häufig mit diesem (z. T. auch mehreren) spezifischen Teilbereich(en) gleichgesetzt wird.

²⁶ Hempfer (1991), S. 19. Hempfer bezieht sich auf intramediale Bezugnahmen; diese Aussage ist jedoch auf das Phänomen intermedialer Bezüge übertragbar.

Medien-
produkte
können in
mehrfacher
Hinsicht inter-
medial sein

ler Bezüge fallen. Denn natürlich *kann* das aus einem Medienwechsel hervorgehende Produkt über den obligatorischen medialen Transformationsprozess hinaus zusätzlich fakultative Bezüge zur jeweiligen Vorlage aufweisen. In diesem Fall konstituiert sich die filmische Adaptation in Relation zum literarischen Hypotext, und wir haben es (auch) mit einer intermedialen Bezugnahme zu tun.²⁷

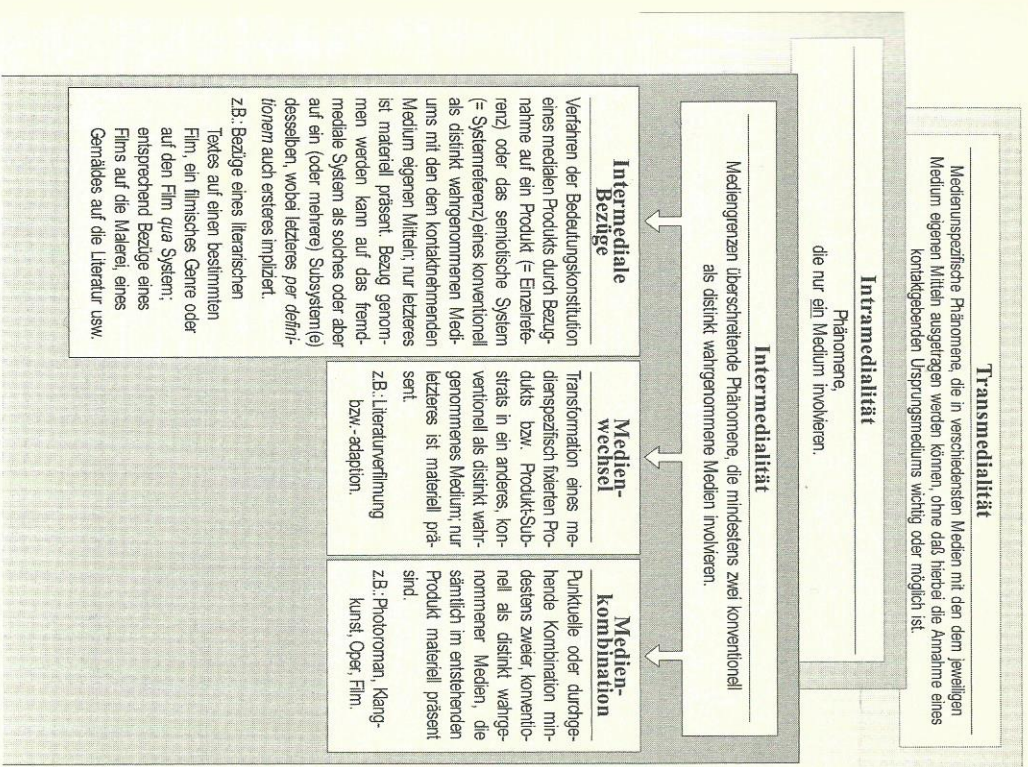
Die Dreiteilung des Gegenstandsbereichs dient demnach nicht der abschließenden Kategorisierung einzelner Medienprodukte, sondern der präzisieren Beantwortung der Frage: ‚Was heißt Intermedialität? bzw. ‚Was kann ‚Intermedialität‘ alles heißen?‘ und somit der Klärung des Terminus ‚Intermedialität‘ selbst. Dieser ist eben nicht in ein und derselben Weise auf die verschiedenen Phänomenbereiche des Intermedialen anzuwenden; den einzelnen Teilbereichen des Intermedialen unterliegen vielmehr unterschiedliche Qualitäten des Intermedialen und konsequenterweise unterschiedliche Intermedialitätsbegriffe, soweit man diese nun in einem enger gefaßten Sinne veranschlagen will. Schematisch gefaßt gelangt man so zu einer genaueren, zweiten Antwort auf die Frage nach der Bedeutung von ‚Intermedialität‘ (vgl. Schema 2).

2.4 Erkenntnisziele der Intermedialitätsforschung

Ausgehend von den genannten drei Subkategorien des Intermedialen läßt sich auch das Anliegen oder Erkenntnisinteresse der Intermedialitätsforschung als ein je nach Gegenstandsbereich unterschiedliches beschreiben. Geht es dem Intermedialitätsforscher ganz allgemein gesprochen stets um die Untersuchung der Interferenzen oder Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien, der Hybridisierung medialer Diskurse und Konfigurationen, so wird sich das Erkenntnisinteresse doch je nach Forschungsgegenstand auf unterschiedliche Detailfragen richten.

Derjenige, der sich mit Phänomenen der Medienkombination auseinandersetzt, wird sich vermehrt auf die Frage nach den Formen und Funktionen der Zusammenführung unterschiedlicher medialer Systeme und damit medial unternehmerischer Verfahren der Bedeutungskonstitution innerhalb ein und desselben Medienprodukts oder auch innerhalb eines schon an sich *plurimedialen Mediums konzentrieren. Dabei sind auch die Auswirkungen eines solchen medialen Zusammenspiels auf den Rezipienten zu berücksichtigten. Diese und ähnliche Fragestellungen haben beispielsweise über lange Zeit, wenn auch mit immer wieder anderen Vorzeichen, die Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk bestimmt. Ein ebenso interessantes und noch wenig erforschtes

²⁷ Zur Unterscheidung von ‚Medienwechsel‘ und ‚intermedialen Bezug‘ vgl. auch unten, Abschnitt 4.1.



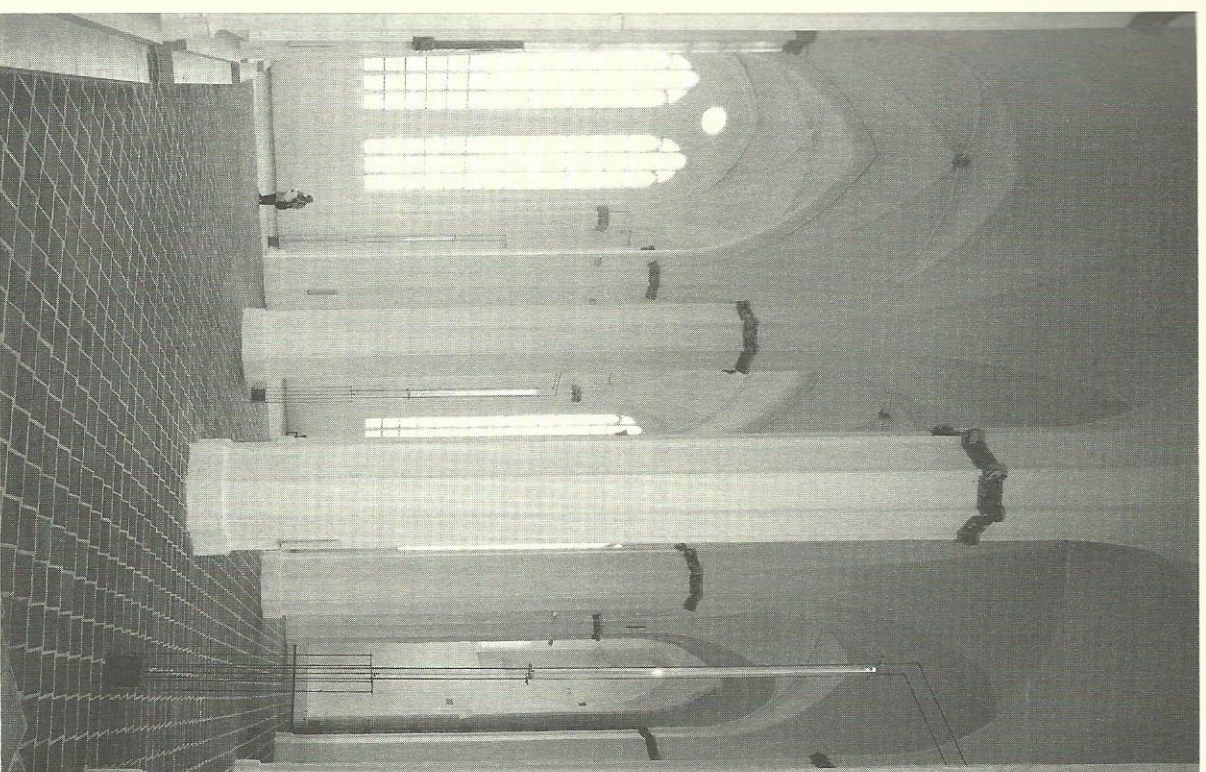
Aufgabenfeld stellt in diesem Zusammenhang etwa die *Klangkunst dar, eine Form des Zusammenspiels von Klang, (architektonischem) Raum und materiellen Setzungen, die gerade in den letzten Jahren auf zunehmendes Interesse stieß.²⁸ Dabei geht es immer auch um die Frage nach dem Mehrwert, der durch die Kombination der verschiedenen medialen Artikulationsformen für das entstehende Produkt erzielt werden kann. Welche Auswirkungen hat die Kombination von Klang und Objekt auf die Raum- und Kunstverfahrung des Rezipienten? Inwiefern werden durch

²⁸ Zur Klangkunst allgemein vgl. etwa de la Motte (1999).

das Zusammenspiel von Klang, (architektonischem) Raum und bildnerischem Material zusätzliche und neue Dimensionen eröffnet, die mit den Mitteln eines dieser Medien allein nicht zu erzielen wären? Entsprechenden Fragestellungen wird sich in Zukunft auch die Erforschung des Internets vermehrt zu stellen haben, handelt es sich hierbei doch um ein *plurimediales Medium, das entscheidend durch die Kopplung von intermedialen und interaktiven Qualitäten bestimmt wird – ein in seinen Auswirkungen auf die Benutzer noch nicht ausreichend erforschter Sachverhalt.

Beispiel:
Klangkunst
Andreas
Oldörp

Um das Phänomen der Medienkombination einmal anhand eines konkreten Beispiels zu erläutern, sei hier auf die Installationen des Hamburger *Klangkünstlers Andreas Oldörp verwiesen, die in exemplarischer Form ein weitestgehend ‚genuines‘ Zusammenspiel verschiedener Medien vorführen. In den Arbeiten Oldörps werden Klänge auf ‚natürliche‘, mechanische Weise erzeugt, entweder durch eine Art Luft- oder wasserdampfgetriebener Orgelpfeifen oder aber mit Hilfe von Gasflammen in gläsernen Zylindern, den sogenannten ‚Singenden Flammen‘²⁹. Hier werden die Objekte also nicht mit Klängen kombiniert, die unabhängig von diesen und – wie in vielen anderen Klanginstallationen – elektronisch (re-)produziert werden; vielmehr wird die ‚Skulptur‘ selbst zum klang erzeugenden Instrument. Mittels solcher ‚Singenden Flammen‘ läßt z. B. ... *to rub out the word*, eine Klanginstallation in der St. Petri Kirche zu Lübeck (1987, vgl. Abb., S. 21)³⁰ eine akustische Architektur entstehen, in der und durch die Sakralität und Konzentration in ihrer Essenz erfahrbar, zu essenziellen Momenten des Erlebens werden. Es wird ein Ort geschaffen, der sein grundsätzliches Wesensmerkmal des *Hybriden in ein oszillierendes ‚zwischen den Medien‘ überführt und dieses Oszillieren – wie auch seine Materialität, seinen Strukturcharakter und seine Vergänglichkeit – offenlegt, als Bewegung spürbar macht, der raumdurchwandernden Aktivität des Besuchers einschreibt. Denn die Bewegung des Besuchers im Raum führt nicht nur zu einer Veränderung der Klang- und Raumwahrnehmung; vielmehr wird die Materialität des Klangs und seiner mechanischen Erzeugung und somit der mediale Aspekt des Klangs erst durch die eigene Bewegung immer wieder neu in das Bewußtsein des Rezipienten gehoben und als eigenständiges Medium erfahrbar. Steht man für längere Zeit still an einer Stelle, so scheint das ‚Klingen‘ der Flammen eins zu werden mit dem Raum, scheint ihm untrennbar zugehörig zu sein. Bewegt man sich hingegen, nähert man sich einem der tönenden Glaszylinder, was immer auch ein Entfernen von anderen bedeutet, so werden durch die Veränderung des Klangs und die Sichtbarkeit



... *to rub out the word*. Andreas Oldörp, 1987
Klanginstallation mit ‚Singenden Flammen‘ in der St. Petri Kirche, Lübeck

²⁹ Der Terminus ‚Singende Flammen‘ stammt von Kastner (1876).

³⁰ Vgl. auch die Ausführungen zu *Gossip* (Abschnitt 5.4.3), Klanginstallation im Klangkunstforum Park Kolonnaden am Potsdamer Platz, Berlin 2001.

des diesen klangerzeugenden Mechanismus auch dessen eigenständige Existenz und prinzipielle Unabhängigkeit vom umgebenden Raum bewußt gemacht. Und dennoch gäbe es den Klang, so wie er sich dem Besucher offenbart, niemals ohne den ihn umgebenden Raum, der zu seinem Klangkörper und zu einer wahrnehmungsverändernden Größe wird. Ebenso wenig wäre der Raum das, was und wie er für den Besucher ist, ohne den auf ihn bezogenen Klang. Erst das Zusammenspiel der Medien läßt die spezifische Atmosphäre des auf diese Weise Ort werden-Raumes entstehen, dem Besucher die Möglichkeit gewährend, ein ganz persönliches Zusammenspiel mit ihm zu entfalten – ein Ort, der nicht enttäuscht werden will, sondern genutzt werden kann, um Eigenes, sich selbst, in ihm und durch ihn zu erfahren.

Indem Oldölp Architektur bzw. Raum, Objekt und Klang aufeinander bezieht, gehen diese Medien also eine Verbindung ein, deren Resultat etwas nicht an sich Faßbares ist, sondern immer nur zwischen ihnen existiert, im prozesshaften, vergänglichem und nicht wiederholbaren Akt ihres Zusammenspiels. Genau in diesem Sinne generiert die Kombination der Medien ein Moment des Internmedialen. Sie generiert einen Ort, eine Befindlichkeit, einen bewegten Zustand, der zwischen den Medien, zwischen den Dingen, zwischen den Sinnen ist – keine Synthese der Medien, was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches Dazwischen. Die Grenzen eines einzelnen Mediums werden hier somit nicht überschritten, indem etwa Elemente und Strukturen eines anderen in es aufgenommen oder verschiedene mediale Artikulationsformen im Sinne einer Kontinuität nebeneinander gestellt würden. Vielmehr wird eine Grenzziehung zwischen den Medien und mit ihr eine Grenzziehung zwischen den Sinnen als *per se* fiktives Konstrukt reflektiert und dekonstruiert, ausgestellt und aufgelöst in ihrem Zusammenspiel. Es geht nicht um Ausgrenzung oder Eingrenzung; es geht überhaupt in keiner Weise um eine wie auch immer geartete Begrenzung, sondern gerade darum, das eine und das andere Medium – und schließlich sich selbst – in ihrem Zusammenspiel bewußt zu erfahren, sich dem Entstehenden (gegenüber unserer alltäglichen, reizüberfluteten Erfahrung verfremdeter Anderer) auszusetzen. Betrieben wird hier folglich keine Internmedialität im Sinne eines *Medien- oder Code-Transfers, keine Internmedialität im Sinne von Bezügen eines Medienprodukts auf ein anderes mediales System, kein **crossover* im Sinne einer Kontamination der Diskurse, ebensowenig aber eine bloße Akkumulation, ein bloßes Nebeneinander unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen. Vielmehr erscheint das Kunstwerk hier tatsächlich als deren Zusammenspiel – der Medien, der Künste, der Sinne.

Wendet man sich nun demjenigen zu, der sich mit Formen des Medienwechsels auseinandersetzt, so wird man vor allem auf Fragen nach den

Kontinuitäten und insbesondere nach den Veränderungen stoßen, die nicht infolge des Transfers eines bestimmten *Ausgangsprodukts bzw. Produktionsstrats »von einem Medium in ein anderes mit seinem je spezifischen Code, seinen Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen« ergehen.³¹ Dabei wird, wie Bogner zusammenfassend erläutert,

einerseits die Adaption des Ausgangstextes aufgrund der jeweiligen semiotischen, ästhetischen, technischen und organisatorischen Konventionen und Spielräume des Zielmediums mehr oder weniger stark restringiert, die Verfilmung eines Romans kann z. B. zur Straffung der Handlung, zur Streichung oder Kumulierung von Figuren nötigen [...]. Andererseits eröffnet das Zielmedium neue Darstellungspotentiale und Gestaltungsmöglichkeiten und somit vielfältige Chancen der innovativen Fortschreibung des Ausgangstextes im neuen Medium; so gestattet die Romanverfilmung etwa das Spiel mit synästhetischen Effekten oder die fiktive Herstellung dokumentarischer Authentizität.³²

Besonderes Augenmerk wird bei Untersuchungen zum Medienwechsel folglich auf die Auswahl konstitutiver Elemente des Ausgangsprodukts und die Hinzunahme neuer Elemente im *Zielprodukt gerichtet, ebenso auf Fragen der »unterschiedlichen Perspektivierung, Segmentierung und Strukturierung von Ausgangs- und Zieltext [bzw. -produkt] unter den jeweiligen medienspezifischen Voraussetzungen und Bedingungen.«³³

Festzuhalten ist hinsichtlich dieses Forschungsziels, daß er sich, obwohl theoretisch keineswegs auf Literaturverfilmungen begrenzt, lange Zeit (und mit Einschränkung noch heute) überwiegend mit der Adaption von Erzähltexten in das filmische (bzw. televisuelle) Medium beschäftigt hat. Dementsprechend wird z. B. der Terminus »Adaptionforschung« in der einschlägigen Literatur gemeinhin auf den Bereich der Verfilmung literarischer Werke eingegrenzt verwendet; die Adaptionforschung, so etwa von Tschischke,

untersucht die Verfilmung und Verfilmbarkeit literarischer Werke und fragt, nach welchen Regeln die in einer literarischen Vorlage erzählte Geschichte in das Medium Film umgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien sich solche Umsetzungen klassifizieren und bewerten lassen.³⁴

Tatsächlich ist die Untersuchung von Literatur-, insbesondere von Romanverfilmungen wohl als der bisher am besten erforschte Bereich des Internmedialen zu bezeichnen.³⁵ Dabei ist über die Jahrzehnte hinweg eine

Erkenntnisziele
im Bereich
»Medien-
wechsel«

Adaptions-
forschung

³¹ Bogner (1998).

³² Bogner (1998); Bogner geht von einem weitgefaßten Textbegriff aus.

³³ Bogner (1998).

³⁴ Tschischke (2000), S. 17.

³⁵ Eine Pionierrolle kommt in diesem Bereich George Bluestone (1957/1968) und Alfred Estermann (1965) zu; vgl. weiter z. B. Kanzog (1981), Schneider (1981),

deutliche Veränderung im wissenschaftlichen Umgang mit Verfilmungen festzustellen. Lange Zeit dominiert »von Fragen der Wertung, d. h. des vorgeblichen ›Gelingens‹ oder ›Mißlingens‹ der filmischen Adaption«, wurde die Verfilmung narrativer Texte in den letzten Jahren »als produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Bedingungen erkannt und ohne normative Vorbehalte differenziert beschrieben.«³⁶ Parallel hierzu zeigt sich in jüngerer Zeit ein zunehmendes Interesse auch an anderen Forschungsgegenständen, die der Kategorie des Medienwechsels zuzurechnen sind, etwa an der ›Veroperung‹ der Literatur oder an der ›Transformation eines bestimmten Medienprodukts in mehrere andere ›Zielmedien‹.³⁷

Angemerkt sei an dieser Stelle, daß sich einige Wissenschaftler vehement von einem Transformationsbegriff und damit einhergehend von einer Auffassung des Medienwechsels distanzieren, wie sie hier vertreten wurden – auch dies ein Umstand, der letztlich auf das Erkenntnisinteresse zurückzuführen ist, das den jeweiligen Ansätzen zugrunde liegt. So begreift z. B. Paech, der sich dem Bereich (elektronischer) Bildmedien widmet, ›Intermedialität als den Transformationsprozeß selbst, der die Differenz zwischen verschiedenen Bildtypen in einem spezifischen, medialen Formwandel erkennbar mache.³⁸ Paech setzt sich dezidiert von den Forschern ab, die Phänomene des Medienwechsels im oben genannten Sinne betrachten, denn diese, so Paech,

haben das Problem, daß sie Intermedialität entweder als ästhetisches Programm ihrer untersuchten Autoren, als Thema oder als Ergebnis medialer Transformationen mit den ›inhalten‹ analysierter Werke und ihrer formalen Struktur verbinden, ohne den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren anschaulich zu machen.³⁹

Dies trifft auf alle vergleichbaren Analysen von Intermedialität zu, »die die Darstellung der einen Kunstform in einer anderen [...] als Übertragung eines Inhalts aus einem Behälter (Medium) in einen anderen auflassen.«⁴⁰ Paech erkennt mit dieser Kritik an entsprechenden Ansätzen allerdings, daß es ihm selbst um ein ganz anderes Phänomen geht als den kritisierten Beiträgen. Paech untersucht in seinem Beitrag – und dieses Phänomen ist in den drei hier angeführten Kategorien des Intermedialen tatsächlich nicht enthalten, wenn auch aus diesen ableitbar – den Trans-

formationsprozeß bzw. Formwandel des photographischen Mediums, den dieses innerhalb des filmischen Mediums, dem die Photographie *qua* Medium notwendig zugrunde liegt, immer und *per definitionem* durchläuft. Paech zielt somit, wie z. B. auch Fügler, auf den »Prozeß der Mediantierung als solcher«, d. h. auf die Konstitution medialer Formen und nicht auf die »Umsetzung eines bereits [...] Mediantierten in andere mediale Bereiche.«⁴¹ Ein solches Verständnis von Intermedialität ist natürlich vollkommen legitim; entscheidend ist jedoch, sich zu verdeutlichen, daß es hier um grundsätzlich unterschiedliche Phänomene und Erkenntnisinteressen geht, die – ganz unabhängig davon, wie der jeweilige Ansatz im einzelnen aussieht – weder einheitlich theoretischer noch einheitlich kritischer sind.

Betrachtet man schließlich den Phänomenbereich **intermediale Bezüge**, so richtet sich das Erkenntnisinteresse auf die Untersuchung von Formen und Funktionen eben der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System bzw. auf ein diesem fremdmedialen System zugehöriges Produkt. ›Intermedialität ist in diesem – und nur in diesem – enger gefaßten Sinne in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität als kommunikativ-semiotischer Begriff zu definieren, mit dessen Hilfe sich Rekursverfahren erfassen lassen, die für die Bedeutungskonstitution und somit für die konkrete Analyse von Texten, Filmen, Theaterstücken usw. besonders relevant sind. Demjenigen, der sich mit dieser Kategorie des Intermedialen auseinandersetzt, geht es also ebenso wie dem Medienkombination-Interessierten um Möglichkeiten und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution; er aber hat sich zusätzlich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie sich mit Hilfe der dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mittel Bezüge zu einem anderen Medium herstellen lassen, wie also beispielsweise ein literarischer Text Elemente und/oder Strukturen des filmischen, malerischen oder musikalischen Mediums, über deren Mittel und Anordnungsstrukturen er seinerseits ja nicht verfügt, aufgreifen bzw. sich diese zueigen machen kann.⁴²

Wie bereits in der Einleitung zu diesem Band angedeutet, handelt es sich bei dieser dritten Kategorie der skizzierten Thras intermedialer Phänomene um einen Bereich der Intermedialitätsforschung, dem sich zwar eine Vielzahl von Wissenschaftlern, sei es unter dem *heading* der Intermedialität, sei es im Rahmen der Komparatistik oder *intertext studies*, gewid-

Erkenntnisziele
im Bereich
intermediale
Bezüge

intermediale
Bezüge als
Schwerpunkt
dieses Bandes

Schachtschabel (1984), Schmidt (1988), Albersmeier/Roloff (1989), Schanze (1993, 1996), Mundt (1994), Hurst (1996), McFarlane (1996), Cartmill/Whelehan (1999); vgl. zudem die Fülle von Einzelanalysen filmischer Adaptionen literarischer Werke:

³⁶ Bogner (1998).

³⁷ Vgl. etwa Zander (1985), Engler (1998), Lodge (1998), Steiger (1998).

³⁸ Vgl. Paech (1998).

³⁹ Paech (1998), S. 15.

⁴⁰ Paech (1998), S. 15 f.

⁴¹ Fügler (1998), S. 43.

⁴² Diese Frage wird im Falle der Medienkombination nicht virulent, da man es mit einer Kombination der den involvierten Medien eigenen Mittel zu tun hat. Hier stellt sich vielmehr die Frage, was für zusätzliche Effekte durch eine solche Kombination verschiedener semiotischer Systeme erzielt werden können und wie sich diese gegenseitig ergänzen, einschränken oder bedingen.

met hat, in Bezug auf den aber nach wie vor ein großer Klärungsbedarf und die Notwendigkeit einer terminologischen und konzeptionellen Präzisierung festzustellen ist. Auch das Desiderat einer einheitlichen, medienübergreifenden Theorie und systematischen Erfassung möglicher Formen des Rekurses auf Produkte oder Systeme anderer Medien, die die zahlreichen Detailergebnisse aus den verschiedensten wissenschaftlichen Einzeldisziplinen zusammenführen, ist bisher noch nicht eingelöst worden. Insbesondere (aber keineswegs allein) aus der Perspektive einer zeitgemäßen Literaturwissenschaft ist diese Kategorie des Internmedialen von besonderem Interesse, lassen sich mit ihrer Hilfe doch zahlreiche Verfahren textueller Bedeutungskonstitution erfassen, die, wie etwa die **,transposition d'art**, die **,Ekiphrasis**, die **,filmische Schreibweise** oder die **,Musikalisierung der Literatur**, lange Zeit als eigenständige (und dabei häufig marginale) Forschungsschwerpunkte behandelt wurden – ein Umstand, der nachhaltig zu der verwirrenden Vielfalt unterschiedlicher Ansätze und Terminologien beigetragen hat, die im Bereich der Internmedialitätsforschung zu verzeichnen sind. Aus diesen Gründen werden sich die folgenden Ausführungen darauf konzentrieren, in die Frage- und Problemstellungen dieser dritten Kategorie des Internmedialen einzuführen. Auch die ersten beiden Kategorien des Internmedialen – Medienkombination und Medienwechsel – werden dabei jedoch insofern Berücksichtigung finden, als die theoretische und systematische Auseinandersetzung mit der Kategorie der internmedialen Bezüge im Laufe der Ausführungen immer wieder eine Abgrenzung von den anderen beiden Bereichen erforderlich macht.

zum Vorgehen
in diesem
Band:
literatur-
zentrierte
Internmedialität
am Beispiel
Literatur und
Film

Hingewiesen sei an dieser Stelle auch noch einmal darauf, daß der Bereich ›internmediale Bezüge‹, der literaturwissenschaftlichen Ausrichtung dieses Bandes entsprechend, anhand von Bezugnahmen literarischer, speziell narrativer Texte auf andere Medien erläutert wird. Dabei werden paradigmatisch literarische Rekurse auf die audiovisuellen Medien herangezogen, um grundlegende Probleme aufzuzeigen und zu lösen, die sich ganz allgemein bei der Untersuchung internmedialer Bezüge ergeben, und um die operativen Vorteile und Möglichkeiten der Internmedialität im engeren Sinne als Instrumentarium zur Analyse narrativer Texte zu verdeutlichen. Das Hauptaugenmerk gilt also dem Film und dem Fernsehen in ihrer Eigenschaft als kontakthabende Medien, wenn auch Erkennnisse aus anderen Teilbereichen des Forschungsfeldes (*word and music*, *word and image studies*) miteinbezogen werden. Dies erscheint insofern legitim und sinnvoll, als es unabhängig von den beteiligten Medien letztlich immer wieder um das gleiche und somit einheitlich theoretisierbare Phänomen geht, nämlich um internmediale Bezüge als Subkategorie der Internmedialität im weiteren Sinne. Wird im abschließenden Teil des Bandes also eine Systematik internmedialer Bezüge anhand von Bezügen zwischen Literatur und audiovisuellen Medien erarbeitet, so bedeutet

dies nicht, daß sie von vornherein als für diese Spielart von Bezügen allein gültige Systematik konzipiert sei. Ihre Allgemeingültigkeit, d. h. ihre Übertragbarkeit auf den Bereich der *word and music* und *word and image studies*, ebenso aber auf andere wissenschaftliche Disziplinen wie die Film-, Kunst-, Musik- oder Medienwissenschaft anhand konkreter Einzelbeispiele und im Detail zu überprüfen, muß jedoch zukünftiger Forschung überlassen bleiben.