

## Internedialität

### Mediales Differenzial und transformative Figuretionen

Joachim Paech

Es gibt kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat.<sup>1</sup>

#### 1.

Internedialität ist 'in'. Es gibt bereits eine Reihe von medienwissenschaftlichen Büchern und Aufsätzen,<sup>2</sup> die explizit Internedialität im Schilde führen, weitere wissenschaftliche Arbeiten sind im Entstehen.<sup>3</sup> Internedialität ist darüber hinaus zu einem methodischen Grundverständnis einer Reihe von mediengeschichtlichen Arbeiten geworden, die aktuelle Formen medienvermittelter Kommunikation im Sinne einer 'Archäologie' oder 'Evolution' oder auch 'Komparatistik' der zumal technischen Wahrnehmungs- und Aufzeichnungsmethoden untersuchen.<sup>4</sup> Bild und Schrift sind dabei, die engen Grenzen ihrer kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zu verlassen und in 'interdisziplinärer' Forschung hinsichtlich ihrer Leistung für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Beziehung gesetzt zu werden.<sup>5</sup> In den intertextuellen Dialog der Schriftmedien haben sich die Bilder 'eingeschaltet', deren Interaktion nicht mehr nur textuell, sondern darüber hinaus medial verstanden werden will. Wo die historische Dimension weitgehend 'ausgeschaltet' bleibt, hat sich die 'Schnittstelle' als Metapher für intermediäre Verbindungen vor allem digitaler Medien eingebürgert, die auch noch in der 'Schnittstelle Mensch/Maschine' so etwas wie Internedialität zugrundelegt.<sup>6</sup>

Internedialität ist dabei, zu einem Marktplatz für Anschluß suchende geisteswissenschaftliche Disziplinen zu werden, die in die Jahre gekommen sind und beginnen, sich in ihrer selbstgewählten und eiferstüchtig verteidigten *splendid isolation* unbeglich zu fühlen. Die Kunswissenschaft weiß sich inzwischen auch in ihren traditionellen Bilderverstehen, der Malerei der Renaissance und frühen Neuzeit, aufgestöbert und mediengeschichtlich herausgefordert<sup>7</sup> und überlegt, ob sie sich nicht vor den virtuellen Bildern der Monitor neu, nämlich 'internedial', konstituieren müsse.<sup>8</sup> Die Literaturwissenschaft hat lange erfolgreich ignoriert, daß ihre Texte gedruckt und in Büchern verkauft und nun auch noch statt gelesen in Filmen, im Fernsehen, Video und auf CD-ROM gesehen (und technisch neu gelesen) werden können. Überlegungen zur Internedialität und zur Transformation zwischen Typen von Texten und anderen Medien haben auch die Literaturwissenschaft an den Rand der Internedialität gebracht. Schließlich hat sich in den Leerstellen der traditionellen Text- und Bildwissenschaften eine Medienwissenschaft eingenistet, die von Anfang an auch gegenüber der soziologischen und publizistischen Massenkommunikationsforschung die mediale Erweiterung und Transformation von Kunst und Literatur hinsichtlichlich Fotografie, Film und elektronischen Medien im Blick gehabt hat. An einige Beiträge dieser Medienwissenschaft, die zunehmend selbstbewußt 'internedial' verfahren ist, soll zunächst die Frage gestellt

werden, was dort gegenwärtig unter Internedialität verstanden wird und welche Abwechslungen womöglich mit einem derartigen Konzept verfolgt werden. Der Versuch, einen historischen Anknüpfungspunkt für Strategien der Internedialität zu finden, verweist auf die Rolle des 'Stils' im Programm einer 'wechselseitigen Erhellung der Künste'. Anschließend soll versucht werden, für einen deutlich eingeschränkten Bereich des 'Medialen, der von der Formkonstitution ausgeht und technisch-apparative oder soziologische Aspekte der Medien einklammert, Internedialität als medialen Transformationsprozess zu entwickeln. Schließlich läuft die Argumentation darauf hinaus, den Prozess internedialer Transformation unter formalen Gesichtspunkten zu systematisieren und 'figurativ' darzustellen.

#### 2.

Die frühesten hier angemerkten Arbeiten haben ihre Konzepte von 'Internedialität' jeweils aus einem formalistischen (Hansen-Löwe) und einem semiotischen (Hess-Lutich) Kontext ihrer Beschäftigung mit 'Intertextualität' entwickelt. Die Wort- und Bildkunst der russischen Moderne hat die Grenzen des Textbegriffs deutlich werden und statt dessen variable Gattungen (z.B. Collagen) in einem System von Kunstformen (Wort- bzw. Bildkunst) zum Gegenstand der Untersuchung werden lassen. Diese so verstandenen internedialen Korrelationen produzieren ihrerseits im System der Kunstformen jeweils neue Gattungen, die nicht mehr nur innerhalb einer bestimmten Kunstform (z.B. literarischen Texten), sondern auf verschiedenen Ebenen der Transformation (Transposition, Transfiguration, Projektion) interagieren. Diese grundlegende Arbeit, die auf der Formseite des Systems der Kunstformen historisch (für die russische Avantgarde) und systematisch (Transformation) internediale Korrelationen (re-)konstruiert und in 'internedialen Gattungen' analysiert, beläßt es auf der Medienseite bei der spezifischen Heterogenität der Künste als ihrer "medialen 'Differenzqualität'",<sup>9</sup> über die die Kunstformen in ein Wechselverhältnis (Korrelationen) treten (können). Wesentlich ist, daß die Transformationsprozesse ihrerseits im figurativen Sinne aufgefaßt und in Konfigurationen medialer Gattungen entfaltelt werden. Darauf ist später zurückzukommen.

Hess-Lütichs Forderung nach einer "medienkomparatistischen Forschung"<sup>10</sup> verdankt sich ebenfalls der Einsicht, daß Intertextualität nicht mehr greift, wo alles zum Text geworden ist. Der 'Text-Transfer' vom Drama zum Theater, vom Roman (Drehbuch) zum Film etc. sucht einen neuen Anhaltspunkt jenseits der Texte in ihren medialen 'Verkörperungen'. Im Medium wird der Text in seinem Anderen wieder fäßbar, das Modell für die Internedialität bleibt der Text. Hier, wie in den Büchern von Albersmeier, Link-Heer und Zima bildet der 'Medienwechsel' das Paradigma im Austausch von literarischen Texten, Theater, Musik und Bildmedien. Die in jeder Hinsicht verdienstvollen (Fall-)Studien (auf Zimas Einleitung komme ich an anderer Stelle zurück) haben das Problem, daß sie 'Internedialität' 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. Das trifft auf alle vergleichbaren Analysen von Internedialität<sup>11</sup> zu, die die Darstellung der einen Kunstform in einer anderen (also zum Beispiel



Literatur im Film) als Übertragung eines Inhalts aus einem Behälter (Medium) in einen anderen auffassen.

Die folgende Argumentation ist dafür charakteristisch:<sup>12</sup> Literaturverfilmung wird als Medienwechsel von der Literatur (im Medium Buch) zum 'Film' beschrieben. Die Kunstform (im Sinne von Hansen-Löve) Literatur wechselt aus einem Medium (Buch) zum Film, der offenbar im Unterschied zur Literatur als Kunstform zugleich sein (technisches) Medium ist. Vergleichbar sind also zwei Kunstformen (Literatur und Film) auf der einen und deren Medien (Buch und Film) als ihre jeweiligen medialen Verpackungen auf der anderen Seite. Die Analyse des 'Medienwechsels' findet anschließend keineswegs zwischen den 'Medien' Buch und Film, sondern zwischen (spezifisch) literarischer und (spezifisch) filmischer Erzählung vor dem Horizont der Literatur statt. Es handelt sich bei den Analysen von Internedialität jeweils um materiale Kulturanalysen der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Fotografie und Film, d.h. es geht um viel mehr als eine Analyse des Medienwechsels und der Internedialität – die jedoch steht systematisch und theoretorientiert nach wie vor aus. Einige Anhaltspunkte dazu hat Yvonne Spielmann vorgestellt. Ausgehend von der formalistischen Position Hansen-Löves besteht sie auf der "Internedialität als ein formales Verfahren",<sup>13</sup> das Medienprozesse als Transformationsprozesse zwischen künstlerisch oder technisch generierten Formen zur Geltung bringt, indem es sie in symbolischen Formen (in Bildern zwischen den Bildern<sup>14</sup>) sichtbar werden läßt. Internedialität als Prozeß wird aktualisiert als Form einer Differenz in einem (spezifischen) Formwandel; Internedialität als Differenz-Form des Dazwischen, daran lassen sich weitere Überlegungen anknüpfen.

Selbstverständlich hat sich die (geisteswissenschaftliche) Medienwissenschaft strategische Gedanken über das Konzept der Internedialität gemacht. Wenn Karl Prümm fordert, die "isolierte Textualität eines verabsolutierten Mediums"<sup>15</sup> zu überwinden, dann richtet sich diese Forderung auch gegen die Dominanz der Literatur (wissenschaft) zugunsten einer Medienwissenschaft, die das Konzept der Internedialität als Verbindung oder Übergang zwischen Wort- und Bildmedien schon deshalb betont, weil die kulturelle Praxis (der Literatur, des Theaters, des Films, Fernsehens etc.) längst ebenfalls 'multimedial' operiert. Prümm gibt dann auch einen historischen Abriss von 'Mischformen',<sup>16</sup> in denen sich Presse, Fotografie, Reportage etc. durchdringen. Alles das müsse man medienwissenschaftlich im (intemedialen) Zusammenhang studieren, weil es einen (intemedialen) Zusammenhang bildet, und zwar dann, "wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist. Bei aller Varianz der unterschiedlichen medialen Fassungen wird eine Identität der Grundstrukturen behauptet."<sup>17</sup> Dieses Konzept von Internedialität wiederholt das Modell des Behälters als Hypemedium, wo sich verschiedene ältere Medien zu immer wieder neuen Mischformen unter jeweils einer Dominante verbinden. Im Grunde plädiert Prümm für mehr Interdisziplinarität innerhalb der Geisteswissenschaften, für eine medienorientierte Text- und Kulturanalyse, deren Dominante von der Literatur zum Film, Fernsehen etc. verschoben ist. Das würde auch der Situation des Faches entsprechen, das dabei ist, sich zwischen den traditionellen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen freizuschwimmen. Für Jürgen E. Müller bedeutet Internedialität von vornherein ein strategisches Argument und Basiskonzept für eine

kinftige disziplinierte "internedial orientierte Medienwissenschaft"<sup>18</sup> als komplettes, auch historisches Fach. Internedialität wird daher von ihm bis "in die griechische Antike"<sup>19</sup> zurückverfolgt (die Filmwissenschaft war sogar in den Höhlen von Lascaux (findig geworden<sup>20</sup>). Zwar kann der Begriff Internedialität schon 1812 bei Coleridge nachgewiesen werden; doch 'intemedium' bedeutet dort eben dies: begrifflich zwischen etwas zu sein, z.B. ist die erzählende Allegorie "the proper intemedium between person and personification",<sup>21</sup> ohne daß bereits 'Medium' im modernen Sinne gemeint ist. Zu begrüßen ist, daß Müller das Bedürfnis verspürt, einer Theorie der Internedialität zunächst einmal eine Theorie des Mediums voraussetzen zu lassen, die allerdings über den konventionellen Begriff des Mediums der Kommunikationssoziologie nicht hinausgeht. "Das 'Medium' als Informationsträger bzw. -vermittler transportiert 'Informationen' von einem 'Erzeuger' zu einem 'Empfänger'". Diese Medialdefinition wird durch irgendwie "wechselnde mediale Relationen" erweitert. Schließlich wird ein "mediales Produkt [...] dann internedial, wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen",<sup>22</sup> womit auch die Rezipientenperspektive einbezogen ist. Es ist die Frage, ob eine derartige Definition von Internedialität (Behälter für mediale Elemente, strukturiert durch ein konzeptionelles Miteinander) tragfähig genug ist, um als Basiskonzept einer künftigen Medienwissenschaft zu dienen. Auf keinen Fall soll 'Inter-Medialität von Kunstwerken sich auf etwas beziehen, was "zwischen unterschiedlichen Medien und nicht innerhalb spezifischer medialer Kontexte"<sup>23</sup> passiert, vielmehr soll ein integratives Konzept Internedialität als Deckel und Behälter für alle möglichen kulturellen (künstlerischen und/oder medialen) Erscheinungen Verwendung finden.

### 3.

In fast allen Konzepten von Internedialität wird durch einen fließenden Übergang eine definitorische Unterscheidung zwischen Kunst und Medium verwischt, oder es wird von 'Verschmelzung' von Kunst und Medien gesprochen, nicht zuletzt deshalb, weil nach wie vor unklar ist, welchen Bereich 'Medium' und 'Medialität' abdecken sollen. Häufig werden Kunst und Medien parallel gebraucht oder vage in der historischen Abfolge traditioneller Künste und moderner technischer Medien ausgetauscht: das eine löst dann das andere historisch ab. Ein autonom gedachter ästhetischer Bereich der 'freien' Künste wird aus der Erfahrung zunehmend technischer Bedingtheit künstlerischer Produktion in der Gegenwart auch in seiner Geschichte 'technisch-apparativ' implementiert. Mediengeschichte greift 'perspektivisch' in die Kunstgeschichte ein und betont spätestens seit der Fotografie ihren hegemonialen Anspruch auf alle gesellschaftlichen Aufzeichnungs- und Darstellungsweisen. Historisch würde Internedialität als gemeinsame Technikgeschichte der Künste, ihre gegenseitigen Beziehungen als Gemeinsamkeit ihrer technischen Aufzeichnungs- und Darstellungsmedien verstanden werden; solange allerdings der Medienbegriff auf seinen technisch-apparativen Anteil ("Wenn ich im folgenden von 'Medien' rede, meine ich die 'Apparate'<sup>24</sup>) und die künstlerische Praxis auf ihre handwerklich-technischen Bedingungen reduziert werden, ist ein internedialer Zugang auch zur ästhetischen Erfahrung vergangen und aktueller Bildproduktion und -rezeption schwer vorstellbar. Die Interdependenz oder



gar präsumptive Einheit der historisch-handwerklich Gewesenen und in der Gegenwart technisch gewordenen Künste läßt sich ebensowenig nur mediengeschichtlich (d.h. als Geschichte ihrer technisch-apparativen Aufzeichnungsmethoden) noch allein vor dem Horizont einer erneuerten philosophischen Ästhetik begründen. Was sie dagegen in Beziehung setzt, ist ihre spezifische Differenz, das also, was sie 'spezifisch' unterscheidet.

Literatur, Musik, Malerei, Film – für Zima handelt es sich jeweils um "das Medium einer Kunstform und dessen spezifischen, unverwechselbaren Charakter",<sup>25</sup> deren Internedialität (auch Interdisziplinarität) gerade "ihre Gemeinsamkeiten, ihre Einheit im Kunstbegriff"<sup>26</sup> gewährleisten könnte, worum es in erster Linie angesichts des modernen Zerfalls in die Heteronomie der Einzelkünste gehen müsse. Nachdem er verschiedene Strategien der diskursiven Vereinheitlichung der Künste (etwa bei Adorno, der sich auf die gemeinsame "Form ihrer Sprache" bezieht) zurückgewiesen hat, könnte im Stil-Begriff eine Brücke von der begrifflichen zur anschaulichen Form der Beziehung zwischen den Künsten gegeben sein. Stil als Kunstform und (formalistisches) Verfahren verweist auf die Form von Differenz, die innerhalb der Künste und zwischen ihnen Unterschiede beobachten läßt, weshalb die Diskussion um die "wechselseitige Erhellung der Künste" (Walzel, Wölfflin, Riegl) zu Beginn dieses Jahrhunderts die Internedialität der Kunstformen' kunsthistorisch an Stilmerkmalen, d.h. an Formen ihrer Differenz, die zwischen ihnen vermittelt, festgemacht hat. Internedialität ist als formales Verfahren stilistischer Differenz nicht an traditionelle Kunstformen der Literatur, Malerei etc. gebunden; Bilder und Worte in Büchern, Kaligrammen, auf Leinwänden und Bildschirmen sind internedial in Beziehung gesetzt, weil ihr 'Medium' sie in Form einer stilistischen (im Sinne Walzels und Wölfflins) Differenz unterscheidet.<sup>27</sup> Handwerkliche oder technische Ursprünge der Produktion von Bildern etwa würden 'medienspezifisch' als Form ihrer Unterscheidung, als 'Stil' also, beobachtbar sein. Das Verfahren der Unterscheidung, die Beobachtung von Stil als Form der Differenz zwischen zwei Kunstwerken, hat Wölfflin seitdem der Kunstwissenschaft in der Doppelprojektion auf zwei Projektionsflächen zur Aufgabe gemacht.<sup>28</sup> Was zwei Kunstwerke unterscheidet, ist ihr Stil, ihr gemeinsames Kriterium ist das klassische Ideal, das zwischen ihnen als Qualität der Differenz 'figuriert'. Allerdings traut Zima (zurecht) dieser Art gegenseitiger Erhellung der Künste' weniger synthetisierende Kraft zu als der vereinigenden Funktion der Universalwissenschaft Semiotik, die für jene Ebenen von 'Isotopien' (Greimas) zu sorgen hat, die durch die Heterotopien (Foucault) der Differenzverfahren gerade fragwürdig geworden sind. Internedialität als surrealistische 'ans combinatoria' (Roloff<sup>29</sup>) und formales Verfahren ist einer semiotisch und soziologisch (oder wie auch immer) fundierten 'internedialen Ästhetik' allemal vorzuziehen.

Das Konzept Internedialität<sup>30</sup> operiert, anders als die literarische Intermedialität in der Erweiterung des Textbegriffs, von vornherein auf sehr verschiedenen Ebenen (oder in ganz unterschiedlichen Systemen). Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische

Internedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden.<sup>31</sup> Zwischen diesen drei Ebenen lassen sich Übergänge und Variationen beobachten. Die digitalen (Computer-)Medien haben eine weitere Differenzierung zwischen analogen und digitalen Medien bewirkt, was für die Analyse von Prozessen der Internedialität zur Folge hat, daß eine weitere Ebene der Transformation zwischen diesen beiden Medienbereichen hinzugekommen ist (wie diskontinuierlich sie auch mediengeschichtlich begründet sind).

## 4.

Als Beispiel für die Diskussion internedialer Transformationen soll im folgenden die Beziehung zwischen Fotografie und Film dienen. In beiden Fällen handelt es sich um technische Medien; die Fotografie hat als Aufzeichnungsmedium eine apparative Seite, deren Struktur auf das Prinzip Camera obscura zurückgeführt werden kann, und eine materiale Abbildungsschicht 'Film', deren operative Verbindung durch etwas mit der Fotografie ganz neu Entstandenes hergestellt wird, den mechanischen Verschluss des Objektivs. Das einzelne fotografische Bild muß nach der Aufzeichnung und Bearbeitung des Films chemotechnisch 'entwickelt', sichtbar und als Abbildung verfügbar gemacht werden. – Auch die Filmkamera ist ein Aufzeichnungsmedium, dessen apparative Seite ein weiterentwickelter Fotoapparat und dessen Abbildungsprinzip die Reihenfotografie ist. Die fotografische Seite des Films, die auch die entsprechende Bearbeitung benötigt, wird ergänzt durch die spezifische Form filmischer Stichtarbeit, die Projektion aus einem Projektor, dessen Struktur dem Prinzip Laterna magica folgt. Der 'Film' ist als Aufzeichnung und Projektion immer doppelt vorhanden, die Verbindung zwischen beiden Seiten wird durch den wiederholten Vorgang des Objektivverschlusses hergestellt, wobei, anders als bei der Fotografie, die Frequenz der Wiederholung in Aufzeichnung und Projektion regelmäßig ist und zwischen 16 und 25 Bildern pro Sekunde liegt.

Es ist also nicht nur üblich, sondern auch vollkommen gerechtfertigt, vom technischen 'Medium Fotografie' und vom technischen 'Medium Film' zu sprechen, deren (evolutionäre<sup>32</sup>) Beziehung man im Sinne McLuhans so beschreiben kann, daß im 'neuen Medium Film', das 'ältere Medium Fotografie' enthalten ist. McLuhan hatte davon gesprochen, daß der "Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist".<sup>33</sup> Die Fotografie wäre dann der 'Inhalt' des Films; der jener die regelmäßig wiederholte (Verschluss-)Bewegung für die Reihenfotografie hinzufügt, um in Verbindung mit dem 'Faktor Projektion' eine neue Etappe in der Entwicklungsgeschichte der Medien zu definieren. Daher, sagt Constance Penley, "scheint es normal zu sein, eine Theorie des Films mit dem Nachdenken über die Eigenschaften des fotografischen Bildes zu beginnen",<sup>34</sup> wie das zum Beispiel für Kracauer und Bazin selbstverständlich war, während die Fotografie als Vorgeschichte des Films von ihr als mediengeschichtliche Mythologie kritisiert wird.

Medientheorien der Fotografie pflegen von einer ontologischen Differenz auszugehen, die die fotografische Re-Präsentation auf eine vor-fotografische Präsenz festlegt, von der Roland Barthes so schön gesagt hat, daß sie einmal dagewesen sein muß, in ihrer fotografischen Re-Präsentation jedoch abwesend und nur noch als 'Spur' des Verschwindens (Derrida) jener vergangenen Gegenwart anwesend ist. Die Differenz ist



also gar keine des ontologischen Status oder der vorfotografischen Referenz, sondern ist diese 'Spur des Verschwindens, die das Ab-Bild von seinem Vor-Bild trennt. Die einzelne Fotografie ist ein Gegenstand z.B. aus Papier und unter figurativen Gesichtspunkten ein 'Bild'. Das Medium der Fotografie erscheint als 'die Form der Differenz', die die Zeit des Verschwindens als Spur der vorfotografischen Präsenz in der fotografischen Re-Präsentation hinterlassen hat. Die Fotografie ist eine Zeilmaschine, deren apparative Verschlussdauer das Paradox der (ontologisch) unmöglichen Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit im fotografischen Moment verzeitlicht (ent-paradoxiert) und die in der Re-Präsentation des fotografischen Abbilds als unmögliche Vergegenwärtigung des Vergangenen wiederholbar wird. Der Unterschied zwischen apparativer (Verschluss-)Geschwindigkeit und vorfotografischer Bewegung führt, je nach Relation, zum (scharfen) Bild des Erstarrens oder zu Unschärfen und Verwischungen bis zum Bild (der Figuration<sup>35</sup>) des Verschwindens, wenn nur noch die sichtbare Spur der Bewegung selbst festgehalten werden kann. Der Unterschied, den die Beobachtung des fotografischen Blicks festhält, ist die Unterscheidung von Dasein und Dageweseensein, aber nicht zwischen Bild und wesentlich abwesender Referenz vorfotografischer Realität, sondern im Bild selber als Prozeß der fotografischen Einbildung eines 'Zeit-Spalts',<sup>36</sup> den die Bewegung des Verschlusses des Fotoapparates auf das Vergehen von Zeit geöffnet hat. Die referenzielle Beziehung wird im fotografischen Blick als Schock erfahren, wie das Leben selbst im Zeit-Spalt der Gegenwart seine künftige Vergangenheit, den Tod erblickt.<sup>37</sup>

Das 'Medium der Fotografie' ist auch diese technisch-apparativ bedingte und perzeptiv intendierte Form der Zeit-Differenz, die vom fotografischen Bild 'formuliert' oder symbolisiert wird. Das 'Medium selbst' ist unsichtbar, wenn die Sichtbarkeit der Form, in der die Spur des Dagewesens verschwindet und ein anderes Dasein der Fotografie hinterläßt, in der fotografischen Beobachtung (dem 'fotografischen Blick') wiederum beobachtbar wird. Die Formen des fotografischen Bildes (als Objekt und figurative Darstellung) ebenso wie die des technisch-apparativen Komplexes verweisen auf das unsichtbare Medium, das sie 'andererseits formulieren'.

Die (apparativ-technische) Gegenständlichkeit des Mediums rutscht sofort in die Funktionale, wenn sie operativ aufgefaßt wird, als Mittel zum fotografischen Zweck gewissermaßen, und es bleibt eine Form sichtbar, in der dieser Zweck erreicht wird. Das Medium dieser Form definiert sie, bleibt als Medienseite ihrer Form jedoch un-beobachtbar.<sup>38</sup> Das gilt offenbar überall dort, wo von 'Medien' die Rede ist, aber 'Formen' bezeichnet werden, wenn 'Medien' gemeint sind. Die Frage ist nun, ob die Intermedialität zwischen Fotografie und Film als Transformation eines 'Inhalts' (Fotografie) in ein anderes Medium (Film) auf diese Weise richtig beschrieben ist, oder ob sie nicht als 'Wiedereinführung' einer fotografischen Form, die auf ihrer Medienseite eine neue, filmische Form generiert, neu begründet werden muß.

Technisch-apparativ gesehen besteht kein Zweifel, daß der Film die spezifische Form einer Serien-Fotografie mit 16-25 Bildern in der Sekunde ist (der gezeichnete Animationsfilm macht keinen Unterschied zeitlicher Differenz (der Verschlusszeit) für die Konstitution figurativer Bewegung, sondern einen Unterschied 'ontologischer' Referenzialität, da alles, was im Animationsfilm da ist, niemals dagewesen ist). Die Form, in der das Medium der Fotografie, ihre Zeit-Differenz, 'erscheint', wird wiederum zum

Medium derjenigen Form, in der die 'bewegte Fotografie', der Film 'erscheint'. Tatsächlich wiederholt sich die Funktion der Differenz der Verschlussgeschwindigkeit des Einzelbildes in derjenigen der Transporgeschwindigkeit des Films: Der Zeit-Spalt der 'Bewegung' des Verschwindens, die das fotografische Bild aufzeichnet, entspricht dem 'Spalt' oder Intervall zwischen den Einzelbildern, wo die analoge Zeit-Differenz 'figuriert', die als figurative Differenz in den aufeinanderfolgenden Bildern enthalten ist und im projizierten Bewegungsbild in der Form von Bewegung 'erscheint'. Nicht die Fotografie ist dann das spezifische Medium des Films (derselbe Effekt wird auch in der elektromagnetischen Aufzeichnung erreicht), sondern der in der Form der Bewegung beobachtbare Unterschied zwischen Fotografie und Film. Dieser Unterschied als Zeit-Differenz (auch der Film ist eine Zeilmaschine) bleibt im Medium der Bewegung unsichtbar (der Filmitransport im Intervall zwischen den Einzelbildern wird zum Beispiel verdeckt, wo sich außerdem eine andere Form der Bewegung, der 'Flicker-Effekt', unliebsam bemerkbar machen würde), damit die Bewegung als Formseite ihres Mediums im kontinuierlichen Bewegungsbild der Projektion in Erscheinung treten kann. Am Bewegungsbild der Leinwandprojektion sehen wir in der Bewegung nicht das Medium, sondern weil wir es nicht sehen, nehmen wir die Bewegung als formulierte Differenz oder Ausdrucksmodalität auf der Formseite wahr. Denn was passiert, wenn die Bewegung anhält? Entweder bricht das ganze System zusammen, wenn die mechanische Bewegung unterbrochen ist und der Film im Licht des Projektors verbleibt; oder aber die (sichtbare) Differenz-Form geht gegen Null, d.h. es kann kein Unterschied mehr zwischen den aufeinanderfolgenden Einzelbildern beobachtet werden, die Bewegung wirkt als Wiederholung ohne Differenz 'eingeforen' (daher die Bezeichnung 'freeze frame'), ohne jedoch, daß die (unsichtbare) Medienseite der Form aufgehört hat, zu funktionieren, denn nach wie vor 'arbeitet', bedingt durch die mechanisch-apparative Bewegung, die Medienseite als konstitutive Bewegung des Films.

Die Kritik von Jean-Louis Baudry<sup>39</sup> an den ideologischen Effekten der 'Negation der Differenz' im kinematographischen Basisapparat zielt nicht auf einen bloßen Effekt des Mediums, sondern auf die kinematographische Form des Mediums selbst. Die Form der Differenz (zwischen den Einzelbildern) ist zugleich konstitutiv für ihr Verschwinden in der kontinuierlichen Bewegungsdarstellung: "Unertägliche Differenzen, damit eine Illusion der Kontinuität, des kontinuierlichen Vorüberziehens [...] überhaupt kreiert werden kann. Aber nur unter einer Bedingung: sie [die Differenzen] müssen als solche ausgelöscht sein."<sup>40</sup> Sie sind auch im reinen Illusionsfilm niemals 'gelöscht', vielmehr ist die Differenz als Medium der Form des Erscheinens der (Illusion von) Kontinuität nach wie vor 'aktiv', da ohne sie das ganze kinematographische System zusammenbrechen würde, das auf der Medienseite von eben dieser Form von Differenz konstituiert wird. Für Baudry mußte es darum gehen, die medial konstitutive Form der Differenz auf der Formseite des Mediums zu wiederholen, wie das vielfach in experimentellen Filmen geschehen ist, oder das Medium als beobachtbare Form zu thematisieren, indem seine Produktionsweise 'im Film' dargestellt wird. Tatsächlich wollte Baudry mit seiner Kritik nicht die (kinematographische) Form des Mediums zerstören, sondern die Formseite des Mediums diskutieren durch die Wiedereinführung der Differenz für den Beobachter im Zuschauertraum, in der Absicht, die (illusoräre) Transparenz des Bewegungsbildes durch die Wiedereinführung des Mediums als beobachtbare Form blockieren zu können. Mit der Forderung der 'Gruppe



Cin thique', die kinematographischen Produktionsverhältnisse und ihre Montage-Praxis der Beziehungen zwischen den Bildern und Tonen zu thematisieren, ist einerseits eine Form diskursiver Bewegung verbunden gewesen, die mit dem Basisapparat nichts, wohl aber mit Veränderungen auf der Formseite des Mediums etwas zu tun hat, indem die 'Differenz zwischen Medium- und Formseite' durch die Wiedereinführung der Differenz ihrerseits semantisch figuriert.<sup>41</sup> Wird dagegen der Basisapparat, die Kamera, in den Film wieder eingeführt (d.h. dargestellt), dann ändert sich am Illusions-effekt des Bewegungsbildes nichts, die Repräsentation ist nun 'transparent' zu Aktionen im Studio (z.B.), während die Anwesenheit der Kamera verdoppelt wurde: Die aufzeichnende Kamera ist nach wie vor 'unsichtbar' und wesentlich 'kinematographischer Blick' in der konstitutiven Differenz-Form ihres Mediums; von der sichtbaren Kamera wissen wir, daß "dieser Apparat nicht der wahre ist",<sup>42</sup> sondern eine figurative Repräsentation wie jede andere auch.

Ähnlich verhält es sich, wenn die Fotografie zum Inhalt des Films wird. Die Darstellung des Fotografierens in Filmen hat eine gewisse Faszination, weil sich bisweilen eine Art *trompe l'oeil*-Effekt oder eine Tautologie<sup>43</sup> in der Selbstreferenz des fotografisch Medialen einstellt (genau damit spielen Bergmans Film *Persona*, 1966, oder ganz besonders Antonionis Film *Blow up*, 1967): Die 'Spur des Verschwindens' im Zeit-Spalt der Fotografie wird in der filmischen Differenz-Form der Bewegung wieder aufgenommen und gleichsam fiktional zur點kverfolgt, das Da-Sein der fotografischen Repräsentation bezieht sich nun auf ein diegestilltes, wieder/hohles Da-Sein des Films (das, wie im Falle von *Blow up*, ein fotografisches Dagewesen-Sein 'erzählen' kann). Tatsächlich ist dieser 'mediale Schwindel' (vertigee m diatique) eher selten,<sup>44</sup> in der Regel ist die Fotografie ein thematisches figuratives Objekt wie jedes andere mit spezifischen ikonischen und narrativen Funktionen.<sup>45</sup> Umgekehrt ist die Fotografie 'aus dem Film, das sog. Photogramm, eben dies: eine Fotografie. Im Unterschied zum Starfoto oder zum *foto de travail*, das während der Dreharbeiten analog zur gefilmten Szene gemacht wurde und alle medialen Merkmale des 'normalen' Fotos enthält, referiert das Photogramm auf einen Film als semantischen Kontext, d.h. es denotiert das Dargestellte nur durch die Konnotation zu einem erinnerten, d.h. abwesenden Film; da ihm die mediale Form des Films, seine Bewegung, fehlt, kann es als einzelne Fotografie wieder im fotografischen Zeit-Spalt zur Spur des Verschwindens eines dagesewenen Augenblicks werden, z.B. im Dokumentarisch-Werden fiktionaler Filme wie Eisensteins *Oktober* (1927/28), dessen Photogramme und eben nicht die Bewegungsbilder des Films zur fotografischen Dokumentation des 'Aktes' der russischen Oktoberrevolution herhalten konnten.<sup>46</sup>

Intermedialität von Fotografie und Film oder auch McLuhans Bemerkung, daß der "Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist", kann nicht bedeuten, daß Fotoapparat oder Fotografien an welchen Ort des Films auch immer (die Kamera als weiterentwickelter Fotoapparat oder Fotografien als materiales Element des Filmhandes) zum Inhalt des Films werden. Intermedialität ist dagegen eine spezifische Form medialer Differenz, die 'zwischen' der Form des fotografischen und der Form des filmischen Mediums 'figuriert'. Die Differenz-Form der Fotografie (Ihr Medium), der Zeit-Spalt, den die Bewegung des Verschlusses des Fotoapparates auf das Vergehen von Zeit geoffnet hat, wird in der Form filmischer Bewegung selbst verzeitlicht und

narrativ iberformt. Als Intermedialität 'figuriert' hier diese Verzeitlichung, die in spezifischen Formen, vor allem sog. 'Uberblendern', auf ihr Medium, ihre Differenz-Form, selbst verweist.

## 5.

Die Schwierigkeit einer Medien-Definition, wie sie hier zugrundegelegt wird, ist, daß das Medium nicht als 'etwas', sondern als 'Medium', als Möglichkeit einer Form oder auch als 'Dazwischen', letztlich als Mittel im weitesten Sinne genommen wird. Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erleuchtung es verhilft. Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, daß sich die beobachtbare Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt. Im Kino zum Beispiel ist das Medium in dem Maße transparent zur Form, den figurativ beobachtbaren narrativen Ereignissen, in dem sich der Beobachter nicht selbst in seiner Anordnung zur Projektion wahrnimmt (das wird oft genug mit hypnotischer oder tagtraumartiger Rezeptionsweise verwechselt<sup>47</sup>); wenn der Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf seine Beobachtung der Ebene der Hervorbringung dieser Formen lenkt und den Film als 'Film', d.h. als projizierte materiale Oberfläche sieht, wird er doch wieder nur Formen der 'Materialität des filmischen Zeichens, nämlich Kratzer, einen schiefen Bildstrich, ein falsches Projektionsformat oder auch einen asynchron lautenden Ton etc. wahrnehmen. Das Medium dieser Differenz zwischen dargestellten Formen und Formen der Darstellung kann immer nur auf der Seite seiner Formen beobachtet werden, entweder in der dargestellten Bildtiefe oder auf der Oberfläche filmischer Darstellung (z.B. könnte die Leinwand selbst Besdigungen aufweisen, die aber nur zu Beginn der Filmprojektion stören, später in der Regel nicht mehr wahrgenommen werden): In der Leinwandprojektion gibt es nur das eine Bewegungsbild, das immer beide Aspekte zugleich in der medialen Differenz-Form der Bewegung ist. Gewöhnlich geht es um die (illusorische) Transparenz der Form der Oberfläche zur Form der dargestellten Ereignisse; das (sthetische) 'Ereignis' kann aber auch die Form der Oberfläche des Films sein, wenn zum Beispiel Woody Allen (*Zelig*, 1983) in einem neuen fiktionalen einen 'alten dokumentarischen Film durch schadhaftes Material simuliert<sup>48</sup> oder Experimentalfilme auf ihre 'materiale Struktur' (die Materialität des Signifikanten<sup>49</sup>) verweisen.

Für die Intermedialität von Fotografie und Film (zum Beispiel) lassen sich die folgenden zwei Ebenen unterscheiden, die, wie sollte es anders sein, nicht voneinander zu trennen sind. Auf beiden Ebenen bedeutet Intermedialität eine spezifische "Transformations", die erstens als Form der Differenz im Verhältnis von Medium und Form ein 'Dazwischen' markiert und zweitens als Differenzstruktur dispositiver Anordnungen räumzeitliche Stellen<sup>50</sup> transformativer Unterscheidungen (d.h. Beobachtungen) positioniert. Transformationen sind operative Formen der Differenz im Übergang von einer Form zu einer anderen, indem die vorangegangene Form zum Medium der folgenden gemacht wird. In diesem operativen Sinne ist die Fotografie 'Medium' filmischer Formen, die Form des Übergangs, ihre transformative Differenz, 'figuriert' als sichtbare Bewegung an den Stellen des Dazwischen, als Form ihres unsichtbaren mechanischen Mediums der Bewegung in der Differenz zwischen den Einzelbildern.



Die Wiederholung der Öffnung des Zeit-Spales in der Kamera auf eine vorfilmische Realität hat Punkt für Punkt Raum-Stellen markiert, deren virtuelle Verbindung als raum-zeitliche Bewegungslinie in der Transformtion von fotografischen Momenten zum filmischen Zeitraum figuriert. Diese Figuraton der Transformtion Fotografiefilm als raumzeitliches Verfahren könnte in einer Form dargestellt werden, die als zeitliche Spur Stellen räumlicher Anordnungen durchläuft: In Dudow/Brechts Film *Kühle Wampe* (1932) fahren die Arbeitlosen mit ihren Rädern auf der Suche nach Arbeit durch eine Straße: Sie tauchen im ersten Kader links oben im Bild auf und verschwinden im letzten Kader rechts unten. Pro Sekunde 24 mal verschiebt sich ein angenommener Punkt im Viereck des folgenden Kadfers (da sich die Kamera leicht bewegt, werden auch alle anderen figurativen Punkte leicht verschoben): Verbindet man die Punkte jedes Kadfers untereinander, dann ergibt sich deren Differenz als Figuraton ihrer raumzeitlichen Bewegung, die die Transformtion zwischen Fotografie und Film formuliert. Diese Linie kann man auch mit der (mathematischen) Theorie der Zeit als vierte Dimension im Riemannschen Kontinuum (Bernhard Riemann, 1826-1866) folgendermaßen wiedergeben:

Ein Haus in der Ferne mit einer Straße im Vordergrund wird mit unbewegter Kamera gefilmt. Jedes Einzelbild stellt dann auf seiner zweidimensionalen Fläche die dreidimensionale Landschaft dar. Legt man die Einzelbilder in der Reihenfolge ihrer Entstehung und einander genau deckend zu einem Stapel aufeinander, so veranschaulicht dieser dreidimensionale Körper das vierdimensionale Kontinuum. Wird nämlich über einen Punkt des untersten Einzelbilds eine Senkrechte errichtet, die also durch alle übrigen (späteren) Bilder des Stapels an derselben Stelle hindurchgeht, so bedeutet diese Linie die vierte, d. i. die Zeitkoordinate des an dieser Stelle abgebildeten ruhenden Körpers (des Hauses etwa), d. h. eines Stüekes der dreidimensionalen wirklichen Welt. Die die Bewegung eines Punktes im vierdimensionalen Raum darstellende Kurve heißt dessen Weltlinie. Führt während der Aufnahme ein Auto von rechts nach links vorüber, so bildet sein Abbild einen vom rechten Rand des ersten (untersten) Einzelbildes schräg durch den Filmstapel nach links oben aufsteigenden prismenartigen Körper, dessen Neigung gegen die Bildfläche desto steiler ist, je langsamer das Auto fährt. Die Weltlinie des Autos ist die schräge, durch die Auto-Einzelbilder gehende Linie.

Aus der Relativitätstheorie geht hervor, daß in allen gleichmäßig und geradlinig gegeneinander bewegten Bezugssystemen die Lichtgeschwindigkeit sich nach allen Richtungen hin als gleich groß ergibt (Konstanzprinzip der Lichtgeschwindigkeit). Daraus folgt, daß die Einzelmessungen verschieden bewegter (in solchen Bezugssystemen befindlicher) Beobachter nicht übereinstimmen können, und daß die Resultate der Messungen von Körpern oder Geschwindigkeiten nicht absolut, sondern nur in bezug auf den Beobachter gelten. Bei der Auswertung von Messungen verschieden bewegter Beobachter muß, da Länge und Dauer keine physikalisch objektiven Größen mehr sind, die Synthese von Raum und Zeit, eben das vierdimensionale Kontinuum als Einheit zugrunde gelegt werden.<sup>51</sup>

Raum, Zeit und Bewegung sind keine unmittelbaren Formen der Anschauung, sondern Transformtionen (hier von der Fotografie zum Film) in Form von Differenzen, die Raum und Zeit zu "Medien der Messung und Errechnung von Objekten"<sup>52</sup> (ihrer Stellen) machen. – Das Bewegungsbild der Leinwandprojektion konstituiert sich als Form zum (unsichtbar gewordenen) Medium der Projektionsfläche; die konstitutive Transformtion von Fotografie zum Film wird in der filmischen Form ihrer Differenz, der Bewegung, anschaulich, die auch im Bewegungsbild Medium ihrer wahrnehmbaren

Formveränderungen ist: Bewegung als Medium ist ohne die beobachtbare Form raumzeitlicher Veränderungen (Differenz) unsichtbar (s. das 'eingefrorene' Bild im Netzkader). Zwischen den mechanisch bewegten Bildern des Projektors und dem Bewegungsbild der Leinwand findet die Übertragung der foto-filmischen Information (das Defilment<sup>53</sup>) in einem Lichtkegel codiert als 'reine Lichtinformation' statt, die an jeder Schnittstelle des Kegels zum Bewegungsbild 'dekodiert' werden kann. Die Wahrnehmlichkeit für einen Filmschauer, das dekodierte Bewegungsbild beobachten zu können, hängt wiederum von der Form seiner Anordnung zur definierten Schnittstelle der Projektionsfläche (und den technischen Umständen der Projektion) ab. Die Differenz-Form der Anordnung (z. B. der Abstand zwischen Zuschauer und Leinwand) findet im Medium der dispositiven Struktur statt, die alle Elemente ihrer Anordnung medial strukturiert (koppelt), um sie in aktuellen (Kino-)Formen architektonisch mit habitualisierten Zuschauerverhalten zu realisieren. Die dispositive Struktur als Medium der Differenz-Form verschiedener Anordnungen des Beobachters zum Wahrnehmungsbild ist konstant und stellt sich als Medium der Beobachtung in der beobachtbaren Form seiner Anordnungen immer wieder her, während sich die aktualisierten Formen der Anordnung der Beobachter von Kino zu Kino, vom Kino zum Fernsehen oder Video, aber auch vom Foto zum Bewegungsbild im Kino verändern: In diesem Sinne ist die dispositive Struktur auch eine der Differenz-Formen oder Figurelationen von Intermedialität, die in der evolutiven Transformtion der (künstlerischen wie technisch-apparativen) Medien beteiligt sind.

Der Begriff 'Figuration', der in diesem Zusammenhang immer wieder gebraucht wurde, um Form(ulierung)en aus relationalen Strukturen (Formen von Differenzen) zu markieren, ist im filmtheoretischen Diskurs an die Stelle des Zeichenprozesses getreten,<sup>54</sup> um jenseits des Sprachmodells komplexere semantische Prozesse heterogenen Zeichenmaterials unterschiedlicher Medien darstellen zu können, die erfordern, daß etwa diskursive und visuelle Strategien über Figuren ihrer Differenz in Beziehung gesetzt werden können. Beschreibungen diskursiver Figurationen bedienen sich nicht zutüßig rhetorischer oder stilistischer Begriffe, um 'Ereignisse' der Interaktion visueller, narrativer, akustischer etc. Formen (ihrer Medien) zu bezeichnen.<sup>55</sup>

6.

Intermedialität als 'formaler Prozeß' ereignet sich in der Geschichte der Künste, im Übergang zu den technischen Medien und deren Ausdifferenzierung in analoge und digitale Varianten in Übersetzungen von Formen, die im Prozeß der Transformtion und in der Schwellenfähigkeit<sup>56</sup> in Übergängen auf ihre andere Medien-Seite verweisen. Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert. Das Verfahren, dieses 'mediale Differenzial' wiederum als (Trans-)Form durch die Wiederführung der Form beobachtbar zu machen und zu formulieren (oder zu symbolisieren), ist fester Bestandteil der kunst- und mediengeschichtlichen Diskurse: Lessings 'fruchtbarer Augenblick' figuriert angesichts der Laokoon-Gruppe für das mediale Differenzial zwischen bildenden (Skulptur) und narrativen Künsten (mythische Erzählung) im Zwischenraum der (unbeobachtbaren) zeitlichen Verzögerung einer räumlichen Geste im Zeitraum der Beobachtung ihrer Unterscheidung, die Les-



sing als Diskursivierung interpretiert hat und die tatsächlich die momentane Figuraton eines konstitutiven medialen Differenzials ist. Auguste Rodin hat versucht, seine Figur 'Johannes des Täufers' von vornherein als Figuraton des medialen Differenzials' zwisehen der Figur der Bewegung (des Schreiens) und einer bewegten (sich fortbewegenden) Figur aufzufassen, indem Bewegung "der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist."<sup>57</sup> Bewegung figuriert als Transformation, die als Form der Unterscheidung des Beobachters in die Wahrnehmung der Skulptur eingeführt werden muß. Genau das hat Rilke später Rodin nach einem analogen Experiment figurativer Darstellung im narrativen Medium mitgeteilt: Als er eine Frauengruppe unter Bäumen darstellen wollte, habe er nur den Zwischenraum zwischen ihnen und ihrer Umgebung gestaltet:

Ich habe Frauen entstehen lassen, indem ich sorgfältig alles um sie herum ausgehört und eine weiße Stelle freigelassen habe, eine Lücke, die in ihren Umrissen anfang zu vibrieren und auszustrahlen, ganz wie bei einer Eurer Marmorstatuen.<sup>58</sup>

Rilke hat versucht, die Internedialität zwischen figurativer und narrativer Darstellung zu formulieren, indem er die Operation der Unterscheidung zwischen den Figuren als internediale Figuraton der Differenz in die Darstellung eingeführt hat. Die 'weiße Seite' Mallarmés, der Suprematismus Malewitschs, die Erschöpfung der Formen (épui-sé) bei Beckett (vgl. Deleuze), alles das läßt sich als paradoxe Strategie der Annäherung an die andere, unsichtbare Seite der Welt der Formen, ihre Mediensseite und 'mediales Differenzial', verstehen.

Umgekehrt haben Analysen internedialer Transformationen am Beispiel von Filmen immer wieder zur Re-Konstruktion von Figurenatonen der Übergänge, Zwischenräume oder Grenzen zwischen Film, Musik und Malerei geführt: Eisenstein hat seine Bilder und die Töne der Musik Prokofjews in seinem Film *Aleksander Newskij* (1938) über die Konstruktion von Analogien graphischer Markierungen der Bild- und Tonfolgen 'internedial' so in Beziehung gesetzt, daß zwischen Bild- und Tonebene die Figuraton ihrer Transformation nachvollziehbar wurde.<sup>59</sup>

In ihrem Rubens-Film (1948) haben Paul Haesaerts und Henri Storck die Bewegungslinien der Kamera über das Rubens-Gemälde 'Die flämische Kirrnes' eingetragen: Indem sie zugleich den Rhythmus der Musik des Films folgen, fungieren diese Linien als Figuraton der internedialen Transformation zwischen den räumlichen Formen der Malerei, den zeitlichen Abfolgen der Musik und den Kamera-(Blick-)Bewegungen, deren Figuren in der Wahrnehmung des Gemäldes die filmische Bewegung internedial 'formulieren'.

Immer wieder herausgestellte 'stilistische' Merkmale wie das Malerische in der filmischen Physiognomie der Landschaft (Balázs) oder das Musikalische bestimmter Formen rhythmischer Montage (Mitry) deuten auf Figurenatonen von Internedialität im Film. Ebenso figurieren Überblendungen in ihrer Betonung der fotografischen Oberfläche gegenüber der Transparenz des Films zur räumlichen Tiefe und narrativen Kontinuität als Markierungen der medialen Transformation.

Denkbar ist, daß es einer künftigen Theorie der Internedialität als transformatives Verfahren gelingen könnte, analog etwa zu den Figuren der Intertextualität (Genette<sup>60</sup>) und anknüpfend an die Darstellung 'internedialer Konfigurationen' (Hansen-Löwe)

eine historisch begründete Systematik der Figurenatonen der Internedialität, zum Beispiel im Film, aber auch in anderen medialen Konstellationen herauszuarbeiten.

#### Anmerkungen

- 1 Gilles Deleuze, "Le cerveau cest l'écran", *Emrelien, Cahiers du Cinéma*, 380 (1986): 26.
- 2 Vgl. hierzu die Bibliographie im Anhang des vorliegenden Bandes.
- 3 Jürgen E. Müller, *Internedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster 1996; zugef. Habil.-Schr. Universität Mannheim) – Yvonne Spielmann, *Ästhetische Theorie der Internedialität am Beispiel von Peter Greenaway internedial* (Habil.-Schr. Universität Konstanz 1997).
- 4 Vgl. insbesondere Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 – 1900* (München 1985) und ders., *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin 1986).
- 5 Vgl. *Schrift und Gedächtnis: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hg. Aleida Assmann, Jan Assmann, Christof Hardmeier (München 1983 f.).
- 6 Das DFG-geförderte Projekt 'Theorie und Geschichte der Medien' hat sich demgegenüber zur Aufgabe gemacht, die Verbindung sowohl zur Mediengeschichte als auch den Theoriediskurs zwischen den analogen (Fotografie und Film) und digitalen Medien (der 'Computer als Medium') aufrechtzuerhalten und voranzubringen.
- 7 Vgl. den großen Erfolg von Büchern wie Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, London 1990).
- 8 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte* (München 1995).
- 9 A. A. Hansen-Löwe, "Internedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne", in: *Dialog der Texte*, hg. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Wien 1983): 291-360, hier 292.
- 10 Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.), *Text Transfers: Probleme internedialer Übersetzung* (Münster 1987): 15.
- 11 Joachim Paech (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Internedialität* (Stuttgart 1994).
- 12 Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film, Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Internedialität* (Darmstadt 1992): 2.
- 13 Yvonne Spielmann, "Internedialität als symbolische Form", *Ästhetik und Kommunikation*, 24 (1995): 112-117, hier 112.
- 14 Paech, *Film, Fernsehen, Video und die Künste*: 163-178.
- 15 Karl Prümm, "Internedialität und Multimodalität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder", in: *Anstehen einer künftigen Medienwissenschaft*, hg. Rainer Bohn, Ingo Müller, Rainer Ruppert (Berlin 1988): 195.
- 16 Prümm, "Internedialität und Multimodalität": 198.
- 17 Prümm, "Internedialität und Multimodalität": 199.
- 18 Müller, *Internedialität*: 126.
- 19 Müller, *Internedialität*: 123.



- 20 Die Archäologie des Films (Ceram) hat tatsächlich geglaubt, erste Spuren kinematographischer Bewegungsprojektion in den Höhlen von Lascaux erblicken zu können (v. Zglinicki), und kein geringerer als André Bazin hat das 'totale Kino' zur obsessiven Idee der Menschheit von Anfang an erklärt.
- 21 Müller bezieht sich auf Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, Edwardsville 1984): 23. Der Begriff 'intermedia', den Higgins bei Coleridge nicht nachweist, erscheint als 'intermedium' in: *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. Th. M. Raysor (London 1936): 33 (Nachweis von Yvonne Spielmann); vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Jürgen E. Müller.
- 22 Müller, *Intermedialität*: 127-128.
- 23 Müller, *Intermedialität*: 127-128.
- 24 Rainer Rosenberg, "Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von den Materialitäten der Kommunikation", in: *Materialität der Kommunikation*, hg. H.U. Günther, K. L. Pfeiffer (Frankfurt a.M. 1988): 107.
- 25 Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Fotografie, Film* (Darmstadt 1995): 1 ("Ästhetik, Wissenschaft und 'wechselseitige Erhellung der Künste'").
- 26 Zima, *Literatur intermedial*: 1.
- 27 Während Intermedialität als Diskurs in der dominierenden französischen Filmtheorie kaum ein Echo gefunden hat, wird die kunstwissenschaftliche Stilanalyse Wölfflins und Riegls immer wieder für die Differenzeffekte von Zeit- und Raumformen zitiert (vgl. Jacques Aumont, *Le fil intermédiaire: Cinéma et peinture* (Paris 1989): 146; Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt a.M. 1989): 46 (Anm. 25: 292)).
- 28 Gombich hat Wölfflin die "Magie der zwei Projektionsflächen" vorgeworfen, mit deren Hilfe der Kunsthistoriker als 'Magier' willkürliche Unterscheidungen treffen kann, die nur durch eine übergeordnete Norm legitimierbar ist, also die Homogenität des Paradigmas Symbolisierung im Stil. – Vgl. Ernst H. Gombich, "Norm und Form: Die Stilkategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance" (1963), in: *Theorien der Kunst*, hg. D. Henrich, Wolfgang Iser (Frankfurt a.M. 1982): 162 f.
- 29 Volker Rolf, "Film und Literatur: Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Bünel, Truffaut, Godard und Antonioni", in: Zima, *Literatur intermedial*: 273.
- 30 Betont werden muß, daß 'Intermedialität' hier bisher ausschließlich als wissenschaftlicher Diskurs behandelt wurde. Auf eine beachtliche avantgardistische künstlerische Praxis, die zunehmend im Rahmen der neuen elektronischen Medien operiert, kann nur verwiesen werden. Vgl. Jud Yalkut, "Unterstanding Intermedia" (1967), in: *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, hg. Gottfried Schlemmer (München 1973) und Peter Frank, *Intermedia: Die Verschmelzung der Künste* (Bern 1987). Dazu Gerhard Johann Lischka, *Über die Medialisierung: Medien und Re-Medien* (Bern 1988).
- 31 Vgl. Rudolf Arnheim, "Gestaltpsychologie und künstlerische Form", in: *Theorien der Kunst*, hg. Henrich, Iser: 132-147.
- 32 Luhmann spricht von "Möglichkeiten eines evolutionären Stufenbaus von Medium/Form-Verhältnissen", in: ders., *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt a.M. 1995): 172.
- 33 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle* (Düsseldorf 1968): 14. [Englische Originalausgabe *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964 ]
- 34 Constance Penley, "L'imaginaire de la photographie dans la théorie de cinéma", *Photographies*, 4 (avril 1984): 32.

- 15 Vgl. zu filmischen Figuren des Verschwindens Marc Vernet, *Figures de l'absence: L'invivible au cinéma* (Paris 1988).
- 16 Vgl. Werner Oeder, "Von Traum Zenons zu Cantors Paradies: Das fotografische Reglement von Zeit, Sichtbarkeit und Bewegung", in: *Zeit-Zeichen: Aufsätze und Interventionen zwischen Entzeit und Echtzeit*, hg. G. C. Tholen, M. Scholl (Weinheim 1990): 255.
- 17 Vgl. Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris 1990).
- 18 Zur Unterscheidung von Medium und Form vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*: 165-214 (und an vielen anderen Orten im Werk Luhmanns).
- 19 Jean-Louis Baudry, "Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Ciné-Asique*, 7-8 (1970), hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Siegfried Zielinski in: *Ekikon*, 5 (1993).
- 40 Baudry, "Cinéma": 39.
- 41 Vgl. Joachim Paech, "Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik", in: *Apparatus und Dispositiv*, hg. Robert Riesinger (Münster 1997).
- 42 Christian Metz, "Montrer le dispositif", in: ders., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (Paris 1991): 86.
- 43 Metz hat im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm von der zeitgenössischen Erfahrung einer Paradoxie (eigentlich Trautologie) des Tonfilms gesprochen, als zur 'Sprache' des (stummen) Films die gesprochene Rede hinzukam, vgl. Christian Metz, *Semiotique des Films* (München 1972): 75 f.
- 44 Besonders interessant, aber unmöglich hier auch noch zu diskutieren, sind natürlich Filme aus Fotos, zum Beispiel Chris Markers Film *La Jetée* (1963). Vgl. dazu u.a. Roger Odin, "Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande son (à propos de 'La Jetée' de Chris Marker)", in: *Cinéma de la Modernité: Film, théories*, ed. Chateau, Gardies, Jost (Paris 1981): 147-171 – Philippe Dubois, "La photo tremble et le cinéma suspendu", in: *La Recherche Photographique*, 3 ('Le cinéma, la photographie') (déc. 1987): 19-29 – Raymond Bellour, "The film still", in: *camera obscura*, 24 (1990): 99-123 [ebenso in: *La Recherche Photographique*, 3 ('Le cinéma, la photographie') (déc. 1987): 51-63; L'interruption, l'instant].
- 45 Vgl. die Sonderhefte zum Thema 'Foto et Cinéma' von *Revue Belge du Cinéma*, 4 (1983); *Photographies*, 4 (1984); *La Recherche Photographique*, 3 (1987).
- 46 S. Alain Jaubert, *Fotos, die liegen: Politik mit gefälschten Bildern* (Frankfurt a.M. 1989).
- 47 Vgl. Christian Metz, "Film/réve: le savoir du sujet", in: ders., *Le signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma* (Paris 1977): bes. 123-169.
- 48 Inner dem Aspekt von 'Paradoxien der Aufßsung' werden eine Reihe weiterer Beispiele des 'Formenspiels mit dem Medium' diskutiert in: Joachim Paech, "Paradoxien der Aufßsung", in: *HyperKult*, IV, hg. Tholen Wanke Coy (Frankfurt a.M. 1997).
- 49 Vgl. Peter Wollen, "Ontology" and "Materialism" in Film", in: ders., *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies* (London 1982): 189-207.



- 50 Bei Luhmann heißt es: "Raum und Zeit werden erzeugt dadurch, daß Stellen unabhängig von Objekten identifiziert werden können, die sie jeweils besetzen." (*Die Kunst der Gesellschaft*: 180) Derartige Stellen könnte man auch 'Dispositionen' nennen, die in dispositiven Strukturen aktualisiert werden.
- 51 Heinrich Schmidt (Hg., neubearbeitet von Justus Streller), *Philosophisches Wörterbuch* (Stuttgart 1951): 322/323.
- 52 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*: 179.
- 53 Vgl. Thierry Kuntzel, "Le défillement", in: *Niméro spécial: Cinéma: Théorie, lectures. Revue d'Esthétique*, ed. D. Noguez: 2-3-4 (1973): 97-110.
- 54 Christian Metz, "Métaphore/Métonymie ou le référent imaginaire", in: ders., *Le signifiant imaginaire* (Paris 1977): 177 f.
- 55 Zur Theorie der (filmischen) Figuration vgl. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (Oxford 1984). Wenn nicht 'Figuration' als Ablösung der Semiotik (Metz, "Métaphore/Métonymie ou le référent imaginaire") eingeführt wird, beziehen sich Theorien des Figuralen in der Regel auf François Lyotard, *Discours, figure* (Paris 1971), wobei Figuration und Diskursivität alternativ (Lyotard) oder im Sinne diskursiver Figuration verwendet werden (D. N. Rodowick, "Reading the Figural", in: *Camera obscura*, 24 (1990)). Scott Lash dagegen unterscheidet einen diskursiven, modernen, vom zunehmend figuralen, postmodernen Film (Scott Lash, "Discourse or Figur? Postmodernism as Regime of Signification", in: *Theory, Culture, and Society*, 5 (1988)).
- 56 Vgl. Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos* (Frankfurt a.M. 1986).
- 57 Auguste Rodin, *Die Kunst* (Zürich 1979): 66.
- 58 Rilke an Rodin, Paris, 29. Dezember 1908.
- 59 Vgl. Sergei Eisenstein, "Form and Content: Practice", in: ders., *The Film Sense* (London 1968): 123-168.
- 60 Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris 1982).

## Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept

Einige Reflexionen zu dessen Geschichte!

Jürgen E. Müller

1. Als Coleridge im Jahre 1812 den Begriff des "intermedium" prägte, war dessen medientheoretische Relevanz noch nicht abzusehen. In den Poetologien und Ästhetiken der Romantik wird bekanntlich das Vermengen und Überlagern verschiedener Künste und Medien als eines der zentralen (und neuen?) ästhetischen Verfahren propagiert, bei Coleridge bezeichnet "intermedium" allerdings noch keine konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien, sondern ein *narratologisches* Phänomen. Der Terminus zielt auf Eigenschaften und narrative Funktionen der Allegorie:

Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper *intermedium* between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory [...]!<sup>2</sup>

Die Allegorie schiebt sich als *Intermedium* zwischen Person und Personifikation, sie erlaubt das literarische Zwischen-Spiel zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen und ist daher als eines der wirkungsvollsten literarischen Verfahren zu betrachten.

Wenngleich Coleridges Begriff noch recht weit entfernt von unserem Verständnis der *Intermedialität* anzusehen ist, so gilt die zitierte Textpassage dennoch als terminologischer Ausgangspunkt des gegenwärtigen medientheoretischen Diskurses. So beruft sich z.B. Higgins in seinem Band *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*<sup>3</sup> explizit auf Coleridge. Higgins' Thesen verdeutlichen aber auch, welche zentralen Bedeutungen und Ladungen der Begriff später unter den apparativen und medialen Bedingungen des 20. Jahrhunderts erfahren hat. Die (alte) Frage der Intermedialität und das (romantische) Konzept des "intermedium" haben sich in den letzten Jahren erfreulicherweise zu einer zentralen Perspektive des medienwissenschaftlichen Diskurses entwickelt. Bevor wir uns im folgenden auf eine Spurensuche nach der Vor- und Frühgeschichte der "Intermedialität" begeben, erscheint eine kurze Klärung unseres Verständnisses dieses Begriffs angebracht.

In einem medientheoretischen Kontext impliziert der Begriff der "Intermedialität" ein Abstreifen von traditionellen Vorstellungen isolierter Medien-Monaden oder Medien-Sorten. Medientexte<sup>4</sup> stehen in wechselnden medialen Relationen, und ihre Funktion entwickelt sich aus den historischen Veränderungen dieser Relationen.<sup>5</sup> (Dies bedeutet allerdings nicht, daß Medien in einem Verhältnis wechselseitigen Plaglierens zueinander stehen, sondern daß sie Fragen, Konzepte, Prinzipien, die im Laufe ihrer Geschichte entwickelt wurden, in ihren jeweiligen Kontext integrieren.)<sup>6</sup> Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt,<sup>7</sup> dessen (ästheti-