

BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** »Historisierung und Funktionalisierung. Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900«

**Autor(in)/
author:** Vreni Hockenjos / Stephan Michael Schröder

In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

ISBN: 3-932406-23-0
978-3-932406-23-2

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 7–35

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

VRENI HOCKENJOS / STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER:
Historisierung und Funktionalisierung:
Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen
Literaturen um 1900

Die ›intermediale Wende‹¹ ist zwar mittlerweile nicht mehr die jüngste all jener Wendungen, mit deren immer hektischerer Abfolge sich die Kulturwissenschaften selbst in Rotation zu versetzen scheinen, aber die Vielzahl einschlägiger Veröffentlichungen gerade in jüngster Zeit signalisiert, daß die Intermedialitätsforschung immer noch ein äußerst produktives Forschungsfeld ist² – und absehbar auch bleiben wird. Denn für eine Kulturwissenschaft, die sich als problemorientierte Integrationswissenschaft versteht,³ vermag Intermedialitätsforschung geradezu prototypisch das angestrebte Wissenschaftsprogramm zu verkörpern: in inter- bzw. transdisziplinärer Weise die althergebrachten Grenzen zwischen den zumeist traditionell einzelmedial definierten Disziplinen zu überwinden, indem

1 Der Begriff ›intermedial turn‹ wurde u.W. geprägt von Werner WOLF (*The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V., 1999, 2) und ist mittlerweile auch in Skandinavien verbreitet (Ulla-Britta LAGERROTH: »Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen«. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 31 (2001:1), 26–35).

2 Zur Einführung in die mittlerweile auch in bezug auf die skandinavischen Literaturen recht unübersichtlich gewordene Intermedialitätsforschung sei empfohlen: Ebd. (einschließlich der weiterführenden Literaturhinweise auf Seite 35 (Fußnote 6)), Anngret HEITMANN: *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne*. Freiburg i.B.: Rombach, 2003 (= Rombach Nordica; 6) (mit bibliographischen Verweisen auf die skandinavische Bild-Text-Forschung auf Seite 24f), Erik HEDLING u. Ulla-Britta LAGERROTH (Hg.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2002 (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 62) sowie die Veröffentlichungen des norwegischen Forschungsprojektes *Estetiske teknologier*: Gunnar IVERSEN u. Yngve Sandhei JACOBSEN (Hg.): *Estetiske teknologier 1700–2000*. Oslo: Scandinavian Academic Press, [2003]; Anne Beate MAURSETH u. Erik ØSTERUD (Hg.): *Estetiske teknologier 1700–2000*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2004.

3 Dies gilt allerdings eher für die Tradition der eigentlichen Kulturwissenschaft, deren institutionelle Etablierung einem wissenschaftsorganisatorisch-universitären Reformanliegen geschuldet war, als für die der *Cultural studies*, die sich eher als ein gesellschaftspolitisches Projekt verstehen. S. hierzu Aleida ASSMANN: »Kulturwissenschaften im internationalen Vergleich«. In: *Akademie-Journal* 1 (2000), 20–22; sowie Lutz MUSNER: »Kulturwissenschaften und Cultural Studies: Zwei ungleiche Geschwister?«. In: *Kultur-Poetik* 1 (2001:2), 261–271.

das kulturelle Ganze – wenn auch notwendig fragmentiert – in den Fokus genommen wird. Nicht die im 19. und 20. Jahrhundert an den Universitäten sich institutionalisierte disziplinäre Arbeitsteilung mit ihren strikten, jeder Frage vorgängigen Grenzziehungen soll die Wissensproduktion steuern, sondern Problemstellungen, wie sie der Lebenswelt entspringen – einer Lebenswelt, zu deren Charakteristika ein inter- und multimediales Miteinander gehörte und gehört.

Die Produktivität der Intermedialitätsforschung ist nicht zuletzt auch dem Umstand geschuldet, daß die Forschung keiner monolithisch-homogenen Ausrichtung verpflichtet ist, sondern daß unter ihrem Dach eine Reihe durchaus auch gegensätzlicher theoretischer Ansätze und Desiderate verfolgt werden (können). Eine unvermeidbare Begleiterscheinung dieser Vielfalt ist indes eine gewisse Unübersichtlichkeit – nicht zuletzt, was das Konzept der Intermedialität selbst betrifft. Diese Einleitung soll daher als Orientierungshilfe dienen, jedoch mehr in der Funktion eines anregenden Reiseführers (übrigens ein intermediales Genre!) denn einer vollständigen Kartierung des Forschungsfeldes durch eine *tour d'horizon*.

Diese Beschränkung hat drei Gründe: Zum ersten wird mit den Beiträgen des Bandes ebenfalls keineswegs das ganze Spektrum intermedialer Relationen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert abgedeckt. Ausgangspunkt waren für uns durchaus traditionell die skandinavischen Literaturen, und die Beiträge konzentrieren sich auf die Analyse intermedialer Bezugnahmen in zumeist kanonisierten Texten. Zum zweiten wollen wir nicht verhehlen, daß allen Beiträgen zwar ein prononciertes Interesse an Fragen der Intermedialität zugrunde liegt, nicht aber eine gemeinsame Theoriebildung oder eine Verpflichtung zum Rekurs auf gemeinschaftlich festgelegte Texte. Und zum dritten ist mit Nietzsche daran zu erinnern, daß nur das absolut definierbar, sprich: kartierbar ist, was keine Geschichte hat⁴ – eine Pointe, deren Relevanz nicht nur für das jeder Intermedialitätsforschung vorgängige Medienverständnis gelten muß (s.u.), sondern erst recht für die Intermedialitätsforschung selbst.

Im folgenden wollen wir daher keinen antiquarischen Überblick über die Forschung(sgeschichte) vermitteln. Statt dessen sollen einige Probleme und Fragen skizziert werden, die in der Forschung zur Intermedialität

4 Friedrich NIETZSCHE: »Zur Genealogie der Moral«. In: Ders.: *Jenseits von Gut und Böse/Zur Genealogie der Moral* (= *Kritische Studienausgabe*; 5). 2., durchges. Ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988, 317.

wie zur Medialität in den letzten Jahren diskutiert worden sind. Abschließend wird die Einleitung die besondere Bedeutung von Intermedialität für die Literatur der Jahrhundertwende herausarbeiten.

Intermedialität

Die Geschichte des seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts gebräuchlichen Begriffes der Intermedialität sowie der (inter-)disziplinären ›Vorgänger‹ heutiger Intermedialitätsforschung ist in der Forschung verschiedentlich dargestellt worden⁵ und muß schon daher hier nicht *in extenso* ausgebreitet werden. Grob lassen sich in historisch-genetischer Perspektive zwei Traditionslinien unterscheiden, deren Prämissen und spezifische Probleme teilweise heute noch in der Intermedialitätsforschung fortwirken: die Interart-Studien und die (post-)strukturalistischen Intertextualitätstheorien.

Die Interart-Studien setzen sich in den Worten von Ulla-Britta Lagerroth mit »utforskandet av historisk och nutida gränsöverskridande trafik mellan konstarter och medier« [»der Erforschung des historischen und heutigen grenzüberschreitenden Verkehrs zwischen Kunstarten und Medien«] auseinander.⁶ Es werden also Transferprozesse zwischen Kunstarten und/oder Medien, etwa zwischen Film und Theater oder zwischen Malerei und Literatur, untersucht. Daß das von den Interart-Studien erhobene Postulat, die »wechselseitige Erhellung der Künste«, auf einen Vortragstitel Oskar Walzels von 1917 zurückgeht,⁷ macht die Interart-Stu-

5 S. hierzu: Claus CLÜVER: »Interartiella studier: en inledning«. In: Ulla-Britta LAGERROTH u.a. (Hg.): *I museernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993, 17–47; Jürgen E. MÜLLER: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996 (= Film und Medium in der Diskussion; 8), 93ff; Jürgen E. MÜLLER: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«. In: Jörg HELBIG (Hg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 31–40; Mathias MERTENS: *Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie*. Hannover: Revonah, 2000; Hans LUND (Hg.): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 2002, 14–19; Irina O. RAJEWSKY: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002 (= utb; 2261), 40–58.

6 LAGERROTH: »Intermedialitet«, 26.

7 Oskar WALZEL: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard, 1917 (= Philosophische Vorträge; 15).

dien wissenschaftsgeschichtlich zum Nachlaßverwalter der gescheiterten philosophischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Von deren »unzulässigen Verallgemeinerung«⁸ versuchte man sich zwar abzusetzen, doch die zentrierende Tendenz, der Versuch einer Gesamtschau der Künste wurde nicht aufgegeben: Das Ziel der Interart-Studien sei – so Peter V. Zima –, »die Verschiedenartigkeit der einzelnen Kunstformen hervortreten zu lassen, ohne dabei ihre Gemeinsamkeiten, ihre Einheit [sic] im Kunstbegriff zu vernachlässigen«.⁹ Entsprechend erstreckt(e) sich das Interesse der Interart-Studien auch auf Bereiche, die von der heutigen Intermedialitätsforschung als vermeintlich transmedial vernachlässigt oder ganz ignoriert werden: Ausgehend von Walzels ursprünglicher Intention beim Postulat der »wechselseitigen Erhellung der Künste« wurde z.B. die Frage nach dem gemeinsamen Stil verschiedener Kunstarten in einer Epoche oder nach gemeinsamen, nicht medienspezifischen Themen und Motiven in verschiedenen Kunstarten gestellt.¹⁰

Den Interart-Studien kommt nicht zuletzt als frühes interdisziplinäres Projekt ein großes Verdienst zu. Namentlich für die Untersuchung von Text/Bild-Relationen (ein Forschungsschwerpunkt der Interart-Studien) ist viel geleistet worden. Doch einige Prämissen und Tendenzen dieser Studien müssen aus heutiger Perspektive zu Kritik herausfordern. Bezeichnenderweise zählt Ulla-Britta Lagerroth zwar in ihrer oben zitierten Definition des Forschungsgegenstandes sowohl Kunstarten als auch Medien auf, doch letztere fallen schon im Untertitel des von ihr mitherausgegebenen Buches (*Studier i konstaternes interrelationer* [Studien zu den Interrelationen der Kunstarten¹¹]) fort. Tatsächlich wurde bzw. wird in den Interart-Studien ›Medium‹ häufig mit ›Kunstart‹ gleichgesetzt, was eine Konzentration auf *ästhetische* Wechselbeziehungen nach sich zieht. Warum aber werden eigentlich die anderen (z.B. gesellschaftlichen, insti-

8 Peter V. ZIMA: »Ästhetik, Wissenschaft und ›wechselseitige Erhellung der Künste‹«. In: Ders. (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995, 1, s. auch dort für eine Darstellung dieser philosophischen Ästhetik.

9 Ebd.

10 Vgl. für eine solche Skizzierung von Forschungsfeldern aus Perspektive der Interart-Studien: Franz SCHMITT-VON MÜHLENFELS: »Litteratur och andra konstater«. In: LAGERROTH u.a. (Hg.): *I museernas tjänst*, 49–74.

11 Vgl. auch die Einleitung zu diesem Band: Ulla-Britta LAGERROTH u.a.: »Förord«. In: Dies. (Hg.): *I museernas tjänst*, 12.

tionellen, ökonomischen) Beziehungen zwischen den Künsten ausgeblendet? Warum interessieren eigentlich überhaupt nur *Kunstarten* – was ist mit anderen kulturellen Äußerungssystemen? Obendrein ist der ›Kunst(-art)-Begriff der Interart-Studien viel zu sehr als statische Entität konzeptualisiert, wie schon an der bezeichnenden Metaphorik der oben zitierten Definition von Interart-Studien (»Erforschung des historischen und heutigen grenzüberschreitenden Verkehrs zwischen Kunstarten und Medien«) deutlich wird: Sind Kunstarten tatsächlich zu geschlossenen Ortschaften in Analogie zu setzen, zwischen denen Verkehr stattfindet?

Während der traditionelle KUNST-Begriff sich spätestens seit Marcel Duchamps Ausstellung eines Klos (übrigens im selben Jahr wie Oskar Walzels Vortrag) nicht nur in der praktizierten Kunst, sondern auch im akademischen Diskurs zunehmend aufgelöst hat oder zumindest diffus geworden ist, weil Kunst nicht länger substantiell, sondern diskursiv-kommunikativ begründet wird, operierten die Interart-Studien weiter mit einem KUNST-Begriff, der sich auf die Vorstellung einer laokoonistischen monomedialen *Eigenart* gründet.¹² Die angestrebte Einheit im Kunstbegriff wurde implizit über das Postulat einer essentialistisch-normativ verstandenen Spezifität erkaufte. Zwar ließen sich Interart-Studien auf diese Weise mit komparatistischer Zielsetzung als *Comparative Arts* (so die in den USA lange vorherrschende Bezeichnung) betreiben, doch wird man damit weder der Praxis heutiger avantgardistischer Gegenwartskunst, die z.B. in Videoinstallationen oder Klangskulpturen explizit mediale Hybride unter Einbeziehung neuer technologischer Möglichkeiten anstrebt, noch der traditionelleren Kunst gerecht.

Ab Mitte der neunziger Jahre hatte ein neuer wissenschaftlicher Begriff Konjunktur: *Intermedialität*. Das Auftreten dieses Begriffes verweist auf die neben den Interart-Studien zweite Traditionslinie der heutigen Intermedialitätsforschung: die (post-)strukturalistischen Intertextualitätstheorien.¹³ In Analogie zur ›Intertextualität‹ wurde von Literaturwissen-

¹² So kritisiert Zima z.B. Hegels Ästhetik: »Sie übersieht das Spezifische des Mediums, das die Dichtung zur Dichtung, die Musik zur Musik und die Malerei zur Malerei macht.« ZIMA: »Ästhetik, Wissenschaft und ›wechselseitige Erhellung der Künste‹«, 3.

¹³ Zu der historischen Bedeutung von Intertextualitätstheorien für die Intermedialitätsforschung s. RAJEWSKY: *Intermedialität*, 43ff, sowie WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 46–48.

schaftlern der Begriff der ›Intermedialität‹ gebildet,¹⁴ wobei die vorübergehend benutzte Zusammensetzung ›intermedial intertextuality‹¹⁵ sowohl die Genese des neuen Begriffs als auch die ursprüngliche Subsumtion von Intermedialität unter Intertextualität erkennen ließ.¹⁶ Fachpolitisch war mit dem Konzept der ›Intermedialität‹ die Intention verknüpft, literaturwissenschaftliche Deutungshoheit gegenüber der expansiven Medienwissenschaft zu behaupten,¹⁷ indem Intermedialität als neues ›Paradigma‹¹⁸ der Literaturwissenschaft etabliert werden sollte.

Doch spätestens Ende der neunziger Jahre war die Intermedialität ein Konzept *sui generis* geworden. Bezeichnet wird damit, um die im deutschen Sprachraum wahrscheinlich bekanntesten Definitionen von Werner Wolf und Irina O. Rajewsky zu zitieren, bei Wolf

a particular relation [...] between conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in a verifiable, or at least convincingly identifiable, direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artefact¹⁹

bzw. bei Rajewsky »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren«²⁰.

14 Als Beginn der Analogiebildung von ›Intermedialität‹ mit ›Intertextualität‹ gilt gemeinhin: Aage HANSEN-LÖVE: »Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne«. In: Wolf SCHMID u. Wolf-Dieter STEMPPEL (Hg.): *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1982, 291–360 (Nachdruck in MERTENS: *Forschungsüberblick »Intermedialität«*, 27–83).

15 LAGERROTH u.a.: »Föford«, 12.

16 Noch 1996 konnte Peter Wagner schreiben, Intermedialität sei »a sadly neglected but vastly important subdivision of intertextuality«. Peter WAGNER: »Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)«. In: Ders. (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996, 17.

17 MERTENS: *Forschungsüberblick »Intermedialität«*, 8.

18 Werner WOLF: »Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ›The String Quartet‹«. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 1996:1, 85–116.

19 WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 37. Vgl. auch seine Definition in: Werner WOLF: »Intermedialität«. In: Ansgar NÜNNING (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, 284.

20 RAJEWSKY: *Intermedialität*, 157.

Der enorme Erfolg des Intermedialitätskonzeptes mit seinen Wurzeln in Intertextualitätstheorien läßt sich leicht durch die Leistung dieses Ansatzes erklären. Er erlaubt eine endgültige Abkehr vom Paradigma der Einflußforschung,²¹ die in den Interart-Studien weiter spukt(e). Die Fixierung auf die KUNST oder auch ›nur‹ Kunst wird aufgegeben; an ihre Stelle tritt der Begriff des Mediums – dieser sicherlich nicht weniger schillernd als der der Kunst (s.u.), aber zumindest die Option beinhaltend, nicht nur die Relation zwischen ästhetischen (Arte-)Fakten²² analysieren zu können. Die konsequent semiotische Fundierung der Intermedialitätsforschung (die indes in den Interart-Studien der letzten zwanzig Jahre schon vorbereitet und z.T. auch durchgeführt worden war) erlaubte die metasprachliche Systematisierung intermedialer Relationen. Der Entwurf von terminologiestandardisierenden Typologien bildete entsprechend gerade in der Forschung der letzten Jahre einen Schwerpunkt, wobei besonders Typologien, die sich am Kriterium der Form der intermedialen Bezugnahme orientieren, erstellt worden sind.

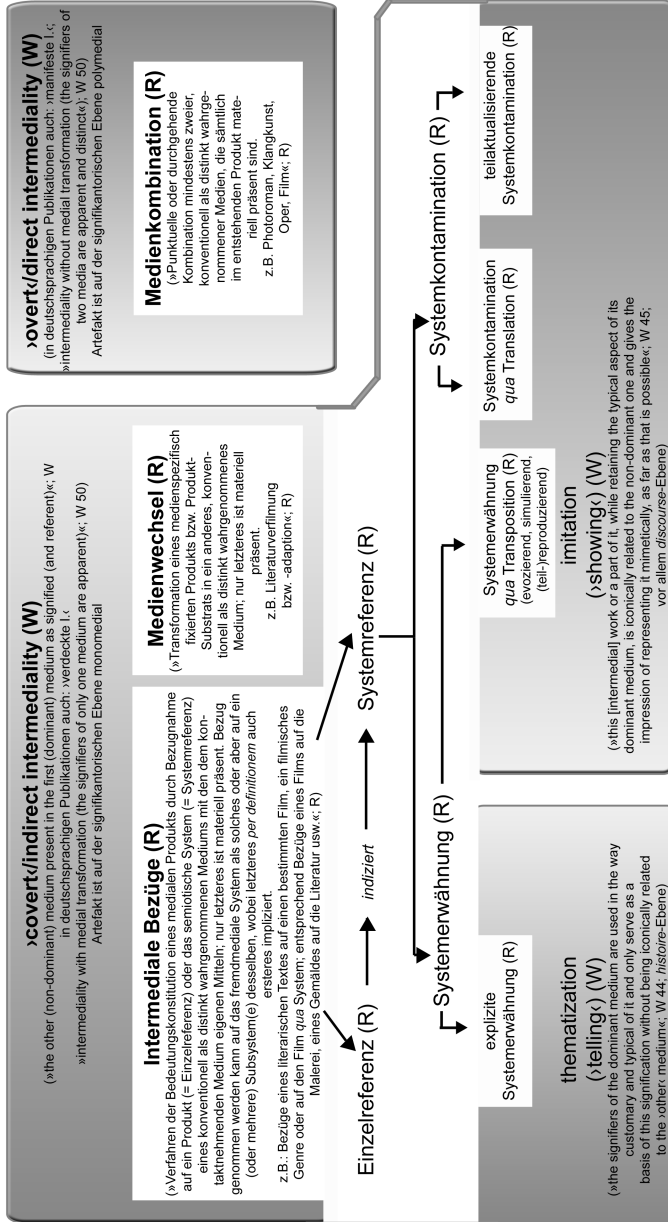
Die Abbildung auf der nächsten Seite stellt den Versuch dar, die beiden Typologien von Wolf und Rajewsky mit ihrer z.T. voneinander abweichenden Terminologie möglichst selbsterklärend zusammenzuarbeiten. Die erste Form der Intermedialität ist bestimmt durch die signifikantorische Kopräsenz verschiedener Medien in einem folglich polymedialen (Arte-)Fakt wie Photoroman, Tonfilm oder Oper. Für Wolf ist dies eine ›manifeste Intermedialität‹; für Rajewsky eine ›Medienkombination‹. Von der ›manifesten Intermedialität‹ setzt Wolf die ›verdeckte Intermedialität‹ ab, wo auf der signifikantorischen Ebene nur *ein* Medium oder Zeichensystem materiell präsent ist, während das zweite nur durch Bezugnahme im (Arte-)Fakt evoziert wird, d.h. erst in der Rezeption aktualisiert wird. Rajewsky unterscheidet hier zwischen der Kategorie des ›Medienwechsels‹ wie z.B. bei einer Literaturverfilmung, wo die Intermedialität dem (Arte-)Fakt quasi genetisch eingeschrieben ist, und der Kategorie ›intermediale Bezüge‹, die sie definiert als

21 S. hierzu den Exkurs in ebd., 61–65.

22 Von einem (Arte-)Fakt ist hier wie im folgenden die Rede, um zu unterstreichen, daß es sich bei dem Untersuchungsgegenstand nicht notwendig um ein Kunstwerk handeln muß.

Intermedialität

(*)Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren; R
 »a particular relation [...] between conventionally distinct media of expression or communication; this relation consists in a verifiable, or at least convincingly identifiable, direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artefact«; W 37)



ein Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (→ Einzelreferenz) oder das semiotische System bzw. bestimmte Subsysteme (→ Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums.²³

Eine solchermaßen verstandene Kategorie intermedialer Bezüge, die z.B. ekphrastische Texte ebenso wie das sog. ›filmische Schreiben‹ umfaßt, wird häufig mit Intermedialität an sich gleichgesetzt, was dadurch eine gewisse Berechtigung finden mag, daß diese Art von Intermedialität die kompliziertesten Forschungsprobleme aufwirft und daher meistens bei der Analyse von Intermedialität im Vordergrund steht. Nicht von ungefähr ist diese Art des intermedialen Bezugs, die einem medialen Subtext nachspürt, daher auch am relevantesten für die meisten Beiträge in diesem Band.

Allerdings sieht sich die Intermedialitätsforschung, wie sie sich in den letzten zehn Jahren konstituiert hat, mit allerlei Problemen konfrontiert:

(1) Die der heutigen Intermedialitätsforschung zumindest historisch-genetisch zugrundeliegende Analogie zwischen den Phänomenen Intertextualität und Intermedialität ist bei genauerem Hinsehen in mancherlei Hinsicht durchaus fraglich, gibt es doch gewichtige Unterschiede zwischen beiden. Intertextualität beschreibt eine Beziehung zwischen Texten, wobei diese als Präsenz eines Textes in einem anderen sozusagen bi- oder polytextuell manifest ist, während Intermedialität nicht in analoger Weise notwendig die manifeste bi- oder polymediale Präsenz eines Mediums in einem anderen bezeichnet, nämlich weder im Fall des Medienwechsels noch der besonders interessanten ›intermedialen Bezüge‹. Daraus erwächst für die Intermedialitätsforschung ein Folgeproblem, das die Intertextualitätsforschung nicht kennt: nämlich der spezifische ›*Als ob*-Charakter‹ des intermedialen Bezuges, der eben in einem monomedialen (Arte-)Fakt nur in einem *Illusionseffekt* des Fremdmedialen (des Bildes im ekphrastischen Text, des Filmes im ›filmischen Schreiben‹ usw.) bestehen kann.²⁴

Intertextualität und Intermedialität unterscheiden sich auch in einem weiteren Punkt, der sich gerade für die Funktionalisierung intermedialer

23 RAJEWSKY: *Intermedialität*, 199.

24 Bereits Hansen-Löve wies 1983 darauf hin, daß es sich um die »*Simulation* einer Kunstform durch die andere(n)« handelt (HANSEN-LÖVE: »Intermedialität und Intertextualität«, 292). Für eine ausführliche Diskussion des Problems s. RAJEWSKY: *Intermedialität*, 39ff, 195.

Bezugnahmen in Texten der skandinavischen Literaturen um 1900 als wichtig erweisen wird: Während ein *intertextueller* Verweis auf das gleiche System referiert und daher nicht ohne weiteres selbst- oder metareferentiell fungiert,²⁵ hat ein *intermedialer* Verweis potentiell eine ganz andere diegesisbrechende Kraft und wirkt daher zumeist selbst-, wenn nicht gar metareferentiell.

(2) Die Verankerung der Intermedialitätsforschung in Intertextualitätskonzepten ist noch in anderer Hinsicht problematisch, stehen sich doch in der Literaturwissenschaft bekanntermaßen ein poststrukturalistisch-maximalistisches und ein narratologisch-minimalistisches Verständnis von Intertextualität gegenüber. Während Intertextualität bei Julia Kristeva und anderen eine geradezu ontologische Dimension von Texten ist, weil jeder Text unvermeidbar als Echoraum für andere Texte fungiert und Teil eines *texte général* (Jacques Derrida) ist, konzeptualisiert z.B. Gerard Genette mit Hilfe von Intertextualität konkrete Beziehungen zwischen Texten. Ausgehend von diesen differierenden Bestimmungen lassen sich zwei entsprechend verschiedene Konzepte von Intermedialität entwickeln. Die Analogiebildung von ›Intermedialität‹ zu ›Intertextualität‹ basierte ursprünglich auf dem maximalistischen Intertextualitätsverständnis, zumal Kristeva ›Text‹ in einem semiotisch weiten Sinn versteht. Durchgesetzt scheint sich in der Intermedialitätsforschung indes weitestgehend ein enges Verständnis von Intermedialität zu haben, wie schon an den Definitionen und Typologien von Wolf und Rajewsky erkennbar geworden ist. Ein solch minimalistisches Intermedialitätsverständnis zieht aber das Problem des konkreten Nachweises und dessen verallgemeinerbarer Gültigkeit nach sich. Dabei lautet die uneingestandene, aber durchaus kritikable Prämisse des minimalistischen Intermedialitätsverständnisses, daß das mediale Produkt als solches harmonisch und geschlossen gedacht wird, ist die in der Intermedialität sich manifestierende mediale Alterität doch nur als Moment einer Störung, als Bruch der Diegesis, als Verunreinigung, als Diskontinuität des Leseflusses feststellbar.

Wenn Wolf Intermedialität definiert als »eine *intendierte*, in einem Artefakt *nachweisliche* Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdruck- oder Kommuni-

25 WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 47.

kationsmedien«,²⁶ dann klingt hier zumindest terminologisch wieder die Einflußforschung an, und es drängt sich sogleich die Frage auf, wer oder was hier eigentlich »nachweislich« »intendiert«: etwa der Autor? Was für Bedingungen müssen erfüllt sein, damit eine Textpassage als ein verdeckter intermedialer Bezug gelten darf?

Rajewsky z.B., die offensichtlich von der Narratologie geprägt ist, argumentiert vom manifesten Text und dessen Rezeptionslenkung her und fordert daher, daß im Normalfall dieser Text eine explizite Erwähnung des anderen medialen Systems aufweisen muß, damit von einem intermedialen Bezug gesprochen werden kann.²⁷ Paratextuelle Markierungen wie Interviews oder Tagebuchaufzeichnungen will sie zwar nicht gänzlich ausschließen, aber doch nur als Ausnahmefall »mit äußerster Vorsicht und lediglich als Indizien« behandeln.²⁸ Wolf mahnt ebenfalls zur Zurückhaltung bei der Identifizierung verdeckter Intermedialität,²⁹ doch sein Begriff von *clue* ist deutlich weitergefaßt als Rajewskys ›Markierung‹, indem er einerseits implizit auf Genettes Begrifflichkeit rekurriert und andererseits explizit den kulturellen Kontext einbezieht:

Such clues can be of an intracompositional nature, in other words, as far as literature is concerned, can reside in metatextual passages or in paratexts, such as forewords and epilogues thematizing some purpose or aim of the intermediality. Functional clues can also be found in the extracompositional context of a given work: in explanations by the respective authors or in comments by contemporary recipients, but also in sociological, political and ideological developments or in shifts in the medial landscape of a period. In addition, clues can, of course, also be detected in the aesthetics of certain periods and, last but not least, in the specific nature of, and connotations attributed to, the media involved in an intermedial work.³⁰

Rajewskys und Wolfs zitierte Einlassungen reagieren beide auf das sog. Metaphorikproblem: Wie vermeidet man, daß Zusammenhänge nur *post*

26 WOLF: »Intermedialität«, 284 [unsere Hervorhebung], vgl. auch WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 37: »verifiable, or at least convincingly identifiable«.

27 RAJEWSKY: *Intermedialität*, 37ff.

28 Ebd., 115.

29 Werner WOLF: »Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction«. In: HEDLING u. LAGERROTH (Hg.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, 18.

30 Ebd., 19.

festum auf der Beschreibungsebene geschaffen werden?³¹ Daß nicht zuletzt wissenschaftliche Rezipienten einer »questionable metaphoricity«³² huldigen und vage, wenn auch angeblich »evidente« Analogien mit anderen Medien z.B. in einen literarischen Text hineinlesen, dessen »Filmizität« dann eher Rechenschaft von den mehr oder weniger reflektierten Filmvorstellungen des Forschenden als von dem konkreten Text oder – falls ein intermedialer Bezug zweifelsfrei beobachtbar ist – dem historischen Kino ablegt?

Ein absolutes Festhalten an der Notwendigkeit einer expliziten Referenz auf ein anderes mediales System würde das Metaphorikproblem zwar lösen, doch würde man aus kulturwissenschaftlicher Perspektive dafür einen allzu hohen Preis zahlen: Wie geht man dann mit jenen selbst von Rajewsky angesprochenen »größere[n] kulturelle[n] Zusammenhänge[n]« um,³³ die sich z.B. in Form von reinen Strukturhomologien äußern können (man vergleiche den Beitrag von Katarina Yngborn)? Auf der einen Seite wird die Möglichkeit einer präzisen Beschreibung manifester Relationen mit einer Beschränkung auf die Perspektive des (Arte-)Faktes erkaufte; auf der anderen Seite läuft man zwar Gefahr, Analogien spekulativ zu identifizieren, die vielleicht nicht Resultat einer »Intention« (s.o.) waren, verortet den Text so aber auch in seinem kulturellen Kontext bzw. – in der Metaphorik des *new historicism* – läßt ihn wieder mit seiner ursprünglichen sozialen Energie auf. Beide Ansätze haben zweifelsohne ihre Berechtigung, da ihr Erkenntnisinteresse unterschiedlich ist.³⁴ Gefordert werden muß indes, daß die Gründe für die Wahl und die Beschränkungen des gewählten Ansatzes in der jeweiligen Untersuchung transparent gemacht werden.

(3) Unschwer als ein Desiderat der aktuellen Intermedialitätsforschung ist zu erkennen, daß die Forschungsorientierung auf die *Form* intermedialer Relationen die eigentlich relevantere Frage nach ihrer *Funktion* – gerade

31 S. hierzu auch: CLÜVER: »Interartiella studier: en inledning«, 40, sowie die Rezension von Karin HOFF zu diesem Band in: *skandinavistik* 26 (1996:2), 151.

32 WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 4.

33 RAJEWSKY: *Intermedialität*, 147.

34 Dies konzidiert auch Rajewsky: »Selbstverständlich kann auch einer Untersuchung von Analogien bzw. Strukturhomologien [...] ein großer Erkenntniswert [sic] zukommen. Wichtig für die praktische Textanalyse erscheint jedoch, nachweisliche Bezüge eines Textes im Vergleich zu bloßen Analogien in ihrer Differenzqualität erfassbar zu machen.« Ebd., 148.

auch in historischer Perspektive – streckenweise in den Hintergrund gedrängt hat.³⁵ In gewisser Weise ist dies die Folge des minimalistischen Intermedialitätsbegriffes, bedingt die Frage nach der Funktion doch eine Metaperspektive auf das (Arte-)Fakt, das für die Beantwortung der Frage einem kulturellen *embedding* unterworfen werden muß.

(4) Die Intermedialitätsforschung operiert im wesentlichen schon seit ihren Anfängen³⁶ mit einem semiotischen Medienbegriff – und das in einem Maße, daß durchaus die Frage gestellt werden kann, warum eigentlich von *intermedialen* und nicht ehrlicher von *intersemiotischen* Phänomenen die Rede ist. Warum spricht man statt von ›Intermedialität‹ nicht besser z.B. von ›Intercodialität‹, wenn man sich ohnehin auf die semiotische Relation beschränkt? Für Wolf sind z.B. Intertextualität wie Intermedialität Hyponyme von ›intersemiotischen Relationen‹;³⁷ Intermedialität besteht ihm zufolge aus »cross-medial intersemiotic relations«³⁸. Seine Mediendefinition kombiniert zwar die semiotische Dimension mit einem oder mehreren spezifischen ›Kommunikationskanälen‹,³⁹ aber die Funktion dieses ›Kanals‹ oder dieser ›Kanäle‹ scheint sich darin zu erschöpfen, den Semioseprozeß sicherzustellen.

Eine solche De-facto-Gleichsetzung von Semiose und Medium, die sich nicht zuletzt in dem bereits kritisierten Umstand äußert, daß die Intermedialitätsforschung sich allzu sehr auf die ästhetischen und/oder semiotischen Interrelationen konzentriert hat, weist eine lange Tradition auf.⁴⁰ Aber eine derart rein semiotische Definition von Medium verkürzt das Potential des Medienbegriffes dennoch entscheidend, weil z.B. inter-

35 So konstatierte Wolf unlängst in dem von Hedling und Lagerroth herausgegebenen Band mit dem bezeichnenden Titel *Cultural Functions of Intermedial Exploration* explizit das Desiderat einer ›Funktionsgeschichte‹ (»pleading the cause of a functional history of intermediality«). WOLF: »Towards a Functional Analysis of Intermediality«, 16.

36 Vgl. z.B. HANSEN-LÖVE: »Intermedialität und Intertextualität«, 318, 325.

37 WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 46.

38 Ebd., 47.

39 Medium ist ihm »a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural ›messages‹«. Ebd., 35f.

40 Schon Charles Sanders Peirce, einer der Ahnväter der Semiotik, notierte 1906: »All my notions are too narrow. Instead of ›Signs‹, ought I not say *Medium*.« Zit. nach: Winfried NÖTH: *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, 469.

mediale Relationen allein auf direkte Bedeutungsproduktion reduziert werden, während alle anderen Dimensionen ausgeblendet bleiben.

In der Kritik steht somit auch das Verständnis von ›Medium‹ in der Intermedialitätsforschung. Was aber ist unter einem Medium zu verstehen, wenn es nicht ästhetisch-semiotisch definiert ist?⁴¹

Intermedialität

Der Begriff des ›Mediums‹ wird heutzutage sehr unterschiedlich definiert.⁴² In der aktuellen Diskussion deckt die Bezeichnung eine schier unglaubliche semantische Spannweite ab, die vom technisch-materiellen Kommunikationsträger bis zur Chiffre für institutionelle Kommunikationsorganisation reicht, von der McLuhanschen »extension of our bodies and senses« bis hin zum Foucaultschen Dispositiv oder gar zu Luhmanns ›symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien‹⁴³. Dieses Spektrum ist auch in den Beiträgen dieses Bandes erkennbar, in denen als in den Texten wirksame außerliterarische ›Medien‹ nicht nur andere Kunstarten (die Bildhauerei mit ihren Statuen bei Kirsten Wechsel, das Trompe l'œil der Malerei bei Simon Stuhler), sondern auch das sozio-ökonomische, symbolisch generalisierte Kommunikationsmittel Geld (bei Annegret Heitmann) sowie technische Medien (Photographie bei Katarina Yngborn, Telephon bei Martin Zerlang, Phonograph bei Vreni

41 Bei der Diskussion des Mediumbegriffes haben wir von der Problematik der (inter-)medialen Dimension der wissenschaftlichen Kommunikation abgesehen, die sich *volens nolens* auch über nicht-logomorphe (Arte-)Fakte nur logomorph äußern kann, d.h. Beobachtungen in Begrifflichkeit übersetzen muß und so selbst eine Form von *Als-Ob*-Bezugnahmen darstellt (s. zu diesem Problem ZIMA: »Ästhetik, Wissenschaft und ›wechselseitige Erhellung der Künste«.)

42 S. z.B. für verschiedene Versuche, den Medienbegriff einzukreisen: Dietrich KERLEN: *Einführung in die Medienkunde*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003 (= RUB; 17637), 9f; oder die entsprechenden Einträge in: Helmut SCHANZE: *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002.

43 Luhmanns ›symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien‹ wie Wahrheit, Geld, Liebe, Macht und Recht ermöglichen in autopoietischen Systemen die Erweiterung von Kommunikationen über die Anwesenden hinaus und damit auch für noch nicht bekannte zukünftige Situationen. Auch wenn wir uns im folgenden auf die Diskussion eher medienwissenschaftlicher Medienbegriffe konzentrieren, da diese derzeit im Fokus der Intermedialitätsforschung stehen, demonstriert doch Annegret Heitmanns Beitrag in diesem Band, wie produktiv auch ein solcher Medienbegriff für die Intermedialitätsforschung sein kann.

Hockenjos, Film bei Stephan Michael Schröder, Radio bei Annette Elisabeth Doll) figurieren.

Daß sich in diesem Band die meisten Beiträge mit intermedialen Beziehungen der Literatur zu technischen Medien auseinandersetzen (womit keine exklusive, sondern nur eine operationelle Kategorisierung gemeint ist, denn viele Medienbegriffe überlappen ja), mag als durchaus repräsentativ für die Forschung der letzten Jahre gelten. Um so dringlicher ist eine Stellungnahme zu den Foucault- und McLuhan-inspirierten Medientheoretikern vonnöten, die diesen Bereich der Intermedialitätsforschung stark beeinflussen. Da zweifellos auch unser Band *Kittler & Company* verpflichtet ist, möchten wir einige der zentralen Errungenschaften, aber auch Unzulänglichkeiten dieser Ansätze vertiefen, bevor wir selbst einen operationalisierbaren Medienbegriff skizzieren.

Im wesentlichen diskursanalytisch arbeitende Medientheoretiker wie Friedrich Kittler verfolgen seit Mitte der achtziger Jahre eine andere »Suchoptik«⁴⁴ in den Literaturwissenschaften. Bei der Diskursanalyse stehen bekanntlich nicht ästhetische Fragen im Vordergrund, sondern die Erforschung größerer gesellschaftlicher, sozialer oder massenpsychologischer Prozesse und Strukturen, wodurch das Spektrum derjenigen Kontexte und Fragestellungen erheblich erweitert wurde, die als literaturwissenschaftlich relevant gelten. So wird häufig die in den Geisteswissenschaften lange Zeit unhinterfragte Wertehierarchisierung zwischen ›Hochkultur‹ und ›Massenkultur‹ bewußt untergraben sowie bisher unberücksichtigt gebliebene Wissensbestände wie etwa Alltagswissen oder kulturelle Wahrnehmungsmuster bei Interpretationen miteinbezogen (nicht zuletzt auch unter dem Einfluß der *Cultural studies*).

Ein Verdienst der diskursanalytischen Medientheorie ist es zweifelsohne, daß die Medialität von Literatur jetzt stärker Beachtung findet: Der Blick der Forschung, so Hartmut Winkler, wurde umorientiert »von der Ebene der Inhalte und künstlerischen Formen auf jene Techniken, die eben keineswegs nur ›Werkzeug‹ oder ›Voraussetzung‹ kommunikativer Prozesse sind«.⁴⁵ Tatsächlich seien die Humanwissenschaften für die

44 Simone WINKO: »Diskursanalyse, Diskursgeschichte«. In: Heinz Ludwig ARNOLD u. Heinrich DETERING (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997 (= dtv; 4704), 463.

45 Hartmut WINKLER: »Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ›anthropologische‹ Mediengeschichtsschreibung«. In: Claus PIAS (Hg.): *[me'dien]'. drei-*

technische Seite ihres Gegenstandes allzu häufig blind gewesen, und es sei daher ein wichtiger Schritt, die Technik in den Vordergrund zu rücken. Doch Winkler weiter:

[W]as einmal [nämlich Mitte der achtziger Jahre; VH und SMS] ein berechtigter kritischer Einwand war, ist zu einer positiven Gewißheit verkommen. Der Verweis auf die Technik ist schlecht geworden, im durchaus lebensmittelrechtlichen Sinn. Und er bedarf, wenn nicht der Revision, so doch einer theoretischen Besinnung, die das Argument – und sei es zu seinem eigenen Besten – wieder verflüssigt.⁴⁶

Obwohl Winklers Einwand bereits sechs Jahre zurückliegt (und somit eine halbe Ewigkeit für das immer schnellere Medientheoriekarussell), hat er nichts von seiner Aktualität eingebüßt. Im Zentrum der Kritik steht die Technikzentriertheit des Kittlerschen Ansatzes, der zumindest streckenweise auch technikdeterministisch angelegt ist, wie Kittler lakonisch im ersten Satz seiner Studie *Grammophon Film Typewriter* von 1986 verkündet: »Medien bestimmen unsere Lage«.⁴⁷ Kittler postuliert gegen das Sinnpostulat der Hermeneutik die Bedingtheit des Sinnes von den ›Aufschreibesystemen‹ her (oder, wie es fast treffender in der englischen Übersetzung heißt: *discourse networks*)⁴⁸. Der Technikdeterminismus,⁴⁹ der von Kittler zumindest mitunter (vielleicht in polemischer Überspitzung seines Bestrebens, den Geist aus den Geisteswissenschaften auszutreiben?) propagiert wird, mag rhetorisch gerechtfertigt gewesen sein, als etliche goldene Kälber der Literaturwissenschaft geschlachtet werden sollten. Aber zwanzig Jahre nach dieser »kopernikanischen Wende«⁵⁰ kann er nicht mehr aufrechterhalten werden: Sowohl theoretisch als auch empirisch ist Kittlers Ansatz mit seinen grobmaschigen Geschichtsdarstellungen und stark vereinfachten Kausalitätsannahmen

zehn vorträge zur medienkultur. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1999, 224.

46 Ebd.

47 Friedrich KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, 3.

48 Friedrich A. KITTLER: *Discourse networks 1800 / 1900*. Übers. v. Michael Metteer u. Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, 1990.

49 Technikdeterministische Überzeugungen werden selbstverständlich nicht allein von diskursanalytischen Medientheoretikern propagiert, vgl.: Leo MARX u. Merritt Roe SMITH (Hg.): *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*. Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 1994.

50 WINKLER: »Die prekäre Rolle der Technik«, 223.

wenn nicht ›schlecht‹, so doch ›ranzig‹ geworden, um in Winklers Metaphorik zu bleiben.

Technikdeterministische Ansätze vermarkten Medien als »physiologische Apriori des Denkens« (Bolz)⁵¹ bzw. »anthropologische Aprioris« [sic] (Kittler)⁵². Jochen Hörisch behauptet gar, daß es ein ›Generalkonsens‹ der Medientheorie sei, Medien als »historische Apriori von Kulturen und Gesellschaften« aufzufassen.⁵³ Aber was ist unter diesem vermeintlich allumfassenden ›medialen Apriori‹ genau zu verstehen? Wohl kaum die banale Feststellung (die ohnehin nicht erst (post-)strukturalistischen Zeiten vorbehalten war), daß sich z.B. in der Literatur kein autonomer Geist form- und medienunabhängig manifestiert. Daß kulturelle Äußerungen notwendig immer auch im weitesten Sinne medial sind – wer wollte dies bestreiten? Daß technologisch-mediale Innovationen auch neue erkenntnisstiftende Diskurse ermöglichen, indem sie z.B. als Metaphern oder Analogien funktionalisiert werden können oder neue Optionen für die Konstruktion der ›Wirklichkeit‹, des individuellen wie kulturellen Gedächtnisses oder der Psyche bieten (vgl. z.B. die Beiträge von Annette Elisabeth Doll, Vreni Hockenjos, Katarina Yngborn und Martin Zerlang) – läßt sich darüber noch kontrovers diskutieren?

Das Kittlersche Diktum »Medien bestimmen unsere Lage« fordert – berechtigterweise –, bei der wissenschaftlichen Arbeit diese mediale Dimension von z.B. Literatur endlich ernst zu nehmen und entsprechend zu reflektieren. Aber der Slogan »Medien bestimmen unsere Lage« als *Apriori* geht einen fragwürdigen Schritt weiter. Denn wenn Medien solchermaßen als eine Einsicht charakterisiert werden, deren Richtigkeit durch Erfahrung weder bewiesen noch widerlegt werden kann, findet eine äußerst bedenkliche Verabsolutierung und damit Immunisierung von nur *einem* der möglichen Diskurse über Medien statt. Bezeichnenderweise gelten im philosophischen Diskurs ansonsten einzig ideale Gegenstände (z.B. logische oder mathematische) oder Kategorien wie Raum und Zeit als apriorisch. Die technikzentrierten Ansätze gestehen so die

51 Norbert BOLZ: *Theorie der neuen Medien*. München: Raben Verlag von Wittern, 1990 (= Raben Streifzüge), 9.

52 KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, 167.

53 Jochen HÖRISCH: *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2004 (= Die andere Bibliothek), 186.

der Literatur aberkannte Autonomie den (primär technisch definierten) Medien zu. Winkler kommentiert zu Recht, daß bei diesen Ansätzen

die Entwicklung der Technik selbst aus dem Modell weitgehend herausfällt, und entweder in Richtung einer vollständigen Autonomie stilisiert werden muß – dies in der These der Emergenz oder ›Evolution‹ – oder in eine relativ schlichte Erfinder-Geschichte zurückfällt.⁵⁴

Wie problematisch diese prinzipielle Auslassung ist, soll anhand eines Beispiels etwas ausführlicher beleuchtet werden. In *Grammophon Film Typewriter* verfolgt Kittler bekanntlich die These, daß das Aufkommen dieser drei Apparaturen die Wirklichkeitsauffassung und damit auch die Literatur um 1900 radikal verändert habe. Als Zentralgestalt der Literaturgeschichte wird damit nicht irgendein Autor der Moderne herausgegriffen, sondern der amerikanische Erfinder Thomas A. Edison, der – so Kittler – nicht nur 1877 den Phonographen schuf, sondern auch 1892 mit seinem Kinetoskop-Verfahren den Film. Diese beiden historischen Ereignisse markierten eine ›Epochenschwelle‹, und Kittler fährt fort:

Seit dieser Epochenschwelle gibt es Speicher, die akustische und optische Daten in ihrem Zeitfluß selber festhalten und wiedergeben können. Und das hat den Stand der wirklichen Dinge mehr verändert als Lithographie und Photographie, die im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts lediglich das Kunstwerk (nach Benjamins These) ins Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit beförderten. Medien ›definieren, was wirklich ist‹, über Ästhetik sind sie immer schon hinaus.

Was erst Phonograph und Kinematograph, die ihre Namen ja nicht umsonst vom Schreiben haben, speicherbar machten, war die Zeit: als Frequenzgemisch der Geräusche im Akustischen, als Bewegung der Einzelbildfolgen im Optischen. An der Zeit hat alle Kunst ihre Grenze.⁵⁵

Die hier aufgestellten Kausalitätsverhältnisse avancierten in der kittlerianischen Forschung schnell zu ›medienhistorischen Daten‹. Aber so griffig sie auch sein mögen, sind sie doch alles andere als unproblematisch. Daß Kittler etwa Edison als Urvater der Zeitspeicher feiert, mag als Beispiel für jene Historiographie dienen, die Winkler oben eine »schlichte Erfinder-Geschichte« genannt hat. Edison auf diese Weise als Schöpfungssubjekt zu stilisieren, ist nicht nur aus der eigenen theoretischen Perspektive fraglich, sondern auch aus filmgeschichtlicher, wo seit zwei Jahrzehnten immer mehr von dem Versuch Abstand genommen worden ist, Filmge-

⁵⁴ WINKLER: »Die prekäre Rolle der Technik«, 226.

⁵⁵ KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, 10.

schichte sowohl ästhetisch als auch technologisch auf eine Handvoll Einzelpersonen zu reduzieren.⁵⁶

Kittler ordnet Phonographie und Kinematographie einer gemeinsamen Medienfamilie zu, da beide zum einen terminologisch als graphische, d.h. als *Schreibmedien* ausgewiesen seien (was schließlich für den Typewriter bzw. die Literatur von Relevanz sein wird), und beide zum anderen Pionierapparaturen der Zeitspeicherung seien. Sara Danius wies darauf hin, daß die Definition, die Kittler hier vornimmt, keineswegs eine neutrale Beschreibung ist, sondern bereits in allerhöchstem Grad eine Theoretisierung des Untersuchungsgegenstandes beinhaltet.⁵⁷ Tatsächlich muß man sich fragen, wie Kittler auf diese gemeinsame Kategorisierung von Phonographie und Kinematographie kommt. Kittler deutet an, daß er mit dieser These Walter Benjamins medientheoretischen Ansatz aufgreift und verfeinert: Nicht Photographie und Lithographie markierten die Epochenschwelle, indem sie das Kunstwerk ins ›Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ befördert hätten – viel wichtiger seien Phonographie und Kinematographie, weil diese über ›Ästhetik‹ hinausgehend »den Stand der wirklichen Dinge« mehr verändert hätten. Aber hat ausgerechnet Benjamin sich einzig auf die Kunst bezogen? Ohne auf Benjamins O-Ton zurückzugreifen, läßt sich anmerken, daß sich seit den achtziger Jahren in den Filmwissenschaften ein kontextualisierender Ansatz stark verbreitet hat, der den Film als das Emblem der Moderne schlechthin feiert, wobei man sich neben Siegfried Kracauer eben gerade auch auf Benjamin beruft.⁵⁸

Was ist die Grundlage von Kittlers Feststellung, daß Phonographie und Kinematographie über die Merkmale der Graphie und Zeit definiert sind und daher die Vorstellungen von Wirklichkeit und somit auch die Literatur am nachhaltigsten formten? Muß für eine solche Behauptung nicht eine rezeptionshistorische Verankerung eine unumgängliche Vor-

56 »The fight over who was the ›true‹ inventor of cinema [...] [was] a battle that would last through a century of scholarship, cause many distortions of the historical record, and quickly came to involve issues of national pride and politics.« Deac ROSSELL: *Living Pictures. The Origins of the Movies*. Albany: State University of New York Press, 1998, 1. Vgl. auch Laurent MANNONI: *The Great Art of Light and Shadow. Archeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

57 Sara DANIUS: *The senses of modernism. Technology, perception, and aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 2002, 46f.

58 Vgl. Ben SINGER: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001, 9f, 101f.

aussetzung sein? Sollte nicht die Bedingung erfüllt sein, daß Phonographie und Kinematographie im ausgehenden 19. Jahrhundert so wahrgenommen worden sind, wie Kittler sie charakterisiert, damit von diesen beiden Medien tatsächlich ein so großer Impetus ausgehen konnte, wie Kittler postuliert?

Studiert man die Diskursivierung von Phonographie und Kinematographie um 1900 näher, ergibt sich keineswegs ein so eindeutiges Bild, wie Kittler es glauben machen möchte. Der frühe Film etwa wurde mitnichten als erstes visuelles Zeitspeicherverfahren bewertet, ja genauegenommen wurde der Film lange Zeit häufig nicht einmal als separates Medium wahrgenommen. Filmhistoriker haben in den letzten Jahren gezeigt, daß die Kinematographie als Teil anderer kultureller Formationen wie Laterna Magica, Photographie (daher auch der damals häufig gebrauchte Name ›lebende Photographie‹), Variété und Zaubertheater aufgefaßt wurde.⁵⁹ Nach André Gaudreault entwickelt sich der Film erst nach 1910 zu einem selbständigen Medium (bzw. in Gaudreaults Terminologie: zum »kulturellen Paradigma«):

Man muß zur Überzeugung gelangen, daß der wesentliche Bruch in der Filmgeschichte nicht die Erfindung von Aufnahmeverfahren (Edisons *Kinetograph*, Lumières *Cinématographe*) in den 1890er Jahren ist, sondern die Herausbildung einer Institution ›Kino‹ in den 1910er Jahren.⁶⁰

Die kritische Hinterfragung etablierter Vorstellungen darüber, was denn überhaupt als Film zu bezeichnen sei, ist in den letzten Jahren so nachhaltig geführt worden, daß mittlerweile sogar die disziplinäre Existenz der Filmwissenschaft bedroht ist, die sich in einer allgemeinen Medienwissenschaft aufzulösen droht.

⁵⁹ Nach Deac Rossell z.B. ist die Laterna Magica »the environment into which cinema was born, the milieu which nursed it through its extended period of invention to about 1903, the institution which provided its early business practices, and the medium with which the cinema coexisted for about two decades, not achieving its ›independence‹ as a separate medium [...] until well after the turn of the century«. Deac ROSSELL: »Double Think: The Cinema and the Magic Lantern Culture«. In: John FULLERTON (Hg.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. London u.a.: John Libbey, 1998, 29f. Vgl. auch Charles MUSSEY: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990, 15f.

⁶⁰ André GAUDREULT: »Das Erscheinen des Kinematographen«. In: *KINtop 12* (Theorien zum frühen Kino) (2003), 37. Vgl. auch Jens RUCHATZ: »Wie neu war das Kino wirklich? Ein Versuch zur Relationierung von Geschichte und Vorgeschichte des Films«. In: *montage a/v* 5 (1996:1), 61–88.

Am Beispiel des Film kann gezeigt werden, daß die neuere Forschung ein weitaus komplexeres Bild der Anfänge des Kinos und seiner Wahrnehmung liefert, als dies Kittler in seinen Schriften berücksichtigt. Wenn Kittler immerhin die Geburtsstunde des Kinos nicht auf das Jahr 1895 datiert, wie es in populären Darstellungen häufig genug geschieht, ist doch auch seine Vorverlegung auf das Jahr 1892 letztlich ebenso fragwürdig. So hatte etwa bereits Ottomar Anschütz 1886 mit seinem ›Schnellseher‹ ein Verfahren erfunden, mit dem photographische Bilder in rascher Abfolge gezeigt werden konnten, so daß beim Zuschauer die Illusion eines Bewegungsablaufes entstand.⁶¹ Der Schnellseher basierte wiederum auf dem Prinzip des schnelldrehenden Zoetropen oder der Wundertrommeln, die ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zeitliche Abläufe simulieren konnten: Warum rechnet Kittler nicht schon diese Apparate zur Kategorie ›Zeitspeichermedien‹? Auf die mögliche Entgegnung, daß es sich bei diesen frühen Formen noch nicht um ›analoge‹ oder ›indexikalische‹ Reproduktionsverfahren handelt, kann erwidert werden, daß um 1900 der Film häufig auch nicht als ›Verdoppelung‹ oder ›Abguß‹ der Realität aufgefaßt wurde, sondern genauso häufig als ›optischer Trick‹ rezipiert wurde, d.h. nicht als eingefangene Bewegung, sondern als geschickte Simulation von Bewegung und damit als Fortentwicklung von Zoetropen oder mechanischen Nebelbildereffekten der Laterna Magica.

Es wäre zu verschmerzen, wenn Kittlers bedingte Kenntnisse über die Geschichte des Films sich allein in ein paar fehlerhaften historischen Daten oder der Vereinfachung von komplexeren Zusammenhängen niederschlugen. Gravierender ist indes, daß Kittler den Paradigmenwechsel, der in den letzten zwei Jahrzehnten auf diesem Gebiet stattfand, anscheinend nie zur Kenntnis genommen hat.⁶² Während sich die Filmwissenschaft (wie die Medienwissenschaften im allgemeinen) vollkommen von einem essentialistischen Medienverständnis abgewendet hat, das die Forschung bis in die siebziger Jahre dominierte, scheint Kittler, wenn er

61 Vgl. Deac ROSSELL: *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 2001 (= KINtop Schriften; 6).

62 Dies demonstriert jüngst Kittlers in Buchform publizierte Vorlesungsreihe zu optischen Medien: Friedrich KITTLER: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002. Der meistzitierte ›Filmhistoriker‹ ist hier nicht von ungefähr der Journalist Friedrich von ZGLINICKI mit seinem Buch *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, das erstmals 1956 (!) erschien.

Graphie und Zeit quasi als Wesensmerkmale bestimmt, immer noch veralteten essentialistischen Vorstellungen anzuhängen. Bei ihren Abstraktionen betreiben Medientheoretiker wie Kittler häufig nach altem Muster einen Reduktionismus, der die Komplexität von Medien und ihre historisch kontingenten Anwendungsweisen außer Acht lässt. Streng genommen ist sogar zu fragen, inwieweit nicht eben diese Mißachtung und die damit einhergehende Beibehaltung eines essentialistischen Medienbegriffes überhaupt erst die vorgenommene Theoriebildung ermöglicht.

Die kritische Auseinandersetzung mit Kittlerscher wie kittlerianischer Theoriebildung ist unumgänglich, weil diese (nicht nur) unter Literaturwissenschaftlern sowohl im deutschsprachigen Raum wie in Skandinavien⁶³ eine so große Durchschlagskraft besitzt und Kittlers Aussagen über Medien häufig als historische Daten unreflektiert übernommen und reproduziert werden. Eine Diskussion von Kittlers Ansatz ist auch notwendig, weil Kittler-inspirierte medientheoretische oder technikzentrierte Ansätze durchaus zu einer konstruktiven und interessanten Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Forschungsfeldes beigetragen haben – aber gerade deshalb darf sich diese Forschung nicht bloß auf die Autorität Kittlers berufen, um die Wechselwirkung von Medien und Kunst (bzw. Kunst als Medium) zu untersuchen, sondern muß seine historischen Stellungen und die von ihm hergestellten Zusammenhänge überprüfen und gegebenenfalls modifizieren. Hierfür gilt es, von jeglichen statischen oder essentialistischen Medienverständnissen abzurücken und so nicht zuletzt eine Intermedialitätsforschung zu ermöglichen, die den aktuellen Erkenntnisstand der Medienforschung berücksichtigt und daraus Nutzen zieht.

In der heutigen Medienforschung verbreitet sich nämlich zunehmend ein Selbstverständnis als Medien*kultur*forschung. In Übereinstimmung mit einem Kulturbegriff, der Kultur nicht nur als bedeutungsproduziert, sondern zugleich immer auch als bedeutungsproduzierend versteht, hat

63 So erschien jüngst die erste Sammlung mit Aufsätzen Kittlers auf schwedisch: Friedrich KITTLER: *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*. Hg. v. Otto FISCHER u. Thomas GÖTSELIOUS. Gräbo: Bokförlaget Anthropos, 2003, mit einem Vorwort der Herausgeber. Stark inspiriert von Kittlerschen Positionen ist auch das bereits erwähnte norwegische Projekt *Estiske teknologier 1700–2000*. In Dänemark hat Knut Ove Eliassen Kittlers Ansatz vorgestellt: Knut Ove ELIASSEN: »kittler.friedrich.a@litterære.lagringsmedier.hum. En introduktion til Friedrich A. Kittlers medieteori«. In: *Kritik* 159 (2002), 29–43.

sich der Forschungsgegenstand der Medienforschung von den (Arte-)Fakten hin zu kulturellen Praxen verlagert. In der Forschungsliteratur wird dies gerne als »kulturelle Wendung der Medienwissenschaften«⁶⁴ tituliert oder auch in Zusammenhang mit der ›performativen Wende‹ gebracht.⁶⁵ Beide Bezeichnungen versuchen zu markieren, daß Medienforschung nicht länger auf das ontologische Wesen von Medien abzielt, sondern auf deren kulturelle und damit historisch kontingente Pragmatik.⁶⁶ Demnach definieren Medien, was ›wirklich‹ ist, aber sie tun dies nicht kraft irgendwelcher Medienessentialität, sondern als kulturelle Praxen – was auch in Wolfs und Rajewskys oben zitierten Definitionen von Intermedialität anklingt, wenn zur Abgrenzung der verschiedenen Medien untereinander ausgeführt wird, daß diese ›konventionell als distinkt‹ wahrgenommen werden müssen. Unter Bezug auf den *performative turn* lassen sich diese Praxen als performativ (hier im Sinne von: ›ausgeführt‹, nicht ›aufgeführt‹) charakterisieren, weil sie beispielsweise das Medium Film durch Handeln erst hervorbringen.

Definiert man ein Medium solchermaßen als eine spezifische kulturelle Praxis, lassen sich gleichzeitig idealtypisch verschiedene mediale Aspekte unterscheiden, die auf diese kulturelle Praxis Einfluß nehmen bzw. in dieser realisiert werden (können). In Anlehnung an frühere Systematisierungsversuche⁶⁷ sind dies:

64 Knut HICKETHIER: »Medienkultur und Medienwissenschaft«. In: Claus PIAS (Hg.): *[me'dien]*¹, 203.

65 Zur kuranten lebhaften Diskussion um die verschiedenen Auffassungen von Performativität/Performanz s.: Uwe WIRTH (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002 (= stw; 1575); Sybille KRÄMER (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, 2004; Walburga HÜLK: »Paradigma Performativität?«. In: Marijana ERSTIC, Gregor SCHUHEN u. Tanja SCHWAN (Hg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, 2004, 1–17; sowie den Beitrag von Kirsten Wechsel in diesem Band.

66 S. hierzu Rajewskys Diskussion des Historizitätsproblems, d.h. der geschichtlichen Bedingtheit von Medien (RAJEWSKY: *Intermedialität*, 32ff), sowie Noël CARROLL: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 1–74.

67 Vgl. vor allem: Roland POSNER: »Kultursemiotik«. In: Ansgar u. Vera NÜNNING (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, 43ff; Ernest W.B. HESS-LÜTTICH: »Code-Wechsel und Code-Wandel«. In: Ders. u. Roland POSNER (Hg.): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990, 12; sowie Siegfried J. SCHMIDT: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994 (= stw; 1128), 83.

- (1) zunächst ein oder mehrere codebezogene⁶⁸ semiotische Systeme;
- (2) ein oder mehrere nach den Sinnesmodalitäten unterscheidbare semiotische Systeme;
- (3) ein physikalischer Kommunikationsträger, mit dessen Hilfe Signifikanten übertragen werden;
- (4) technische Apparaturen, die dieser Kommunikationsträger eventuell zu seiner Produktion, Distribution und Rezeption bedarf;
- (5) die sozioökonomische und kulturelle Institutionalisierung der Produktion, Distribution und Rezeption.

Ein Beispiel: Das Medium Stummfilm bestand vor allem aus (Aspekt 1) spezifisch verwendeten und organisierten ikonokinetischen Zeichen, die vom Betrachtenden (2) visuell aufgenommen und durch (3) Zelluloidstreifen reproduziert wurden, der (4) in einer Fabrik mit Hilfe einer Kamera aufgenommen und im Kinoraum mit Hilfe eines Projektors wiedergegeben wurde. (5) Produktion, Distribution und Rezeption des Filmes werden wiederum strukturiert durch diverse Institutionen im weitesten Sinn: Filmproduktionsfirmen mit ökonomischer Zielsetzung, Maßgaben der Zensur, kulturelle Regeln für den Kinobesuch, Organisation der Begleitmusik usw.

Wie nicht zuletzt die intensive Forschung zur historischen Pragmatik von Medien immer wieder gezeigt hat, werden alle Aspekte eines Mediums durch die kulturelle Praxis prinzipiell dynamisch miteinander vernetzt, weswegen Veränderungen in einem Aspekt notwendig auch Veränderungen in den anderen nach sich ziehen (wobei die historische Kontingenz vom ersten zum fünften Aspekt zunimmt). Um beim bereits elaborierten Stummfilm-Beispiel zu bleiben: Der Übergang zum Mehrspulofilm ab 1910 bedeutete, daß in den Filmen komplexere Narrationen gestaltet werden konnten. Gleichzeitig trug er dazu bei, daß Filme zunehmend verliehen statt verkauft wurden und daß der Kinobesuch jetzt einer Disziplinierung unterworfen wurde, da die Länge und Komplexität der Filme die Einführung von zunächst nur avisierten, später auch in bezug auf den Einlaß durchgesetzten Anfangszeiten nach sich zog.

Das hier als Beispiel figurierende Medium Stummfilm ist daher in unserem Verständnis jene kulturelle Praxis, die pragmatisch durch das dy-

68 ›Codebezogen‹ ist für Roland Posner ein Medienbegriff, der »die Zeichensysteme nach den Sorten von Regeln [charakterisiert], mit Hilfe derer ihre Benutzer bei der Rezeption den Zeichen Botschaften zuordnen«. POSNER: »Kultursemiotik«, 45.

namische Zusammenspiel der verschiedenen einzelnen Medienaspekte entsteht und auf diese zurückwirkt. Impliziert ist hiermit zugleich, daß diese kulturelle Praxis historisch kontingent sein muß: Medien haben keine ahistorische Substanz; sie sind kulturelle Konstruktionen mit allen dazugehörigen Implikationen.⁶⁹ Das Folgeproblem für die Intermedialitätsforschung soll indes nicht verschwiegen werden: Denn diese muß sich jetzt mit noch komplexeren Zusammenhängen als früher auseinandersetzen, als jede Kunst und jedes Medium weitaus statischer definiert war.

Intermedialität in den skandinavischen Literaturen *um 1900*

Die Konzentration auf die Literatur eines ganz bestimmten Zeitraumes in diesem Band ist eine notwendige Folge der gerade skizzierten Wende in der Medien- wie Intermedialitätstheorie. Wenn es analytisch keinen Sinn macht, von einem Medium ›an sich‹ zu sprechen, sondern nur von einer Vielzahl historisch kontingenter kultureller Praxen, dann folgt hieraus die Notwendigkeit einer Historisierung, ja einer – im geschichtsphilosophischen Sinne – Historisierung der kulturellen Interaktion von Medien. In der dem Leser überlassenen synthetisierenden Auswertung verschiedener Beiträge zu unterschiedlichen intermedialen Beziehungen werden, so ist zu hoffen, die intermedialen Vernetzungen in der Kultur eines bestimmten Zeitraumes erkennbar – ein erster Schritt hin zu einer »Geschichte interagierender medialer Systeme«, die Jürgen E. Müller schon 1994 einforderte.⁷⁰

Daß wir uns ausgerechnet auf den (in der Praxis der Beiträge durch uns meistens recht großzügig definierten) Zeitraum um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert konzentriert haben, ist nicht nur dadurch motiviert, Kittlers Thesen zum ›Aufschreibesystem 1900‹ aus der Perspektive der skandinavischen Literaturen zu modifizieren. Entscheidend für die

69 Roland Barthes schrieb entsprechend über die Literatur: »History tells us that there is no such thing as a timeless essence of literature, but under the rubric of ›literature‹ [...] a process of very different forms, functions, institutions, reasons, and projects whose relativity it is precisely the historian's responsibility to discern.« Roland BARTHES: *Critical Essays*. Übers. v. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972, 250f.

70 Jürgen E. MÜLLER: »Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art«. In: *montage/av* 3 (1994:2), 134.

Wahl des Zeitraums waren vor allem die zahlreichen unüberlesbaren intermedialen Bezüge, die die Literatur dieser Zeit aufweist – wie überhaupt die Lebenswelt um 1900 unüberseh- und -hörbar durch intermediale Phänomene geprägt war. Da Intermedialität in der Literatur der Normalfall und nicht die Ausnahme ist,⁷¹ sind sowohl in früheren als auch in späteren Zeiten selbstverständlich ebenso untersuchenswerte intermediale Phänomene zu beobachten. Um 1900 aber weist die Literatur eine Intensität an intermedialen Relationen und sogar Genres (wie das neu entstehende Drehbuch) auf, die zuvor kaum ihresgleichen findet. Daß Oskar Walzel seinen Vortrag über die *Wechselseitige Erhellung der Künste* – einen Klassiker der Interart-Studien – im Jahr 1917 hielt, ist kein Zufall, bedenkt man, daß medienüberschreitende »[i]ntertextual linkages proliferated in modernity«, so Ben Singer über die ersten beiden Jahrzehnte nach 1900.⁷²

Selbst wenn – wie die Beiträge dieses Bandes demonstrieren – intermediale Relationen in vielerlei Texten aus diesem Zeitraum anzutreffen sind, sind doch insbesondere Texte, die der sog. literarischen Moderne zugerechnet werden, in der Forschung unter Intermedialitätsgesichtspunkten diskutiert worden.⁷³ Paradoxerweise entspringt auf den ersten Blick die Vielzahl der beobachtbaren Intermedialitätsphänomene in der Literatur der sog. Moderne einer ausgeprägten Tendenz zum Diskretismus, d.h. einem Streben nach der Entfaltung von kunst- bzw. medien-spezifischen Möglichkeiten, anstatt ein irgendwie geartetes angebliches Vermögen zum Synkretismus oder zur Heteroreferentialität zum Ausgangspunkt ästhetischer Innovationen zu machen: Malerei wird zu Farbe auf Leinwand, Bildhauerei zu gestaltetem Raum im freien Raum, Litera-

71 S. die knappe Skizze einer Geschichte der Intermedialität bei MÜLLER: *Intermedialität*, 75ff.

72 SINGER: *Melodrama and Modernity*, 296. Singer spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »pervasive textual interconnectedness of the modern cultural milieu« (ebd.).

73 Daß nicht nur in bereits als avantgardistisch-modernistisch kategorisierten Texten zahlreiche textsortenspezifische intermediale Bezüge analysiert werden können, sondern daß gerade auch über die Analyse intermedialer Bezüge eine entsprechende Kategorisierung der Texte angestrebt werden kann, zeigt Heitmanns Studie *Intermedialität im Durchbruch*: Über die Fokussierung von Bildkunstreferenzen in den skandinavischen Literaturen um 1900 arbeitet sie die Modernität dieser Texte heraus, um so zu einer »zusammenfassende[n] Revision des Modernitätsbegriffes« in der skandinavischen, stark durch Brandes geprägten Literaturgeschichte zu kommen. HEITMANN: *Intermedialität im Durchbruch*, 33.

tur zu einem Buchstabenensemble. Gerade diese ästhetische Selbstvergewisserung, das nachdrückliche Bestehen auf der eigenen Zeichenhaftigkeit, das so typisch ist für die sich autonomisierende Literatur dieser Zeit, ist einer der Gründe für die Häufigkeit und Mannigfaltigkeit intermedialer Bezüge. Denn für einen solchen autoreflexiven Bruch der literarischen Diegese, in den die Selbstreferentialität sich gerne steigert, eignen sich intermediale Bezugnahmen ganz vorzüglich, wie Wolf ausführt:

Thus we may conclude that, although a connection between intermediality and meta-aesthetic or metamedial self-reflexivity is not compulsory [...], in works in which intermediality appears repeatedly or in a conspicuous way the assumption is at least not far-fetched that there might be a connection: that intermediality here is coupled with a tendency towards meta-reflection on problems of mediality or fictionality and related questions.⁷⁴

Die solchermaßen autoreflexiv funktionalisierten intermedialen Relationen in Texten der sog. literarischen Moderne (s. z.B. den Beitrag von Simon Stuhler) manifestieren sich allerdings unterschiedlich:⁷⁵ Während eher avantgardistische Literatur intermediale Bezüge gerade zu den in der Populärkultur verbreiteten technischen Medien ostentativ ausstellt, um so deren Differenzqualität für die ästhetische Selbstvergewisserung zu funktionalisieren und sich zugleich von der literarischen Tradition abzusetzen,⁷⁶ neigt modernistische Literatur nach herkömmlicher Auffassung eher dazu, diese Bezüge zu verstecken oder sogar ebenso nachdrücklich zu negieren – wobei die Ablehnung der Populärkultur als ›Massenkultur‹ durch modernistische Autoren in jüngeren Studien zunehmend relativiert worden ist.⁷⁷ Jedenfalls ist die Literatur der sog. Moderne zutiefst geprägt

⁷⁴ WOLF: *The Musicalization of Fiction*, 49 (Kap. 3.5 »Intermediality and meta-aesthetic/metamedial self-reflexivity«); vgl. auch ders.: »Towards a Functional Analysis of Intermediality«, 23.

⁷⁵ Die hier vorgenommene idealtypische Unterscheidung zwischen avantgardistischer und modernistischer Literatur orientiert sich an Andreas Huyssen, der wiederum auf Peter Bürger aufbaut: Andreas HUYSSSEN: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Houndmills/Basingstoke/London: Macmillan Press, 1986.

⁷⁶ Vgl. HANSEN-LÖVE: »Intermedialität und Intertextualität«, 292; WOLF: »Towards a Functional Analysis of Intermediality«, 21.

⁷⁷ Vgl. DANIEL: *The Senses of Modernism*. Auch Michael North kommt in seiner Studie zu dem Schlußsatz, daß die Autoren der Moderne »were more positive in their attitudes towards mass culture than is usually assumed«. Die Beziehung zur Massenkultur, so North weiter, sei komplexer, »because mass culture is more complex«. Michael NORTH: *Reading 1922. A Return to the Scene of the Modern*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999, 208.

von solchen intermedialen Referenzen, und zwar nicht nur in bezug auf die anderen etablierten Kunstarten, sondern nicht zuletzt auch auf die populären technischen Medien, die im 19. Jahrhundert, vor allem gegen Ende des Jahrhunderts, entstanden waren und zunehmend Alltagsphänomene wurden.

In der Forschungsliteratur sind zahlreiche, z.T. korrelierte Faktoren für die Entstehung avantgardistischer bzw. modernistischer Literatur herausgearbeitet worden (u.a. Literatur als eine sich autonomisierende ästhetische Praxis, die zunehmende gesellschaftliche Isolation der literarischen Intelligenz in der entstehenden Massendemokratie, die Herausbildung eines eigenen literarischen Feldes (*sensu* Pierre Bourdieu) oder Systems (*sensu* Niklas Luhmann)). Wie wichtig indes auch für diesen Prozeß die Herausbildung einer an Unterhaltung orientierten Populärkultur und die Synergie wie Konkurrenz neuer technisch-elektronischer Medien waren, vermag gerade die Intermedialitätsforschung herauszuarbeiten. Denn durch den Nachdruck, den sie *per definitionem* auf die Medialität kultureller Formationen legt, wird *the Great Divide* (*sensu* Andreas Huyssen) zwischen ›Hochkultur‹ und ›Massenkultur‹ überbrückt: nicht nur, indem kanonisierte Literatur auf Populärkultur und/oder die Sphäre des Technischen bezogen wird, sondern auch, indem z.B. traditionell nicht-kanonisierte Texte durch das neue Forschungsparadigma in den Fokus des Interesses rücken – beispielsweise technische Gebrauchsanleitungen, Werbematerial oder dezidierte Populärliteratur.

Zu diesem Band

Die Idee zu dieser Anthologie entstand in dem Arbeitskreis »Kulturelle Interaktion von Medien um 1900« auf der 16. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik (ATDS) 2003 auf dem Leuenberg bei Basel. Anstatt Kurzfassungen der gehaltenen Vorträge in dem projektierten (später allerdings nicht zustandekommenen) Gesamttagungsband zu veröffentlichen, entschieden sich die Teilnehmenden, einen eigenständigen thematischen Band zur Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900 zu publizieren. Allerdings gehen nur zwei der hier präsentierten acht Beiträge auf einen im Arbeitskreis tatsächlich gehaltenen Vortrag zurück, während vier Arbeitskreisteilnehmende sich für ein neues Thema entschieden haben. Zudem konnten zwei ›Externe‹, nämlich

Kirsten Wechsel und Martin Zerlang, für eine Mitarbeit an dem vorliegenden Band gewonnen werden.