Erschienen in: Romanische Forschungen. 2009, 121(3), pp. 394-398
https://doi.org/10.3196/003581209789108469

Kirsten von Hagen/Claudia Hoffmann (Hg.): *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier.* Bonn: Romanistischer Verlag 2007, 260 S. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 171)

Die von Franz-Josef Albersmeier im Kontext seiner Untersuchungen verschiedener (Rück-)Koppelungsprozesse zwischen alten und neuen Medien praktizierte intermediale

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-1sgcsex7qi2vl7

Grenzüberschreitung trug nicht unwesentlich dazu bei, die zuweilen zu engen und die Forschung behindernden Disziplinendefinitionen des deutschen Wissenschaftsbetriebes produktiv aufzuweichen, wie zuletzt das Magazin der Ehemaligen der Freien Universität Berlin im vergangenen Jahr betonte. Kirsten von Hagen und Claudia Hoffmann haben nun diesem innovativen Vertreter der Romanistik und Komparatistik zu Ehren eine Festschrift herausgegeben, die allerlei Aufsätze zu Franz-Josef Albersmeiers privilegierten Forschungsgebieten Medienwechsel und -umbruch sowie Intermedialität versammelt.

Der Begriff »allerlei« wurde nun nicht ohne Bedacht gewählt: Tatsächlich spiegelt die von den Hg. im Vorwort vorgeschlagene Gliederung in genuin komparatistische Literaturverfilmung (Klaus Kanzog, Claudia Hoffmann, Claudia Cabezón-Doty, Janine Olzem), Literatur-Film-Beziehung im weiteren Sinne (Kirsten von Hagen, Marion Tendam, Ira Schneider, Ana María Pilar Koch), Literatur und die anderen Künste (Nicola Albrecht, Christian Schmitt, Winfried Wehle, Rüdiger von Tiedemann) sowie Intermedialität in ebenfalls weiterem Sinne (Uta Felten, Michael Lommel und Volker Roloff) die Problematik wider, zum Teil recht heterogene Beiträge aus einem überdies sehr weit zu fassenden Forschungsfeld unter einer Perspektive zu vereinen. (Dabei fällt auf, dass die Begriffe Intermedialität, Transformation und Ähnliches im ersten Drittel deutlich häufiger erwähnt werden als in den letzten beiden Dritteln). Diese Diversifikation verdankt sich freilich – zumindest teilweise – der Sache selbst, doch was Franz-Josef Albersmeier auf der Basis literatur- und filmwissenschaftlich fundierter Kenntnisse des romanistischen und darüber hinausgehenden Forschungsraumes erfolgreich gelungen ist, scheinen die hier versammelten Arbeiten nicht immer in gleichem Maße einzulösen. Verweilen wir einen Moment beim Titel: Der Begriff *intermedia* scheint mir – auch wenn dies von den Hg. nicht explizit gemacht wird – durchaus bewusst und sinnvoll gewählt. Bekanntermaßen auf den englischen Fluxuskünstler Dick Higgins zurückgehend, der ihn – nach eigenen Aussagen – wiederum bei Samuel T. Coleridge entlehnt hat, dient der Begriff *intermedia* der Beschreibung von Werken, die konzeptuell zwischen bekannten Medien stehen (Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press 1984). Die Fusion der Monomedien sollte dabei als politisch-soziale Geste verstanden werden, die gewohnte Wahrnehmungsmuster durchbricht, um zu einer ganzheitlichen Seinsweise zurückzukehren (vgl. u. a. Schröter, Jens: »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage/av* 7, 1998, H. 2, 129–154; online unter www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12, letzter Zugriff am 18. 8. 08). Nun betont Albersmeier weniger die Fusion der Medien, vielmehr steht der komparatistische Aspekt, die strukturelle Äquivalenz zwischen verschiedenen Medien und ihren Mitteln, das transformative Potential intermedialer Konstellationen sowie die daraus entstehenden medialen Zwischenräume und -zeiten im Vordergrund seiner Analysen. Der wissenschaftlich innovative Gestus seiner Forschungen besitzt jedoch gleichermaßen gesellschaftlich-politische Dimension, die – wie bereits oben erwähnt und besonders in Albersmeiers Arbeiten zur lateinamerikanischen (Film-)Literatur zu beobachten – nicht zuletzt in der zielorientierten Durchbrechung überkommener universitärer Disziplinengrenzen liegt, die zahlreichen weiteren Forschungsrichtungen den Weg bahnen sollte.

Das relativ allgemein gehaltene Vorwort, das sich eine Definition des Intermedialitätsbegriffes spart, um in recht vagen und weithin bekannten Formeln (so zum Beispiel »Medien bestehen nicht für sich alleine, sondern immer schon in komplexen medialen Konfigurationen« oder »Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien

in einen neuen intermedialen Kontext« etc.) einer produktiven Vielfalt der Ansätze Vorschub zu leisten, vermag trotz des Gliederungsversuchs die Disparität der versammelten Artikel nicht zu leugnen. Wünschenswert wäre neben einer kurzen Darstellung des Albersmeier'schen Konzeptes auch ein Verweis auf aktuelle Intermedialitätsansätze sowie die von Anfang an zu vernehmende Kritik daran gewesen, um die Ausrichtung dieses Sammelbandes zu vervollständigen. So jedoch lässt sich eine gewisse »Materialorientiertheit und gleichzeitige ›Ortlosigkeit‹« (Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie.* München: Fink 2003, 318) der Ansätze nicht von der Hand weisen, die verschiedene Beispiele von Integration und Transformation eines Mediums in die diskursiven Praktiken eines anderen aufzeigen (vgl. Müller, Jürgen E.: »Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art«, in: *montage/av* 3.2, 1994, 119–138). Dabei geht es nicht nur um die schon klassische Transformation des Mediums Literatur in den Film (im vorliegenden Band von Kanzog, Hoffmann und Olzem diskutiert), vielmehr steht im Wesentlichen die von Jürgen E. Müller beschriebene Thematisierung und ästhetische Realisierung von Medien in anderen Medien im Vordergrund (Müller, »Intermedialität«, 1994: 133). Dies trifft auf die Mehrzahl der hier versammelten Beiträge zu, wobei die Vf. in der Regel die Existenz von Medienspezifika voraussetzen, ohne die mittlerweile in der Intermedialitätsforschung gängige Überzeugung zu thematisieren, der zufolge die medialen Eigenheiten und -sinne nur in relationaler und differentieller Abgrenzung zu anderen Medien bzw. zum Mediensystem entstehen (zum Beispiel in sogenannten Krisensituationen, wie Albersmeier konzediert), mithin erst im Nachhinein (voraus-)gesetzt werden können. Diese Überlegung ist im Rahmen transmedialer Analysen insofern relevant, als man sich besonders bei dieser Untersuchungsmethode vor Augen halten sollte, dass man auf einer abstrakten transmedialen Ebene operiert, auf der verschiedene Medien sich in ihren ästhetischen Mitteln und Diskursen annähern, daher in gewissem Maße unspezifisch werden. Gleichzeitig aber muss ein Mindestmaß medialer Spezifik gesichert sein, um die Übergänge, die wechselseitigen Verweise von Literatur und Film etwa, aufzeigen zu können. Dieses Dilemma bleibt in den vorliegenden Aufsätzen jedoch weitestgehend unhinterfragt, und Begriffe oder Wendungen wie »filmischer Roman« (64), »Worte evozieren filmische Bilder« (108), »audiovisuelle Anklagerede« (123), Prägung durch das »Medium Film per se« (148), »Instrumentalisierung der Synergie von Wort und Bild« (179) oder auch Thesen zur »Erweiterung und Kontaminierung des literarischen Raumes durch das Eindringen des Films und des Theaters« (67) und andere werden nicht problematisiert. Mit Ausnahme der Beiträge von Kanzog (29 f.) und Hoffmann (58) findet auch die Problematik struktureller Äquivalenzen im Kontext vergleichender Narratologie keine Erwähnung. So hätte zum Beispiel Claudia Hoffmann in ihrem ambitionierten Forschungsprojekt »Der ewige Kampf des Kinos mit dem Buch: Proust auf der Leinwand« (35–55) die von Jacques Aumont als intermedial definierten Interaktionen in den von ihr aufgezeigten vielfältigen Zwischenräumen (zwischen Roman und Drehbuch, zwischen Roman und Film, zwischen literarischem und filmischem Stil etc.) sowie deren destabilisierendes Moment genauer definieren können (vgl. Aumont, Jacques: *L'Œil interminable: cinéma et peinture.* Paris 1989.). Doch hebt sie – vielleicht auch aufgrund des für diesen Beitrag zu ehrgeizigen Planes, das *Progetto Proust* von Ennio Flaiano und die Verfilmung der *Recherche* durch Luchino Visconti zu beschreiben – in erster Linie die Themenbereiche und Sequenzen hervor, die von Flaiano privilegiert werden. Die Filmizität des Drehbuch-Zwischentexts wird dann im Hinblick auf verschiedene strukturelle Äquivalenzen (Farbdramaturgie, objektives und subjektives Er-

zählen, Analepsen etc.) definiert, die – so die Vf. – in den »Regieanweisungen« (48) Prousts bereits vorgegeben sind. Letztlich aber gelinge es Flaiano noch weniger als Visconti, »die philosophische Dimension des in der Erinnerung begründeten Schreibens zu suggerieren« (53). Die mediale »Vorreiterstellung« des französischen Romanciers findet sich bei Uta Felten bestätigt, wenn sie die »optische[n] Dramen« Prousts (228–239) als ästhetisch-visuelles Modell für Regisseure wie Jean-Luc Godard oder auch Michelangelo Antonioni begreift – allerdings findet im Beitrag selbst nur Ersterer Erwähnung und auffallenderweise (aber vielleicht aus gutem Grund!) fehlt der Begriff der Intermedialität gänzlich.

Claudia Cabezón-Doty stellt ihre Analyse (55–77) des filmischen Romans *El lugar sin límites* von José Donoso in den Kontext einer medienkomparatistischen Studie, die sich im Falle Donosos mit den Auswirkungen des Films auf die lateinamerikanische Romanliteratur beschäftigt. Dabei geht es um die Assimilation und die Transponierung gestalterischer Mittel wie Kameraperspektive, Rückblende, Parallelmontage etc., also filmischer Mittel, die die literarische Praxis Donosos charakterisieren. Die im Untertitel erwähnte »Lust auf Transgression« bezieht sich u. a. auf den an den Sprachduktus eines Drehbuchs verweisenden Roman wie auch auf die »Erzählperspektive, die an den Film erinnert« (68). Gleichwohl wird nicht eindeutig erläutert, warum und auf der Ebene welcher strukturellen Äquivalenz die Erzählperspektive als filmisch bezeichnet werden kann, vielmehr bedient sich die Vf. bei der Beschreibung des literarischen Stils filmischer Begriffe wie Parallelmontage oder *flash back,* ohne auf die medialen Grundlagen des Medienwechsels einzugehen. Diese Grundlagen sowie ihre Vergleichbarkeit im Falle der Literaturverfilmung werden – auch wenn sie in den restlichen Beiträgen kaum Beachtung finden – in den von Klaus Kanzog formulierten Faustregeln dezidiert vorgebracht, der eindrücklich und zu Beginn des Sammelbandes vor der Gefahr der Spekulation im Kontext qualitativer Adäquatheit warnt!

Im zweiten Teil nun beschreibt Kirsten von Hagen Charlie Chaplins entscheidende Funktion im Rahmen eines Wechselspiels zwischen Literatur und Film, wobei sie besonders den Einfluss des Stummfilmstars auf die Subgattung der *poesía cinematográfica,* mithin die Imitation der Körpersprache im Medium des Filmgedichtes hervorhebt, das in fragmentierten, parataktisch nebeneinander stehenden Sätzen verschiedene »Techniken des frühen Stummfilms« (106) transformiere. Die interessante Arbeit Marion Tendams zur Umsetzung eines rhetorischen Modus mit den Mitteln des Spielfilms sowie Ira Schneiders Untersuchung des Antikriegsfilms präsentieren ansprechende Filmanalysen, die intermediale Fragestellung gerät dabei jedoch weitgehend in den Hintergrund. Deutlicher wird diese in Ana María Pilar Kochs medienkomparatistischer Analyse der Musik- und/oder Tanzfilme Carlos Sauras, wie die hybriden Gebilde aus den Medien Musik, Theater, Film und Tanz beschrieben werden. Dabei – so die Vf. – seien die Filme entscheidend durch »die Divergenzen [geprägt], die das Medium Film per se erfordert« (148), was sich wohl in erster Linie in den Wechselbeziehungen zwischen musikalisch-tänzerischem und visuellem Rhythmus sowie den im Rekurs auf die filmische Avantgarde beschriebenen Farb-Lichtverhältnissen niederschlägt. Gleichwohl jedoch scheint nicht nur das Filmische zu dominieren, spricht die Vf. doch von einem »durch die Bewegung und das Wechselspiel von visuellem und tänzerischem Rhythmus neu organisiert[en]« (154) Filmraum.

Der dritte Teil widmet sich der Literatur und den anderen Künsten, wobei Nicola Albrechts Aufsatz zu Dokumentarfilmen und dokumentarischem Fernsehen Intermedialität als Kombination verschiedener Formate und Prinzipien (zum Beispiel *Real-Life*-Sendung, Doku, Spielsendung, ebenso

Reportagestil, *beauty shots* etc.) zu dem, was sie u. a. als »Living-history-docu-soap« (166) oder »Erlebnisdoku« (169) begreift. Während Christian Schmitt die Synergie von Bild und Text in der Plakatkunst des faschistischen Italiens unter dem Aspekt der Kohärenz, der sprachwissenschaftlichen Kategorie für Parallelaufnahme sprachlicher und visueller Zeichen analysiert, präsentieren Rüdiger von Tiedemanns »Bemerkungen zum Schild des Achill« jenen als intermediales Werk in der Tradition der Ekphrasis, in der Homer künstlerische mit szenischen Geschehnisebenen verknüpfe. Winfried Wehles diesen dritten Teil beschließender Aufsatz zu Eugenio Montales »Leben im Medium Sprache« beeindruckt, von Intermedialität ist gleichwohl keine Rede. Insofern hätte man vielleicht keinen vierten Teil mit einem (noch) weiter gefassten Begriff von Intermedialität mehr eröffnen müssen, wie er von der gemeinsamen Arbeit Michael Lommels und Volker Roloffs zu »Sartre als Wegbereiter einer intermedialen Theorie der Künste« beschlossen wird.

Abschließend und trotz des Verständnisses für die einer Festschrift innewohnenden Probleme bleibt anzumerken, dass das von den Hg. formulierte Ziel, der »Vielschichtigkeit der Ansätze, Methoden und Diskurse […] Rechnung zu tragen« (10) im Material durchaus erreicht wurde, die im Titel explizit geführte Dimension der *intermedia* aber wurde zumindest theoretisch-kategorial kaum ausgeleuchtet.

Beate Ochsner, Konstanz