

**EINFÜHRUNG
GERMANISTIK**

Jörg Robert

Einführung in die Intermedialität

WBG 
Wissen verbindet

Einführungen Germanistik

Herausgegeben von

Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal

Jörg Robert

Einführung in die Intermedialität

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung
durch elektronische Systeme.

© 2014 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe dieses Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach
Einbandgestaltung: schreiberVIS, Bickenbach
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-24946-6

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-72757-5
eBook (epub): 978-3-534-72758-2

Inhalt

I. Begriffe und Begrenzungen	7
1. Urszene[n] der Intermedialität: Der Schild des Achill	7
2. Transgression – Hybridisierung – Konvergenz	14
3. <i>In between</i> : Zwischen Literatur-, Kultur- und Bildwissenschaft	19
II. Historische Perspektiven	30
1. Antike: Aristoteles, Simonides, Horaz	30
2. Körper, Gedächtnis, Schrift. Mittelalter und Frühe Neuzeit	34
3. Von Lessings <i>Laokoon</i> zur romantischen Universalpoesie	39
4. Neue Medien (I): Fotografie	47
5. Neue Medien (II): Kinodebatten	54
III. Theoriegeschichte	59
1. New Laocoon: Th. A. Meyer, O. Walzel, I. Babbitt	59
2. Medien und Moderne: Walter Benjamin	63
3. Hybridisierung: Marshall McLuhan	66
4. Intermedialität / Intertextualität	71
5. Die intermediale Wende: Zum <i>state of the arts</i>	74
IV. Methodische Perspektiven und Arbeitsfelder	78
1. Mündlichkeit / Schriftlichkeit (Ong, Goody, Havelock – Plato)	78
2. Mediologien (Derrida, Koschorke, Kittler)	82
3. <i>Inter-art-studies</i> (Ekphrasis, Emblem)	86
4. Literarische Bildlichkeit: Metapher, Allegorie, Symbol	93
5. Literatur und Film	102
V. Einzelkomplexe und Analysen	109
1. Bildgedichte: Vom <i>carmen figuratum</i> zur visuellen Poesie	109
2. Gesamtkunstwerk Oper: Von Monteverdi bis Wagner	114
3. Bildergeschichte: Von Töpffer über Busch zur <i>graphic novel</i>	119
4. Medienspuk: Die frühe Fotografie im Spiegel der Literatur	127
5. Filmisches Schreiben: Franz Kafka	133
Bibliographie	141
Abbildungsnachweis	155
Personenregister	156
Sachregister	159

I. Begriffe und Begrenzungen

1. Urszene[n] der Intermedialität: Der Schild des Achill

Die Geschichte der Intermedialität beginnt mit Homer, dem ‚ersten Dichter des Abendlandes‘ (Latacz 1989). Der 18. Gesang seiner *Ilias* (die *hoplopoiía*) enthält eine Episode, die man als Urszene der Intermedialität bezeichnen könnte. Im Kampf um Troja ist ein Wendepunkt erreicht (ebd. 115–134). Achill, der sich im Groll gegen Agamemnon aus dem Kampf der Griechen gegen Troja zurückgezogen hatte, steht kurz vor der Rückkehr in die Schlacht. In Gesang 16 (v. 684–867) hatte sein engster Freund Patroklos in den Waffen des Achill gegen den getäuschten Hektor gekämpft und war gefallen. Die Waffen werden von Hektor erbeutet. Aus diesem Grund bittet Achills Mutter, die Meergöttin Thetis, Hephaistos „Schild und Helm zu geben und einen Panzer.“ (Homer 1975, 319, v. 458f.) Der Schmiedegott beginnt sogleich, den Schild zu fertigen: „Auf ihm machte er viele Bildwerke mit kundigem Sinn“ („*poíei daídala pollà*“; v. 481f.), die der Erzähler sogleich beschreibt (vgl. Becker 1995; Primavesi 2002). Es handelt sich dabei um „einen Rundschild, eine in seiner Zeit, dem 8. Jh. v. Chr., archäologisch belegte Form.“ (Simon 1995, 128) Der literarische Gegenstand lässt sich jedoch nur teilweise mit den historischen Objekten abgleichen, die uns die Homerische Archäologie erschließt. So fehlen etwa apotropäische Darstellungen (Gorgo Medusa als Schildbuckel), wie sie in historischer Zeit üblich waren. Analogien finden sich eher auf Gegenständen des täglichen geselligen Lebens, wie sie auch in der Homerischen Beschreibung begegnen (Fittschen 1973). Der Homerische Schild ist eine poetische Fiktion, die immer wieder bildliche Rekonstruktionen – wie die in der *Encyclopédie* – inspiriert hat (Abb. 1).

Die eigentliche Beschreibung (Ekphrasis) besteht aus gut 120 Versen. Wir sehen dabei weniger die fertigen Bilder als ihre Verfertigung, den *status nascendi*. Damit ergibt sich eine doppelte Bewegung: Das Handeln bzw. Herstellen des Hephaist erzeugt Bilder, die wiederum nicht statisch, sondern bewegt erscheinen. Homer spricht gar nicht konkret von Bildern oder Kunstwerken, sondern generell von „*daídala pollà*“ („viele kunstvolle Gegenstände“), die er gestaltet und einfügt. Anders als phönizische Schilde, die aus Metall getrieben sind, besteht der Homerische aus „Einlagen verschiedener Metalle in die bronzene Außenfläche des Schildes.“ (Simon 1995, 129) Diese Einlagearbeiten sind Gegenstand der Beschreibung. Dabei wird immer auch Materielles betont. Signifikant und Signifikat werden gleichzeitig präsent gehalten. Auch der Schmiedegott hat dabei ein Vorbild, und zwar ein menschliches: den mythischen Handwerker *Daidalos*, der „einst in der breiten Knosos“ einen Reigen „für die flechtenschöne Ariadne“ (v. 591f.) gebildet hatte. Daraus ergibt sich eine doppelte Spiegelung, eine dreistellige Relation: Der Gott ahmt einen menschlichen Künstler nach und wird wiederum vom Sänger-Dichter, der ihm

Urszene – Homer

Beschreibung einer
Beschreibung

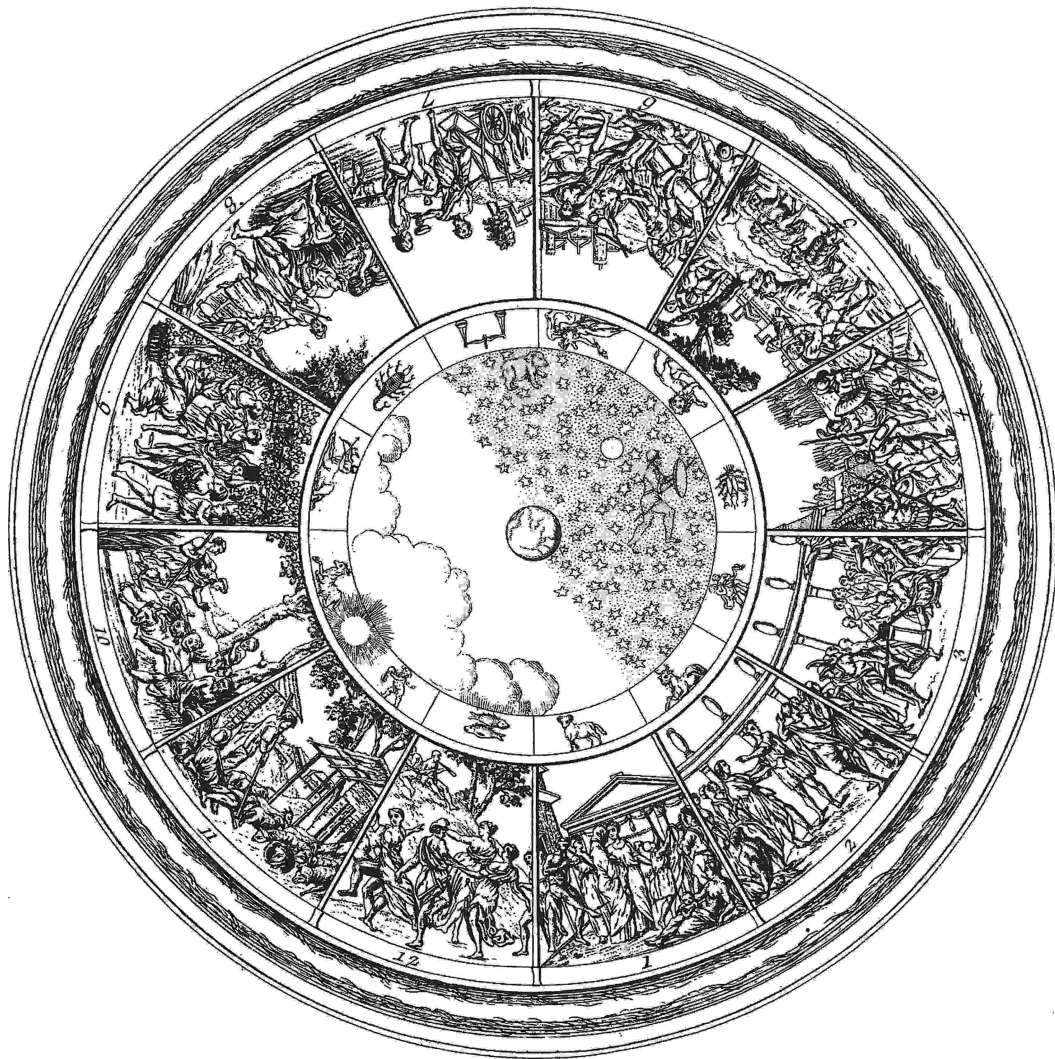


Abb. 1: Schild des Achill: Abbildung aus Diderot / d'Alembert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*

über die Schulter blickt, nachgeahmt. Was ist nun auf dem Schild dargestellt? Allgemein, so könnte man sagen, wird ein Bild des menschlichen Lebens in der Ordnung der Welt entworfen. Dies geschieht in konzentrischen Kreisen, wieder analog zur dekorativen Kunst des 8. Jahrhunderts (Simon 1995, 130). Zunächst werden Himmel und Erde geschaffen, dann zwei Städte, die eine im Frieden, die andere im Krieg – Spiegelung des Kampfes um Troja; sodann erscheinen Szenen aus der Landwirtschaft: ein Brachfeld und ein Königsgut, Weinberge, Rinderherden, schließlich eine Tanz- und Reigenszene. Der Vortrag des Textes durch den Dichter-Sänger (*aidós*) und die Verfertigung des Schildes verlaufen parallel, werden zeit-

deckend erzählt. Die einzelnen Bildsektoren werden durch refrainartig wiederkehrende Verben skandiert, die alle der Welt handwerklicher Produktion entstammen: er bildete, legte, setzte, ‚machte‘ darauf. Der spätere Begriff für dichten / Dichtung – *poësis* – hat hier noch einen ganz konkreten Klang. Wie die Figuren aus dem Schild hervortreten, so treten die Bilder, vermittelt durch die Rezitation des *Aöden*, in der Imagination des Zuhörers hervor. Der unbearbeitete Schild wird zur Chiffre der *tabula rasa* der Imagination.

Innerhalb der Erzählung bildet die Schildbeschreibung bzw. -verfertigung einen bedeutsamen Ruhepunkt, der noch immer zu dem Urteil verführen mag, dass sie „aus analytischer Sicht [...] als äußerlicher Zusatz erscheint.“ (Seeck 2004, 96) Homer schafft damit den Prototyp einer rhetorischen Form, die in den späteren antiken Handbüchern geläufig als *ékphrasis* (lat. *descriptio*) bezeichnet wird – und macht sogleich Schule. Der Hesiod zugeschriebene *Schild des Herakles* („scutum Heraclis“) folgt unmittelbar dem Modell Homers (Becker 1995, 23–31). Der römische Dichter Vergil (70–19 v. Chr.), T.S. Eliot zufolge der einzige ‚Klassiker Europas‘, schiebt im achten Buch der *Aeneis* (v. 625–731) die Beschreibung der Waffen des Aeneas ein und macht die *Ekphrasis* damit endgültig zum obligatorischen Bestandteil epischer Tradition (vgl. unten IV.3). In der Rhetorik wird die *Ekphrasis* seit der Spätantike zu einem fest umrissenen Unterrichtsgegenstand (Lausberg³ 1990, 544). Schon die antike Tradition ist nahezu unübersehbar. Im Mittelalter begegnen Ekphrasen in Vergilischer Tradition in der höfischen Epik (z.B. der Schild der Enite in Hartmanns von Aue *Erec*; vgl. II.2), mit der intensivierten Rezeption antiker Texte seit der Renaissance ist die Ekphrasis – in engster Auseinandersetzung mit Homer und Vergil – ubiquitär. Ekphrasis und Beschreibungskunst gehören zu den intermedialen Basisformen der europäischen Literatur (Boehm/Pfötenhauer 1995).

So ließe sich entlang der Rezeption Homers eine kleine Geschichte der literarischen Wort-Bild-Beziehungen schreiben (Übersicht bei Willems 1989, 21–47). Ihr Wendepunkt liegt im 18. Jahrhundert. Lessing macht in seiner Schrift *Laokoon* (1766) darauf aufmerksam, dass Homer „nemlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild [malet].“ (Lessing 1990 [1766], 134; vgl. auch unten II.3) Damit wird die Homerische Ekphrasis zum Kronzeugen für Lessings These, wonach die Dichtung aufgrund ihrer konsekutiven (aufeinander folgenden) Zeichenstruktur nur „Gegenstände [darstellen soll], die aufeinander, oder deren Teile auf einander folgen“, wenn sie ihr Ziel – Anschaulichkeit, Täuschung, Illusion – erreichen will. Produktion muss daher in Performanz umgewandelt werden. Eine der bekanntesten (aber auch unerkanntesten) Auseinandersetzungen mit Homer liefert dann Schiller in seinem *Lied von der Glocke* (1799/1800). Der Wechsel von Handwerkerstrophen und Beschreibung (eines idealen Lebenslaufes in einer idealen Stadt) nimmt ein Strukturelement der Homerischen Schildbeschreibung auf und formt es im Lichte von Lessings Sukzessionsthese zu einer Allegorie der Dicht- als Handwerkskunst, der es auf die „feste Form“ ankommt. Wie bei Homer decken sich sprachliche Performanz und handwerkliche Produktion. Zeichen und Bezeichnetes stehen in einem „bequeme[n] Verhältnis“ (Lessing 1990 [1766], 116). Ein weiteres Beispiel bietet W.H. Auden, der in seinem Gedicht *The*

Tradition

Der Schild *nach* dem Schild

shield of Achilles, die Homerische Szene unmittelbar aufnimmt. Die Wendung ist jedoch paradox: Während Thetis die Szenen erwartet, die sich bei Homer beschrieben finden, gestaltet der desillusionierte Hephaist, „the thin-lipped armorer“, Szenerien der Trauer, der Gewalt, der Enthumanisierung der modernen Welt: „Auden’s poem depicts the devastation of the twentieth century, embodied by war, propaganda, prison, camp, urban dereliction and individual alienation.“ (Emig 2001, 178)

She [d.h. Thetis; J.R.] looked over his [Hephaistos’; J.R.] shoulder
 For vines and olive trees,
 Marble well-governed cities
 And ships upon untamed seas,
 But there on the shining metal
 His hands had put instead
 An artificial wilderness
 And a sky like lead.

A plain without a feature, bare and brown,
 No blade of grass, no sign of neighbourhood,
 Nothing to eat and nowhere to sit down,
 Yet unintelligible multitude.
 A million eyes, a million boots in line,
 Without expression, waiting for a sign.

(Auden 1955, 35)

Am Ende des Gedichts bricht Thetis, von dunkler Vorahnung erfasst, in einen Schrei aus („Thetis of the shining breasts cried out in dismay“). Auden betreibt eine „Mythenkorrektur“ (Emmerich/Seidensticker/Vöhler 2005), die Ekphrasis und Handlung eng koppelt. Wo bei Homer der Ausblick in eine Welt der Ordnung und Geselligkeit steht, entwirft Auden Szenerien, in denen die Gewalt allgegenwärtig ist. Sie erweisen sich am Ende als passend für den „Iron-hearted man-slaying Achilles“. Auch er wird nicht überleben.

Spiegelung und
 Potenzierung

Mit Homers Schild des Achill beginnt nicht nur die Geschichte der rhetorischen Ekphrasis, sondern auch die der Intermedialität. Das erste präjudiziert noch nicht das zweite. Gewiss: der Text (besser: das Wort) dient dazu, einen plastischen Gegenstand zu beschreiben. Dieser unterscheidet sich nicht von anderen in den Text ‚eingebetteten‘ Objekten, Körpern oder Gegenständen wie z. B. dem Zepter Agamemnons, die – wie schon Lessing bemerkt – bei Homer ihre „Geschichte“ (Lessing 1990 [1766], 121) und Biographie haben. Der Unterschied liegt im Objekt und seiner Funktion. Die Schildbeschreibung schafft einen Moment in der Handlung, der diese noch einmal in einen höheren Zusammenhang stellt und Gegenbilder menschlicher Gemeinschaft außerhalb des Ausnahmezustands Krieg entwirft. Wie Thetis bei Auden, so sieht der Zuhörer dem Erzhandwerker Hephaist (gespiegelt durch den Dichter/Sänger als Medium) über die Schulter. Der Akt der Hervorbringung wird potenziert in einer Art „mise-en-abyme-Struktur“ (Männlein-Robert 2007, 14): Die Dichtung zeigt die Produktion eines Artefaktes, auf dem nun – doppelte Spiegelung – erneut Sänger-Figuren als Zentrum der Gemeinschaft erscheinen. Dies gilt für die beiden auf dem Schild

dargestellten Städte. In der ersten, in der „Hochzeitsfeste und Gelage“ gefeiert werden, erklingen „Flöten und Leiern“ (Homer 1975, v. 494); auch die Hirten in der zweiten, belagerten Stadt „ergötzen sich auf der Flöte“ (v. 526), während die Winzer im Weinberg „die schöne Linos-Weise“ anstimmen (v. 321). Wirkungsvoll am Ende der Beschreibung, in der Schilderung eines Reigens an einem waldichten *locus amoenus*, steht die Figur des Sängers als Mittelpunkt der Gemeinschaft. Die Szene hat ihre Entsprechung in Darstellungen des 8. und 7. Jhs. v. Chr., „denn Tänze waren ein bevorzugtes Thema der geometrischen Kunst.“ (Simon 1995, 126)

Und eine dichte Menge stand rings um den lieblichen Reigen
 Und ergötzte sich, und in ihrer Mitte sang der göttliche Sänger
 Zur Leier, und zwei Springtänzer wirbelten unter ihnen
 Als Anführer des Spiels in ihrer Mitte. (v. 603–606)

Dass Homer, der Dichter-Sänger, in solchen Bildern ein Ideal der Dichtung und des Dichters als Medium ‚guter‘ Ordnung zeichnet, ist unübersehbar (Moog-Grünewald 2001). Immer wieder finden sich in beiden Epen vergleichbare Szenen (Bannert 2005, 17–26): In der *Ilias* sehen wir Achill, wie er während seiner Kampfpause vom „Ruhm der Männer“ (*kléa andrôn*) singt (9, 189). Vor allem in der *Odysee* finden sich mehrere Szenen, die Homers „Bild vom Dichterberuf und Gesang“ (Szlezák 2012, 197) illustrieren. In der *Odysee* besingt der Sänger Demodokos am Phäakenhof die Eroberung Trojas durch die List mit dem hölzernen Pferd (*Odysee* 8, 499ff.) und auf Ithaka sehen wir Phemios ein Lied für die Freier der Penelope vortragen (ebd. 22, 351–353). In der Schildbeschreibung begegnen sich beide Reflexionsfiguren: 1. die Spiegelung des eigenen Tuns auf der Ebene des Dargestellten, in den verschiedenen *Aöden*-Figuren des Schildes, 2. die performative Mimesis einer anderen ‚poietischen‘ Kunst. Denn hier „findet sich eine erste Reflexion auf die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Kunst und der Dichtung.“ (Männlein-Robert 2007, 14)

Dichter-Ideale

In der Auseinandersetzung mit dem materiellen Medium reflektiert sich „Poesis als Mimesis des Seins, nicht des Scheins.“ (Moog-Grünewald 2001, 15) Dies geschieht in der Weise, dass die Beschreibung auffällig zwischen der Ebene des Produzierens und des Produzierten, des Signifikanten und der illusionären Qualität des Signifikats, zwischen materieller Realität und Imagination oszilliert. Die „Künstlichkeit des Kunstwerkes“ (Männlein-Robert 2007, 15) wird immer wieder betont. Auf der anderen Seite werden akustische Eindrücke suggeriert: Von Stimmen und Schreien, Geräuschen und Tierlauten, sogar von Instrumentalmusik aller Art ist mehrfach die Rede. Das Metall wird lebendig. Diese Verlebendigung ist jedoch nicht das (Hand-)Werk des Hephaistos. Es ergibt sich erst im intermedialen Zusammenspiel und dialektischen Umschlag vom Wort zum Bild und wieder zum Wort. Dies wird durch intermediale Potenzierung herausgearbeitet. Die Schildbeschreibung ist Mimesis der Performanz einer Mimesis. Homer wählt den Kunstgriff, „das Coexistierende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln.“ (Lessing 1990 [1766], 134) Darin unterscheidet er sich von Vergil, dessen Schildbeschreibung in der *Aeneis* ein „wahres Einschiesel“ ist (ebd. 137), das den Fluss der Handlung sistiert statt weiterzutreiben (Robert 2013b). Dichtung verleiht dem Statischen Bewegung, dem Lautlo-

Einlegearbeit und
 Einbildungskraft

sen Stimme, der Realität des Materials eine imaginäre Dimension, die das Wort dem (Hand-)Werk überlegen macht. Auf diese Weise wird die Schildbeschreibung lesbar als Allegorie des Rezeptionsprozesses selbst. Wie der Schild, so die Imagination des Zuhörers: Sie erst setzt die Szene in Bewegung, indem sie etwas „hin zu denkt“, wie Lessing schreibt (ebd. 32). Die Ein-Bildung des Schildes wird zur Analogie der Einbildungskraft. Die Schildbeschreibung setzt eine Theorie der Imagination voraus, die man protosensualistisch nennen könnte. Wie Hephaistos seinem Schild die Figuren einschreibt, so schreibt der Aöde sein Lied, das diese erste Einschreibung *ist*, der Einbildungskraft des Zuhörers ein.

oral poetry

Die intermediale Pointe dieser Kippfigur besteht darin, dass der Aöde dem Schmiedegott eine Leistung unterschiebt, die nur dem Gesang zukommt, die Fähigkeit nämlich, das starre Bild zu einer Szene werden zu lassen, die in dichter Folge optische und akustische Sensationen vermittelt: Das Gebrüll der Tiere, den rauschenden Fluss, das Bellen der Hunde, die Tanzweisen – im Extremfall auch: das explizite Schweigen des Königs (v. 556). Diese intensive Sinnlichkeit der Schildszenen unterstreicht, dass Homers Dichtung einer Welt der konstitutiven Mündlichkeit angehört. *Ilias* und *Odyssee* sind konzeptuell in dem verankert, was seit Milman Parry als „oral poetry“ bezeichnet wird (vgl. IV.1). Es gehört zum Selbstverständnis des Dichters, sinnliche Präsenz zu erzeugen, die von der Muse garantierte und vermittelte Erinnerung sinnlich-lebendig vor Augen zu stellen, sichtbar und hörbar werden zu lassen. Hier zeigt sich die Differenz zwischen faktischer und konzeptioneller Mündlichkeit: Dass sich der Dichter-Autor zur Konzeption seiner – für Verhältnisse der *oral poetry* – ungewöhnlich komplexen Epen der Schrift bedient hat, Homer mithin „am Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit“ steht (Szlezák 2012, 38), zählt inzwischen zu den festen Grundannahmen der Forschung. In der starken Form besagt dies, die Entwicklung der Schrift verdanke sich dem Bedürfnis, die Homerische Dichtung aufzuschreiben; in ihrer schwachen – und plausibleren – erscheint die Dichtung als „ein sekundäres Resultat der Einführung der Schrift.“ (Rösler 2011, 205) Raoul Schrotts These, der Sänger habe als Schreiber im kilikischen Karatape in assyrischen Diensten gestanden und die *Ilias* auf der intertextuellen Folie altorientalischer Epen sowie der Genesis verfasst (Schrott 2008), führt diese Tendenz, Homer einer Kultur der Schriftlichkeit zuzuschlagen, zu einem Extrempunkt: Die Epen werden auf eine postmodern gefärbte, auf Intertextualität und *écriture* bezogene Autorschaft verpflichtet. Lohnender scheint es, von den verschiedenen Phänomenen und Problemen der Intermedialität auszugehen: *Ilias* und *Odyssee* spiegeln nicht nur eine archaische mündliche Technik, sie reflektieren sie auch von der Warte eines neuen Mediums aus. Die Schildbeschreibung bestätigt dann McLuhans berühmtes Medienevolutionsgesetz (vgl. III.3), wonach der Inhalt eines Mediums immer ein anderes – und zwar: älteres – Medium ist: „Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafens.“ (McLuhan 1992, 18)

Homer intermedial –
Barbara Köhler

Die Geschichte der Intermedialität bleibt der Homerischen Urszene verbunden – bis heute. Der jüngste Versuch einer Relektüre Homers aus intermedialem Geist stammt von der Lyrikerin Barbara Köhler (geb. 1959). Aus-

gangspunkt ist die *oral poetry*-Thematik und die Medialität der Homerischen Epen, genauer der *Odyssee*. In ihrer Homer-Paraphrase *Niemands Frau. Gesänge* (2007) stellt sie die Homerische Frage neu, indem sie die Stimme Homers mit der eigenen kreuzt: „Sage mir muse Wer Es ist was Er wer Homer & warum ist Es wichtig.“ (Köhler 2007, 12) Nach Homer fragen heißt hier, nach der unterdrückten weiblichen Identität und Stimme fragen (Metzger 2009). Die Audio-Einspielung, die dem Buch beiliegt, lässt diese weibliche Stimme – die Stimme Penelopes („Niemands [d.h. Odysseus'; J.R.] Frau“) – durch die intertextuelle Transformation des Homerischen Textes erklingen (Knoblich 2010). Das Gewebe des Textes verschmilzt mit dem Gewebe des Leichentuches, das Penelope für ihren Schwiegervater Laertes webt, aber jede Nacht wieder auftrennt, um die versprochene Einwilligung in die Werbung der Freier hinauszuzögern. Es ist ein intertextuelles Spiel, das den Homerischen Prätext in ein Geflecht aus Anspielungen auf klassische Texte der Moderne (von Shakespeare bis Joyce und T.S. Eliot) bis hin zum Popsong verstrickt. Dieses Geflecht perspektiviert die Frage nach Gedächtnis und Andenken in genderkritischer Weise neu und bildet somit ein intertextuelles und intermediales „Gegenspiel“ (Köhler 2008) zu Homer. Die Künstlerin Andrea Wolfensberger wiederum hat in Zusammenarbeit mit der Autorin Videosequenzen erstellt („No one's box“, 2007), die von der Rezitation der Autorin untermalt werden. Eine dieser Sequenzen, zum fünften Gedicht des Bandes („NAUIKAA: RAPPORT“), liefert die Illustration für das Cover des Bandes. Sie zeigt ein rot-weißes Schiff, das sich in der Dünung der Wellen auf und ab bewegt. Auch die Position der Kamera ist instabil; sie scheint selbst mit den Wellen auf und ab getragen zu werden. Diese Halt- und Ortlosigkeit entspricht der „Wellenbewegung der Stimme, die den Text fortträgt und von ihm fortgetragen wird.“ (Metzger 2009, 359)

Köhler setzt am Proöm der *Odyssee* an, in dem der Dichter die „Göttin“ bittet, Auskunft über den Helden und seine Fahrten zu erteilen. Muse / Mnemosyne ist eine Verkörperung des Gedächtnisses, der Erinnerung selbst. Bei Köhler werden die Geschlechterverhältnisse umgekehrt: Angerufen wird nicht mehr die Muse als Instanz des Erinnerns, sondern eine „maschine“, die ursprungs- und autorlos eine verschüttete Vergangenheit registriert und ihre *disiecta membra* bewahrt. Die Aufgabe des Aöden, Erinnerung zu stiften, geht auf die neuen Medien über. Wo bei Homer die männliche Stimme (des Aöden) zum Medium einer weiblich codierten Erinnerung (d.h. der Muse) wird, transportiert bei Köhler die weibliche Stimme eine männlich codierte Erinnerung (den Text Homers): „m/nemo sag – technik sag vers und sag zeile maschine READ ONLY MEMORY & vergiss vergiss diese sprache als eine als seine beherrschte.“ (Köhler 2007, 12) Die typographische Auszeichnung des Textes betont die Medialität des Erinnerns. Die serifenlose Courierschrift, aus der Tradition der konkreten Poesie stammend (vgl. V.1.), wirkt unpersönlich, autor- und stimmlos, sie mutet schon typographisch wie ein Computer- und Programmiercode an. Immer wieder ist im Text von Aufzeichnungsmedien wie CD-Roms („READ ONLY MEMORY“), Anrufbeantwortern, *voice boxes* die Rede. Es handelt sich um „reste von Stimmen“ (ebd. 15) ohne Körper. Diesem Gestus entspricht auch die Rezitationsstimme der beiliegenden Audio-Einspielung. Sie lässt Assoziationen zu, die zwischen dem Ältesten und dem Neuesten, zwischen archaischem Gesang und

(Inter-)Medium und
Geschlecht

Maschinenstimme, schwanken. So wird das Leichentuch des Laertes, das von Penelope immer wieder aufgetrennt wird, um die Freier hinzuhalten, zur Allegorie des Textes, der als „Gewebeprobe“ verstanden wird (Köhler 2007, 24). Ebenso transformiert Köhler die Hadesfahrt (*Nékyia*) des Odysseus im elften Buch der *Odyssee* ein eine Medienallegorie. Das Kapitel „Hades : Projektion : Hades“ lässt die Unterwelt zum *bluescreen* werden, vor dem Homers Schatten als Simulacren wiederkehren (mit Anspielung auf eine US-amerikanische Popgruppe):

die welt in scherben im dreisekunden-takt wechselt die einstellung das blaue flackern über weisse wände DAS HIER EIN SCHAUPLATZ nurmehr leere blicke auf leben töten wie es anderswo geschieht & man es hier längst hinter sich hat nur den bild- den blinden schirm die abschirmung der bilder aus denen alles hier gemacht ist & die keiner mehr sehen kann im blau der anhaltenden stund *life's but a walking shadow: HELL'S A BLUE BOX*

figuren vor bewegten hintergründen auswechselbare talking heads (ebd. 37).

2. Transgression – Hybridisierung – Konvergenz

... eine Fußnote zu
Homer

Der Blick auf Homers Epen zeigt die lange Geschichte der Intermedialität. Dies gilt für die Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, für die Beschreibungskunst (Ekphrasis), den *Paragone* der Künste als Form der poetologischen Selbstreflexion, schließlich für die Spiegelungs- und Potenzierungsphänomene, die sich in der triangulären Form der Mimesis einer Performanz einer Mimesis konstellieren. Sie alle werden in der Geschichte der Intermedialität wie im Verlauf dieser Darstellung einen breiten Raum einnehmen. In Abwandlung eines berühmten Diktums Whiteheads über Homer könnte man sagen: Die Geschichte der Intermedialität besteht aus einer Reihe von Fußnoten zu Homer (vgl. Whitehead 1979, 91). Dies hat unmittelbar wie mittelbar mit der Geltung Homers und der von ihm geprägten literarischen Reihe zu tun, in der Vergils *Aeneis* eine entscheidende Vermittlungsrolle spielt. Es hat aber auch zu tun mit der ‚Endlichkeit‘ und Beharrlichkeit der intermedialen Formen und Topoi selbst (‚Topos‘ hier verstanden im Doppelsinn von semantischen Komplexen, die in Texten einen wiederkehrenden ‚Ort‘ besetzen). Intermediale Genres und Strukturtopoi wie die Schildbeschreibung strahlen weit in die moderne Literatur aus. Sie inspirieren die bildenden Künste zu Rekonstruktionen und Reproduktionen, an denen sich im 18. Jahrhundert eine Debatte über das Verhältnis von Bild und Text entzündet.

das *Laokoon*-Projekt

Eine historische Wasserscheide für die Diskussion um Intermedialität bzw. Interartialität (IV.3) stellt Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) dar (II.3). Der Schild des Achill wird zum Kronzeugen einer Theorie der Dichtung als Verlaufsform, die „das Coexistierende seines Vorwurfs in ein Consecutives verwandelt.“ (Lessing 1990 [1766], 134) Diese Unterscheidung wird semiotisch, durch die innere Zeichenorganisation der Dichtung, begründet. Die Zeichen müssen dazu „ein bequemes [d.h. passendes; J.R.] Verhältnis zu dem Bezeich-

neten haben“ (ebd. 116; vgl. Stierle 1984). Ein auf Sukzession beruhendes „Zeichenverbundsystem“ (Wirth 2005 und 2006) muss sich auf die Darstellung sukzessiver Vorgänge (Handlungen) beschränken. Lessings *Laokoon* bleibt für die weitere Theorieentwicklung – im Grunde bis heute – das entscheidende Referenzwerk (zur Rezeption Nisbet 1979; vgl. auch III.1 zum ‚neuen Laokoon‘). Attraktiv und anschlussfähig war vor allem sein Rekurs auf die Semiotik des 18. Jahrhunderts (Wellbery 1984), die in der Ära der postmodernen Theoriebildung zahlreiche Versuche hervorbrachte, das „Laokoon-Projekt“ im Abgleich v.a. mit der Semiotik eines Charles Sanders Peirce fortzuschreiben (Gebauer 1984; Baxmann / Franz / Schäffner 2000). Diese Aktualität gründet auf den zentralen Grenzziehungen, die Lessing in den Kapiteln 16 und 17 vornimmt. Erst neuere Untersuchungen, die den *Laokoon* als Ganzes in den Blick nehmen, haben die Komplexität, Widersprüchlichkeit und Offenheit dieser „unordentlichen Collectanea“ (Lessing 1990 [1766], 15) gezeigt. Lessing bietet gewissermaßen nebenbei eine Theorie der ästhetischen Autonomie, eine Ästhetik des Hässlichen und eine Theorie der Musik (Robert / Vollhardt 2013). Seine polemische Spitze richtet sich dabei gegen die Theorie der „malenden Dichtung“ (d.h. der Beschreibung), wie sie poetisch von Barthold H. Brockes, Albrecht von Haller, Ewald von Kleist u.a., poetologisch von Joh. J. Bodmer und Joh. J. Breitinger vertreten wurde. Lessing tritt nun an, „die Grenzen der Malerei [unter Einschluss der Plastik; J.R.] und Poesie“ (Titel) zu bestimmen. Die Suche nach den spezifischen Differenzen schließt logisch die nach einer Theorie *der* Kunst insgesamt ein, aus der sich dann die Einzelkünste ableiten und ausgliedern lassen (Robert 2013a).

Für die Intermedialitätsforschung ist der *Laokoon* ein ambivalentes Dokument: Eine semiotische Theorie der Intermedialität (Wirth 2006) findet im *Laokoon* ihr historisches Manifest (Gebauer 1984; Baxmann / Franz / Schäffner 2000). Andererseits bedeutet Lessings Grenzziehung auch einen Sündenfall, der die Einheit der Medien und Künste in Frage stellt und dem Programm der konzeptuellen Mischung und „Aufpfropfung“ zweier Zeichensysteme (vgl. III.5) eine klare Absage erteilt. Von der intermedialen Warte aus ist die „malende Dichtung“ ja ein progressives Konzept, das die Konvergenz der Künste im Zeichen des Horazischen *ut pictura poesis*-Grundsatzes betont (vgl. II.1). Tatsächlich neigt die Intermedialitätsforschung bisweilen zu einer Mediengeschichtsschreibung, die man mit Schiller ‚sentimentalisch‘ nennen könnte. Ihre elegische Grundfigur – die Unterscheidung von Einheit (der Medien, Künste) und Trennung – bezieht sie aus Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In beiden Fällen besetzt die Antike die Position der idealen, inzwischen verlorenen Einheit. In der Antike, so schreibt Jürgen E. Müller, bildeten „Musik und Dichtung [...] eine untrennbare Einheit [...], die demzufolge auch keine getrennte Theoriebildung für beide Bereiche forderte.“ (Müller 1998, 33) Diese Phase einer gleichsam ‚naiven‘ Medienintegration wird beginnend mit Lessing und den „moderne[n] wissenschaftliche[n] Differenzierungen, Arbeitsteiligkeiten und Spezialisierungen“ aufgehoben. Hier mag man an Schillers Kulturkritik im sechsten *Ästhetischen Brief* denken, die gleichfalls auf die „Scheidung der Wissenschaften“ und die „Absonderung der Stände und Geschäfte“ abhebt (HA, Bd. 5, 583). Schon Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks hatte an

Sentimentalische
Mediengeschichte

diese spezifisch Schillersche Kulturkritik angeschlossen und sie in eine Medienkritik umgeformt. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ ist der Versuch, im kollektiven Zugriff die Kränkungen und Fragmentierungen der Moderne zu kompensieren und zur präsupponierten Einheit der Künste in der Antike zurückzukehren. Lessings *Laokoon* steht in dieser Lesart für die moderne Absonderung aller Künste, ein ästhetisches Korrespondenzphänomen zur kulturkritischen großen Erzählung. Diese Fragmentierung aufzuheben und im *Laokoon*-Trauma das ästhetische Trauma und die Ursünde der Moderne zu überwinden oder zumindest wissenschaftshistorisch zu kompensieren, ist das Ethos der Intermedialitätsforschung. Auf neuer, ‚sentimentalischer‘ Basis muss die Zergliederung der Medien durch eine neue „intermediale Öffnung und eine Revision traditioneller Poetologien und Medientheorien“ (Müller 1998, 32) ersetzt werden, die darauf zielt, die verlorene Einheit einer hypostasierten antiken Gesamtkunst durch reflektierte Hybridisierungen und Transzendierung des Gattungs- und Medienkanons wiederzugewinnen.

Pathos der
Transgression

Als die Intermedialität in den 1990er Jahren die Bühne der Methodendiskussion betritt, tut sie dies mit der Verheißung, in der Wirklichkeit der modernen Medien – das Internet erlebt gerade seinen Aufstieg – jene Trennungen und Vereinzelnungen zu überwinden, die sich mit der Laokoontischen Differenz verbanden. An die Stelle der Ur-Teilung tritt das multi- bzw. intermediale ‚Ur-Ei‘. Diese Auffassung kristallisiert sich in Gilles Deleuzes viel zitiertem Ausspruch: „Es gibt kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat.“ (Deleuze 1986, 26; im Original frz.) Aus dieser Verheißung einer neuen, post-modernen Einheit aller Medien nach dem Ende der politischen Grenzerfahrungen zieht die frühe Intermedialitätsforschung ihr Pathos der Transgression. In seinem klassischen Aufsatz verbindet Werner Wolf seine Forderung nach einer ‚literaturzentrierten‘ Intermedialitätsforschung mit Vorstellungen der „Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien.“ (Wolf 1996) Intermedialität verheißt Befreiung aus medialem Solipsismus und Antagonismus, das Verlassen des literaturzentrierten Elfenbeinturms. Es ist die Emphase des Gründervaters McLuhan, der bereits in den sechziger Jahren nicht müde wird zu betonen: „Our time is a time for crossing barriers, for erasing old categories – for probing around.“ (McLuhan / Fiore 1967, 10)

Synthese vs.
Diskrepanz

Von hier aus lassen sich zwei Orientierungen ausmachen. Auf der einen Seite steht eine harmonistische, synthetisierende Vision, die der Idee des Gesamtkunstwerks verpflichtet bleibt. Auf der anderen die der Konfrontation, der – im positiven Sinne – medialen Friktion des Diskrepanten oder Hybriden. Während die erste Position versucht, die mediale Ur-Teilung zu revidieren und Divergenz in ‚Konvergenz‘ (Jenkins 2006) aufzuheben, steht die andere auf dem Boden der Laokoontischen Unterscheidung: Denn nur das Differente und Heterogene kann, aufeinander bezogen, jenen ästhetischen Mehrwert generieren, der aus der intermedialen Reibung entspringt: „Ein mediales Produkt wird dann *inter*-medial, wenn es das *multi*-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen ästhetische Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.“ (Müller 1998, 32)

Hybridisierung und
Transgression

Diese Sichtweise verdankt viel dem Impuls Marshall McLuhans, der in *Understanding Media* (McLuhan 1992, 65–73) eine Theorie der Intermedia-

lität vorgelegt hat, die nicht auf Konvergenz, sondern auf Konfrontation und Reibung setzt (vgl. III.3). Schon seine Metaphorik verweist auf Erfahrungen des (Kalten) Krieges. Martialisch spricht McLuhan von einem „Bürgerkrieg“ zwischen den neuen Medien Kino, Radio, Tonfilm. Aus ihm geht jedoch ein positiver Effekt hervor: „Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte und Energien frei, ähnlich wie bei der Kernspaltung oder der Kern-Fusion.“ (ebd. 65) Medienwandel und -hybridisierung wirken wie eine ästhetische „A-Bombe“ bzw. „H-Bombe“, die ungeheure ästhetische Wirkungspotenziale freisetzen: „Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht.“ (ebd. 73) Dass diese Bastardisierung der Medien auf den Plan tritt, den taylorisierten „geteilte[n] Menschen“ (ebd. 67) ganz zu machen, versteht sich von selbst. Das Schlagwort vom „global village“ schließt die Hoffnung ein, die weltumspannenden Distanzen und Entfremdungen inmitten des Kalten Krieges zu überwinden und eine neue Präsenzkultur zu etablieren, die mit ihrer sekundären Oralität und Nahkommunikationen die Verhältnisse der archaischen Medienfrühzeit dialektisch wiederherstellt – ein neuer, medial generierter Primitivismus. In *The Medium is the Massage* schreibt McLuhan über eine doppelseitige Fotografie einer indigenen Stammesgesellschaft: „The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village.“ (McLuhan / Fiore 1967, 66f.) Die Beispiele zeigen: Nicht nur die Intermedialität selbst, auch deren Theorie hat eine lange Geschichte und Genealogie, die es aufzuarbeiten gilt (in Kap. III. bzw. IV.).

Es mag dieser Emphase der Transgression und des ‚Transismus‘ geschuldet sein, dass nach der emphatischen Proklamation des neuen Paradigmas (Wolf 1996) eine gewisse Ernüchterung, vielleicht auch nur Routine eingekehrt ist. Die Rede von Inter-, Multi- oder Transmedialität ist in den Text-, Kunst- und Medienwissenschaften allgegenwärtig; so allgegenwärtig wie die tägliche Erfahrung mit Medien der Telekommunikation wie Smartphone oder Tablet. Wer die Entwicklung vom iPod zum iPhone verfolgt hat, wird Henry Jenkins‘ Prophetie zustimmen: „Convergence is coming and you had better be ready.“ (Jenkins 2008, 10) Auch hier sind die soziopolitischen Untertöne nicht zu überhören: Jenkins‘ Definition schreibt der Konvergenz der Medien emanzipatorisches Potenzial auch und gerade in sozialer Hinsicht zu. Wenn er Medienkonvergenz definiert als „the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences [...]“ (ebd. 2), stellt sich das Bild einer grenzen- und schrankenlosen Kommunikation ein, die vom politischen Begriff einer freien ‚Migration‘ und der Idee einer universalen ‚Teilhabe‘ aller getragen wird. Diese idealistisch, ja utopisch gefärbte Partizipation ist jedoch ambivalent: zugleich Verheißung und Drohung in einer Welt, die mehr denn je elektronisch integriert ist. Mediale Partizipation („participatory culture“) – so lässt sich Jenkins‘ Satz auch verstehen – ist Fluch, Segen und Schicksal zugleich. Wer sich ihr widersetzt, indem er sich der Partizipation verweigert, wird zum isolierten Außenseiter.

Jenseits des Pathos‘ zeigen sich in der medien- und textwissenschaftlichen Intermedialitätsforschung gewisse Ermüdungserscheinungen (Schmidt 2010, 195–200). Von Anfang an wurde die „inflationäre Verwendung des

Transgression und Migration

illusions perdues?