

Jürgen E. Müller

Intermedialität und Medienwissenschaft

Thesen zum State of the Art*

1. Medienwissenschaft heute

Als der Theaterwissenschaftler Teichmann 1976 provozierend formulierte, "eine Medienwissenschaft als eigene Disziplin, mit einer eigenen Wissenschaftstheorie, Wissenschaftsstruktur und Wissenschaftsmethodologie gibt es nicht", war – zumindest in den deutschsprachigen Ländern – das Motiv dieses Diktums durchaus einsichtig, präsentierte sich die *Medienwissenschaft* in den siebziger Jahren noch als Anhäufung unterschiedlicher Postulate und uneingelöster Programme ohne klare wissenschaftstheoretische Konturen. Die Medienwissenschaft hatte ihren Ort im Kontext der geisteswissenschaftlichen Fächer noch zu bestimmen.

In der Retrospektive wird der taktische Charakter dieses Satzes transparent, und es scheint gewiß naiv, ausgerechnet von der Medienwissenschaft¹ zu erwarten, was andere und verwandte Geisteswissenschaften nicht leisten konnten oder wollten. Oder würden wir die "Wissenschaftlichkeit" z.B. der Theater- und Literaturwissenschaft am Kriterium einer exklusiven und kohärenten Theorie und Methodologie bemessen? – Liegt doch eine der Chancen der sogenannten "Geisteswissenschaften" gerade darin, mittels konkurrierender Paradigmen unterschiedliche Zugänge zu heterogenen Forschungs-'Gegenständen' zu gewinnen und Ergebnisse zu generieren, deren Plausibilität es zu diskutieren gilt.

* Der vorliegende Beitrag ist eine durchgesehene und überarbeitete Version eines Artikels, der 1992 in *EIKON, Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*, 4, S. 13-21 publiziert ist. Zugleich bildet er Kapitel 1.2 meines 1995 erscheinenden Buches *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.

1 Korrekterweise müßte ich eigentlich von Medienwissenschaften sprechen, da wir natürlich nicht von einer 'einzigen Medienwissenschaft' ausgehen können. Was die Unsicherheiten mit Blick auf die Eingrenzung der Medienwissenschaften betrifft, vgl. Koebner 1988, 215ff.

'Die' Medienwissenschaft präsentiert sich ebensowenig als monolithische und geschlossene Disziplin wie andere Fächer des geisteswissenschaftlichen Kanons. Heute hat sie im deutschsprachigen Raum jedoch – im Verhältnis zu den angelsächsischen und romanischen Ländern allerdings mit der üblichen zeitlichen Verzögerung – einen akademischen Institutionalierungsgrad erreicht, der auch in den Augen von notorischen Skeptikern ihre Existenzberechtigung außer Zweifel stellt. Auf dem Weg zu dieser Institutionalisierung mußte sie mehr oder weniger glückliche Allianzen mit bereits etablierten Fächern, zumeist den Literatur- oder Publizistikwissenschaften eingehen, die nicht ohne Auswirkungen auf ihr wissenschaftliches Selbstverständnis und die theoretisch-methodologischen Rahmungen bleiben konnten. Schlimmstenfalls definierte sie sich über einen weit gefaßten Textbegriff als kommunikationstheoretisch ausgerichteter Appendix der Literaturwissenschaften, der gerade noch Literaturverfilmungen in die Liste von Forschungsinteressen und -gegenständen aufnahm, wobei dann jedoch nicht Fragen medialer Transformationen, sondern Fragen ästhetischer Wertigkeiten im Vordergrund standen.

Der Emanzipations- und Ausdifferenzierungsprozeß hat sich indes als äußerst stimulierend und hilfreich für die Medienwissenschaften erwiesen. Er trug entscheidend dazu bei, Erkenntnisinteressen, Theorien und Methoden kritisch zu reflektieren, so daß sich 'die Medienwissenschaft' der neunziger Jahre zwar nicht als geschlossenes System darstellt, ihre unterschiedlichen Ansätze jedoch zumeist der Verpflichtung nachkommen, die wissenschaftstheoretischen Rahmenbedingungen ihrer Forschungen – auch und gerade in Abgrenzung zu benachbarten Wissenschaften, etwa den sozialwissenschaftlich orientierten Kommunikationswissenschaften² – offenzulegen. Das Spektrum medienwissenschaftlicher Forschung erstreckt sich heute von angelsächsisch orientierter Film- und Fernsehforschung und deren deklariertem 'Gegenspieler', den *Cultural Studies*, über hermeneutisch fundierte Filminterpretation, Filmphilologie, Filmsoziologie, Filmpsychologie, Filmsemiotik, kognitive Filmpsychologie, feministische Filmtheorie, Produktions- und Rezeptionsgeschichten des Films, Institutionsgeschichten, Geschichten des filmischen Dispositivs bis zu einer historischen Filmpragmatik – um nur mit Blick auf das Medium "Film" einige der prominentesten Ansätze zu nennen. Ähnliches läßt sich mit unterschiedlichen Differenzierungsgraden für die Erforschung anderer Medien, etwa Radio, Fernsehen und Video feststellen.

2 In den angelsächsischen Ländern hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine institutionelle Trennung zwischen eher sozialwissenschaftlich, empirisch und publizistikwissenschaftlich orientierten Fachbereichen der *Communication Studies* und den eher geisteswissenschaftlich orientierten Fachbereichen der *Film and Television Studies* herausgebildet.

Trotz der häufig geäußerten Notwendigkeit interdisziplinärer Kooperation ist die Entwicklung der Medienwissenschaft – mit einigen wenigen Ausnahmen, vor allem der semiotisch fundierten Forschung – dadurch gekennzeichnet, daß eine doppelte Ausgrenzungsbewegung stattfand: einerseits gegenüber den verwandten, älteren und etablierten Disziplinen (nicht allein der Geistes-, sondern auch der Sozialwissenschaften), andererseits gegenüber den 'jeweils anderen Medien' mit anderen medialen Strukturen. Es galt, Grenzen der eigenen Disziplin sowohl theoretisch-methodologisch als auch mit Blick auf deren 'Forschungsgegenstand' festzuschreiben, nicht, diese zu überschreiten. Dies hat in letzter Konsequenz dazu geführt, daß wir gegenwärtig zwar über eine Vielzahl von theoretisch-methodologischen Konzepten verfügen, um spezifische Aspekte einzelner Medien oder medialer Produkte zu analysieren (etwa narrativer Strukturen des Films; vgl. Bordwell 1985), daß diese Konzepte und deren Fragestellungen in den meisten Fällen aber nicht auf andere Medientexte übertragbar sind.³ Oder anders gesagt: auf der Basis von Hollywood-Spielfilmen entwickelte Kategorien narrativer Forschung erweisen sich häufig als völlig unadäquat oder unzureichend für die Analyse von Fernseh-Spielfilmen.

Die vor allem in der angelsächsischen Literatur in diesen Tagen so gerne beklagte *Krise der Filmwissenschaft*⁴ erscheint aus dieser Perspektive als ein Resultat selbstkonstruierter Eingrenzungen und Eindimensionalitäten. Natürlich war es aus Gründen der Legitimation und Identitätsstiftung in den frühen Phasen der Medienwissenschaft entscheidend, das wissenschaftliche Terrain abzustecken. Doch mag der Sachverhalt, daß Filmhistoriker heute ihre Funktion vor allem darin sehen, einen Beitrag zur Analyse, sozialen Aufarbeitung und Bewahrung des kulturellen Erbes von *Bildern* zu leisten, als Indiz dafür dienen, daß die sogenannte Krise aus den selbstgeschaffenen 'filmwissenschaftlichen' Reduktionen der vergangenen Jahre herrührt⁵: Bereits der Stummfilm bestand nicht nur aus miteinander verknüpften Bildreihen oder Einstellungen, er war in einen medialen Aufführungskontext von kommentierender Sprache und Musik eingebettet, und seit mehr als sechzig Jahren steht der Ton des Tonfilms in einer wechselnden und dynamischen Beziehung zu den filmischen Bildern. In der Filmtheorie und Filmgeschichte wurde diesem banalen Sachverhalt nur unzureichend Aufmerksamkeit geschenkt, die (heute vielleicht krisenhaften)

3 Nur wenige Forschungen setzen filmische narrative Strukturen mit denen der Literatur oder anderer Medien in Beziehung; vgl. dazu Gaudreault 1989; Jost 1987.

4 Vgl. dazu z.B. einige Beiträge in *Hors Cadre*, 7, 1989 sowie einige Artikel in *Hors Cadre*, 10, 1992.

5 Vgl. dazu Altman (1994, 169), der mit Blick auf die Geschichte des Kinos eine ähnliche Position vertritt.

Mainstream-Theorien⁶ hatten sich primär auf die Perspektive einer isolierten medialen Dimension des Films verengt. Gewiß mag sich diese Beschränkung aus dem legitimen wissenschaftlichen Bedürfnis nach Reduktion von medialer Komplexität und aus der spezifischen historischen Situation der Filmwissenschaft erklären, welche hier als Beispiel für die vergleichbare Situation anderer Medienwissenschaften stehen mag⁷, aber die Konsequenzen dieser Reduktion multi- und intermedialer Konfigurationen auf mediale Eindimensionalitäten erweisen sich von Anfang an als Problem und Handicap film- und medienwissenschaftlicher Forschung und Historiographie. Die audiovisuellen Medien sind nicht jene isolierten medialen Monaden, als welche sie von den Mainstream-Medienwissenschaften nur allzu bereitwillig begriffen wurden. Wenn z.B. David Bordwell in *Narration in the Fiction Film* (1985) der Rolle des *Mediums* bei der Konstruktion der *fabula* nahezu keine Beachtung schenkt, sondern davon ausgeht, daß sich die *fabula* unabhängig von spezifischen medialen Strukturen und Prozessen unterschiedlicher Medientexte gegebenenfalls in *identischer* Weise entwickeln kann, dann wird er dem Einfluß des *Mediums* auf das Zusammenspiel von *syuzhet* und *style* nicht gerecht.⁸

2. Medialität, Poetik und Audiovisionen

Betrachten wir die Geschichte der audiovisuellen Künste unter der Perspektive ihrer medialen Dynamiken, dann wird deutlich, daß das 'eindimensionale mediale Kunstwerk' ein Konstrukt reduktionistischer Ästhetiken darstellt. Nicht erst die Postmoderne mit ihren Fragmentarisierungen, medialen Brüchen, Amalgamen, Synthetisierungen und Digitalisierungen hat uns vor Augen und

6 Damit spreche ich die Paradigmenwechsel an, die in der Nachkriegs-Filmwissenschaft stattgefunden haben. Zur Geschichte dieser filmwissenschaftlichen Theorien vgl. den herausragenden Band von Casetti (1993). Als 'Mainstream-Paradigmen' bezeichne ich im Bewußtsein ihrer unterschiedlichen Stellenwerte in den jeweiligen 'nationalen' wissenschaftlichen Diskursen die Metzsche Filmsemiotik der sechziger Jahre, die filmsoziologischen Ansätze der siebziger Jahre (Sorlin 1977), die 'nationalen' und 'internationalen' Filmgeschichten der siebziger und achtziger Jahre (Cook 1990), die narratologischen Theorien der achtziger und neunziger Jahre (Branigan 1984; Bordwell 1985) sowie die feministischen Filmtheorien der achtziger Jahre (De Lauretis 1984). Zur Entwicklung filmsemiotischer Theorien und deren Mainstream-Existenz(en) vgl. auch meine kritische Zusammenfassung in Müller 1995.

7 Ich begreife die Film- und Fernsehwissenschaft als eine der Teildisziplinen der Medienwissenschaft.

8 Die filmwissenschaftliche Forschung hat in den letzten Jahren auch Schritte in Richtung einer Analyse intermedialer Prozesse unternommen (für das Verhältnis von Ton und Bild vgl. Altman 1993; Chion 1985; Gorbman 1987). Ich lasse hier allerdings die Frage offen, inwiefern sich zumindest einige dieser Ansätze primär als multidimensional und nicht als intermedial erweisen.

Ohren geführt, daß audiovisuelle Werke aus medialen Überschneidungen, aus Kreuzungen unterschiedlicher medialer Konzepte, aus medialen Labyrinthen bestehen.

Eine Spurensuche nach den poetologischen Ursprüngen der Intermedialität führt vorläufig bis in die griechische Antike zurück. Simonides von Keos' Auffassung von der "Malerei als stummer Poesie und von der Poesie als stummer Malerei" fand ihren Niederschlag in Plutarchs *Moralia* (1936, 501)⁹ und gibt ein (erstes?) schriftliches Zeugnis von medialen Interdependenzen und Interaktionen.

Der Nonkonformist, Esoteriker und Rebell Giordano Bruno schrieb in der italienischen Renaissance dieses Konzept in seiner Abhandlung über das Licht und über die Bilder fort. So finden wir in seinem 1591 erschienen Buch *De Imaginum, Signorum & Idearum Compositione* ein für uns heute – und nach Wagner – modern anmutendes Prinzip beschrieben: Für Bruno bedeuten wahre Philosophie, Musik oder Poesie immer zugleich auch Malerei; und wahre Malerei immer zugleich auch Musik und Philosophie; und wahre Poesie oder Musik immer zugleich eine Art göttlicher Weisheit und Malerei. Ein Maler generiert unendliche Bilder auf der Basis von *Ansichten und Klängen*, indem er diese in unterschiedlicher Weise miteinander kombiniert (vgl. Bruno 1991, 129).

In der Aufklärung lenken Lessings Auseinandersetzung mit dem antiken *Laokoon*, seine Befreiung der Poesie vom Diktat der Malerei, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Formel "*ut pictura poesis*" erstarrt war, und seine Neubegründung des Primats der Dichtkunst vor der Plastik¹⁰ auf die Frage medialer Konzepte und Interdependenzen. Seine Wesensbestimmung von Malerei, Plastik und Dichtkunst führt – vor dem Hintergrund ihrer raumzeitlichen Strukturen – zu einer zeichen- und medientheoretischen Funktionsbestimmung der bildenden Künste und der Dichtung (vgl. Hess-Lüttich 1984, 203ff). Die Wirkung von Kunstwerken wird an spezifische mediale Strukturen zurückgebunden.

Diese Neuorientierung des Ortes und der Funktion verschiedener Medien und Künste bildet konsequenterweise dann auch den Ausgangspunkt der modernen romantischen Kunst und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Romantische Kunstwerke gewinnen durch Vermengung und Überlagerung medialer Strukturen, durch das Sich-zwischen-verschiedene-Medien-Stellen neue Wirkungsdimensionen, welche ihnen bislang verschlossen waren. So mag es auch nicht überraschen, daß Coleridge im Jahre 1812 den Begriff "Intermedia" prägt (vgl.

9 Ich danke an dieser Stelle Dick Higgins für seine erhellenden und sehr hilfreichen Hinweise zur historischen Entwicklung des Begriffs der "Intermedialität".

10 Vgl. dazu das in Lessing (1987) abgedruckte Nachwort von Ingrid Kreuzer, bes. S. 219.

Higgins 1984, 23)¹¹, der für eine konzeptuelle Fusion unterschiedlicher Medien steht und dessen programmatisch-ästhetische Implikationen ihren Niederschlag in einer Vielzahl intermedialer Kunstwerke gefunden haben. Poesie beschränkt sich nicht mehr auf das geschriebene oder gesprochene Wort, sondern realisiert sich ebenso in der Musik oder in den bildenden Künsten.

Die Intermedialität der Romantik beschränkt sich indes nicht allein auf die Künste. Medien und Apparaturen dienen auch als *konzeptuelle* Vor-Bilder und Metaphern für literarische, historische und mythische Prozesse. Wenn Carlyle den Übergang von historischer Erinnerung zur Mythenbildung als sich überlagernde Schattenspiele und Schlagschatten einer riesigen *camera obscura* begreift, die von einer tiefen Schicht der Vergangenheit in unsere Gegenwart projiziert werden (vgl. Carlyle 1969, 26), dann indiziert diese Metapher nicht allein eine weitere, spezifische Instrumentalisierung und Anfüllung des platonischen Höhlengleichnisses, sondern vor allem die zunehmende Relevanz alter und neuer medialer Dispositive¹² für die (und deren Interaktion mit den) Konstruktionen sozialer Wirklichkeit.

Doch kehren wir zurück zum romantischen Kunstwerk: Es erreicht seine größtmögliche Wirkung durch das Überschreiten medialer Grenzen und durch das Verschmelzen unterschiedlicher Medien und Gattungen. So konstituiert etwa das *Poetic Drama* imaginäre poetische und dramatische Welten, die ihren Aufführungs- und Handlungsspielraum, ihre 'Bühne', im Bewußtsein des Lesers finden, ohne jemals zu einer Aufführung gelangen zu können (vgl. Eichler 1977). Strukturen des Theatralischen durchdringen die Poesie und umgekehrt; sie eröffnen dem Rezipienten neue Dimensionen des ästhetischen Erlebens. Dies gilt ebenso für die Poesie, die ihre größte Wirkung durch ihre Musik und Musikalität erreicht (vgl. Carlyle 1969, 71 u. 81).

Auch das in die Wagnerschen Schriften eher beiläufig eingestreute Konzept des Gesamtkunstwerks, das im Laufe seiner Entwicklung unterschiedliche Sachverhalte bezeichnet¹³ und das in den Poetologien und Kunsttheorien wohl

11 Selbst wenn Coleridge in seinem Werk beständig auf mediale Interdependenzen verweist, so verwendet er den Begriff "Intermedia" zuerst und zunächst im Kontext seiner narrativen Theorie; vgl. 1936, 26.

12 Auch wenn in der angelsächsischen und deutschsprachigen Literatur zumeist der Begriff "apparatus" verwendet wird, gebe ich dem ursprünglichen Terminus "dispositif" den Vorzug.

13 Vgl. Wagner 1983a, 196 und 1983b, 28f. Der Begriff des Gesamtkunstwerks zielt einerseits auf das "Gesamtkunstwerk" der antiken Tragödie, in der die Kunstbestandteile noch nicht in "egoistische Richtungen zersplittert" waren, andererseits bezeichnete er auch eine Form gemeinschaftlichen Zusammenarbeitens von Künstlern, um als "Genie der Gemeinschaft, ein Gesamtkunstwerk der Zukunft zu schaffen". Vgl. dazu auch Gregor-Dellin 1983, 67ff.

zu Unrecht den Vorzug vor den Begriffen des absoluten Kunstwerks oder des Musikdramas erhielt, knüpft an die romantische 'rezeptionstheoretisch' fundierte Idee der Maximierung ästhetischer Wirkung durch mediale Grenzüberschreitungen und durch die Konstitution neuer medialer Formen an. Die anvisierte 'tiefe emotionale Durchdringung' und das 'In-Ekstase-Versetzen des Zuschauers' lassen sich für Wagner allein durch eine funktionale Reintegration von den im Laufe der Geschichte aufgespaltenen Künsten und Medien zu einem neuen Ganzen erreichen (vgl. Wagner 1983b, 97; Stein 1973, 151), wobei diese Integration keineswegs mit einer reinen Addition gleichzusetzen ist. Das "Kunstwerk der Zukunft", das zu den "Wurzeln" der Künste "zurückkehrt", soll neue, andersartige und tiefgründige Qualitäten ästhetischer Wirkung eröffnen, indem es den in der abendländischen Kulturgeschichte verlorengegangenen Funktionen des antiken Dramas neues Leben verleiht. Unter dieser Perspektive scheint es von geringerer Relevanz, ob sich nun die Musik dem Sinn des geschriebenen oder gesprochenen Wortes unterzuordnen habe oder umgekehrt (ein Sachverhalt, der Wagner in seinen frühen Schriften beschäftigte). Vielmehr geht es darum, die traditionellen Medien und Gattungen von ihren überkommenen Fesseln zu befreien und auf der Basis eines intermedialen Schauspiels von Drama, Dichtkunst, Musik und Bühnenkunst unbewußte Aktivitäten und Tiefenschichten im Bewußtsein des Rezipienten freizusetzen. Die Dynamik dieses Spiels generiert neue Erlebnisformen von Kunst.

Es liegt nahe, daß auf dem Weg der historischen Entwicklung einer Poetik der Intermedialität die profiliertesten Vorschläge aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts von Protagonisten stammen, die eine Verbindung von künstlerischem Schaffen und theoretisch-poetologischer Reflexion anstrebten. Hier sei etwa auf Eisensteins Theorie der *Montage der Attraktionen* verwiesen, welche Modalitäten filmischer Produktion und Rezeption an Konzepten des Pantoskops, des Panoramas, des Zirkus', des Varietés und des Theaters festmacht (Eisenstein 1974, 216ff). Die neuen ästhetischen Optionen des Mediums *Film* waren – im praktischen, wie im theoretischen Zugriff – zunächst scheinbar nur über die strukturellen Muster anderer, bereits etablierter Medien und Gattungen dienst- und faßbar zu machen: ein Prozeß, der sich auch heute noch in der ersten funktionellen Phase nahezu eines jeden neuen Mediums feststellen läßt.

Aber auch Dramatiker und Literaten wie Brecht verweisen mit aller Deutlichkeit auf den Einfluß der neuen technischen Medien (insbesondere des Films) auf die literarische Produktion und Rezeption: Die "neuen Apparate" hätten eine Avantgarde-Funktion für die alten Künste zu übernehmen, die sich auf ihren "physischen Teil" zurückzubessern haben und auch in der Literatur durchaus "filmisch" arbeiten können (Brecht 1963).

Den vorläufigen (postmodernen) Endpunkt dieser Diskussion setzte Lyotard, indem er an die Stelle einer fixierten Textbedeutung die "Verwandlung" der potentiellen Energien von Texten in andere Texte, Gemälde, Fotos, Filmsequenzen, politische Aktionen, Entscheidungen und erotische Eingebungen setzt (vgl. Lyotard 1973, 6). Mediale Dynamik und Transformation wird somit ins Zentrum des medienwissenschaftlichen Interesses gerückt (vgl. Prümm 1987; Müller 1987a und 1993).

Einen entscheidenden Anstoß zum Formulieren dieser Position haben zweifellos postmoderne Kunstprodukte geliefert, die sich als zu unbotmäßig und zu sperrig gegenüber den eindimensional zugeschnittenen Medientheorien und -methoden erwiesen. Wenn Skulpturen zu klingen beginnen, wenn sich die Avantgarde der Konkreten Poesie zwischen Sprechgesang, Malerei, Graphik und Dichtung stellt, wenn Video Art ein intermediales Spiel mit Konzepten und Inhalten von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen, Hörspiel, Musik und Literatur entfaltet, dann wird die Unzulänglichkeit der alten medienwissenschaftlichen Paradigmen nur allzu schnell evident. – Dies allerdings nicht allein mit Blick auf die zeitgenössische Avantgarde, sondern auch auf die Funktionsgeschichte der traditionellen Medien, Werke und audiovisuellen Genres. Deren 'Reinheit' gerinnt unter dieser Perspektive zu einer Fiktion und zu einem wissenschaftlichen Artefakt. Ebenso wie sich der Film seit seinem Beginn mittels Konzepten und Elementen der Guckkastenbühne, des Theaters, der (Bühnen-)Malerei, der Fotografie, der Literatur konstituierte, so standen die anderen audiovisuellen Medien in einer Vielzahl interaktiver und sich historisch verändernder Beziehungen. Die Entwicklung der modernen Malerei ist ohne die Fotografie nicht denkbar. Film, Fernsehen, Radio und Video entfalten ihre Strukturen und Wirkungen in einem Netz sich ständig verändernder medialer Relationen, welche keineswegs mit den auf einzelne Medien orientierten Theorien und Methoden zu fassen sind. Diesen Prozessen wurde von den 'Mainstream-Paradigmen' der Medienwissenschaften nicht genügend Beachtung geschenkt.

Die Avantgarde intermedialer Kunst hat dieses Defizit nur noch deutlicher hervortreten lassen. Die Frage der Intermedialität bildet nicht zuletzt auch deshalb eine Provokation der Medienwissenschaften, weil sie danach verlangt, sie von der Peripherie ins Zentrum wissenschaftlicher Theoriebildung und Analyse zu rücken. Wie läßt sich nun eine *intermedial orientierte Medienwissenschaft* begründen und in welche Richtungen könnte sich diese sinnvollerweise entwickeln?

3. Für eine Theorie der Intermedialität

Bislang sprach ich von einem 'Medium' oder von den 'Medien', ohne diesen Begriff näher zu erläutern. Mit Blick auf die Konturen der Medienwissenschaft und auf eine Theorie der Intermedialität kommen wir jedoch nicht umhin, diesen genauer zu bestimmen, steckt er doch sowohl das Terrain als auch die theoretisch-methodologischen Prämissen medienwissenschaftlicher Forschung ab.

Ähnlich wie die Termini "Kommunikation", "Interaktion" und "Code" wird der Begriff "Medium" in den verschiedenen medienwissenschaftlichen 'Schulen' unterschiedlich definiert und in unterschiedliche Forschungsstrategien integriert. Wie Hickethier (1988, 53 u. 62) zu Recht moniert, ist für die Bestimmung des Medienbegriffs eine Fixierung auf Massenhaftigkeit und Reichweite als alleiniges Kriterium ebenso abzulehnen wie eine Beschränkung auf Kunstproduktionen innerhalb der Medien. Medien gelangen sowohl in fiktionalen als auch in nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen zum Einsatz. Massenkommunikationstheoretisch definierte Medienbegriffe greifen zu kurz, indem sie das "Medium" auf seine technischen Dimensionen reduzieren; ästhetisch definierte Medienbegriffe verstellen den Blick auf die pragmatische Funktion von Medien in nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen.

Das "Medium" als Informationsträger bzw. -vermittler transportiert 'Informationen' von einem 'Erzeuger' zu einem 'Empfänger'. Doch dieser technische Prozeß ist für die Medienwissenschaft, so wie wir sie verstehen, nur von sekundärer Relevanz, vielmehr interessieren uns dessen Auswirkungen auf die Struktur des Vermittelten und die Bedeutungskonstitutionen auf seiten des Produzenten und Rezipienten. Ein umfassender und mehrdimensionaler Medienbegriff, wie ich ihn in Anlehnung an Hickethier, Bohn et al. vorschlage, würde demzufolge das als 'Medium' bestimmen, "was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder einen Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmitter vermittelt, und zwar über zeitliche und/oder räumliche Distanzen hinweg" (Bohn/Müller/Ruppert 1988, 10). Ein 'Medium' wäre demzufolge in *intentionale Handlungszusammenhänge* eingebettet. Es ist dialogisch und semiotisch konzipiert und umfaßt mehrere Dimensionen, die im Prozeß der Semiose zusammenwirken, die jedoch – entsprechend unterschiedlicher Erkenntnisinteressen – zu Analyse Zwecken differenziert werden können. Hier sei mit Hess-Lüttich an folgende Aspekte erinnert: den kommunikationssoziologisch-handlungspragmatischen Aspekt der institutionellen Verfaßtheit von Medien, den physikalisch-technologischen der genutzten Übertragungskanäle, den physiologisch-kognitiven der involvierten Sinnesmodalitäten, den zeichentheoretisch-strukturellen der semiotischen Modi, den systemisch-textuellen der Organisation der Zeichen in Codes, den historisch-genetischen des

Wandels von Medien, Mediennutzung, Medienkultur (vgl. Hess-Lüttich 1994, 49).

Wenn Medien(-texte)¹⁴ in wechselnden medialen Relationen stehen, wenn sich ihre Funktion aus den historischen Veränderungen dieser Relationen entwickelt, wenn ein 'Medium' Strukturen und Möglichkeiten eines anderen oder anderer Medien in sich birgt, dann impliziert dies, daß sich die Vorstellung von isolierten Medienmonaden oder Mediensorten nicht mehr aufrechterhalten läßt. Ein mediales Produkt wird dann intermedial, wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen. Eine Medienwissenschaft, deren Erkenntnisinteresse auf die medialen Dynamiken und Fusionen innerhalb einzelner Medientexte und zwischen verschiedenen Medientexten sowie auf deren historische Entwicklung zielt, stellt sich nicht allein den Herausforderungen von Avantgarde und Postmoderne, sondern reperspektiviert zugleich breite Felder der traditionellen Medientheorie und -geschichte.

Mein Vorschlag einer Theorie der Intermedialität besitzt gewiß nicht den Status eines 'geschlossenen wissenschaftlichen Paradigmas', vielmehr ist er als historisch und theoretisch fundierte Forschungsperspektive zu verstehen, welche an das Bachtinsche Dialogprinzip und das Kristevasche Konzept der Intertextualität anschließt und diese in einen medientheoretischen Kontext stellt. Denn sowohl für Bachtin als auch für Kristeva erwies sich die Frage medialer Transformationen und Fusionen (noch) als sekundär. Waren diese Transformationen für Kristeva zunächst im Begriff der "Intertextualität" enthalten, indem sie von einem "passage d'un système de signes à un autre" spricht (1967, 59; vgl. auch Bachtin 1979, 169ff), so verengt sie in ihren Analysen dieses Konzept auf die Praxis textueller Bedeutungskonstitution, so daß es sich empfiehlt, den Begriff der "Intertextualität" auf *Spielarten textueller Bedeutungskonstitutionen zu begrenzen, die durch das Repertoire¹⁵ von Intertexten entstehen*. Natürlich lassen sich inhaltliche Elemente (bzw. Repertoireelemente) nicht völlig isoliert von strukturellen und medialen Aspekten betrachten, dennoch scheint es sinnvoll, mit dem Begriff "Intermedialität" die Funktion von medialen Konzepten für die Bedeutungskonstitution durch den

14 Ich weiß, daß der Neologismus Medientext u.U. zu Mißverständnissen führen und tautologisch aufgefaßt werden könnte. Ich beziehe mich mit diesem Begriff auf den Sachverhalt, daß m.E. a) die Gegenstände intermedialer Forschung als "Texte" zu begreifen sind und daß b) diese Texte in unterschiedlichen (inter-)medialen Gestalten konstituiert sind und wir daher z.B von einem "Filmtext" oder einem "Videotext" sprechen können.

15 Im Sinne von Iser 1976.

Rezipienten anzusprechen. So gesehen stehen beide Begriffe in einem komplementären Zusammenhang.

Nun möchte ich – ohne Anspruch auf Exhaustivität – einige Konsequenzen der angedeuteten Perspektive für die medienwissenschaftliche Forschung skizzieren. Dies soll in Form einer Konfrontation von Thesen mit einigen zentralen Paradigmen medienwissenschaftlicher Forschung geschehen. Die Thesen und Paradigmen konstituieren selbstverständlich kein geschlossenes 'medienwissenschaftliches Universum'. Sie überlagern und ergänzen einander oder grenzen sich wechselseitig aus. Die Bereiche lassen sich zwar zu forschungspragmatischen Zwecken isolieren, stehen aber in einem engen Zusammenhang. Die Frage der Intermedialität besitzt für alle Gebiete eine nahezu identische Relevanz.

4. Intermedialität und Medienforschung – Thesen und Kommentare

Pragmatik und Intermedialität

Ein dialogisch und handlungstheoretisch konzipierter Medienbegriff bedeutet, daß die intermedialen Dynamiken und deren Relevanz für das mediale Handeln ins Zentrum der Medienwissenschaft rücken. Handlungsmuster medialer Produktion und Rezeption (von den ersten Schritten audiovisueller Szenarios über Produktion und Post-Produktion bis zur historischen und zeitgenössischen Rezeption) können nicht unabhängig von den Prozessen intermedialer Transformation und Fusion analysiert und rekonstruiert werden. Die Sinn- und Bedeutungskonstitution des Rezipienten wird vom medialen Status des jeweiligen Medientextes kodeterminiert.

Unter dieser Perspektive erscheint auch filmische Kommunikation nicht mehr allein als kompliziertes Handlungsgeflecht verschiedener Instanzen und Institutionen, sondern als *Prozeß intermedialer Transformationen, Überlagerungen und Fusionen*.¹⁶ Damit wird auch die Problematik der Literaturverfilmungen aus dem häufig irreführenden 'wissenschaftlichen' Kontext ästhetischer Werturteile mit ihrem Ausschließlichkeitsanspruch gelöst. Sie erweist sich nun als System intentionaler und intermedialer (typischer)¹⁷ Handlungen. Einzelne Schritte dieser Handlungsmuster lassen sich theoretisch-methodologisch eingrenzen und auf diese Weise einer zielgerichteten Analyse zuführen. An die Stelle der bekannten Frage, ob einzelne Szenarios/Filme eine adäquate Wie-

¹⁶ Vgl. dazu das Modell einer historischen Filmpragmatik in Müller 1994a.

¹⁷ Im Sinne der phänomenologischen Theorie.

dergabe eines literarischen Primärtextes leisten, tritt die Frage, *was* die Medientexte mit spezifischen Elementen und Konzepten des 'ursprünglichen' Textes *tun*.

Um ein Beispiel zu geben: Mit Blick auf Renoirs *PARTIE DE CAMPAGNE* (1936) lassen sich filmische Spielformen mit *Créances* (Grivel 1985, 164)¹⁸ der gleichnamigen Maupassantschen Novelle rekonstruieren, sowie das filmische Spiel mit theatralen Strukturen der *mise-en-scène*. Die genannten Formen eines intermedialen Spiels sind von erheblicher Relevanz für die Wirkungsmöglichkeiten des Films auf den Zuschauer (vgl. Müller 1987b). Ähnlich verhält es sich mit Blick auf die Handlungsmuster, die mit den Neuen Medien – etwa dem *High Definition Television* – einhergehen. Ihre medialen Strukturen und Dynamiken haben erheblichen Einfluß auf das Produktions- und Rezeptionshandeln. Es steht zu erwarten, daß sich aufgrund dieser neuen Eigenschaften inklusive der nicht allein durch Bild-/Tonqualität und Bildgröße erreichten Dominanz des Fernsehens im privaten Raum neue Rezeptionsformen herausbilden werden, die stark von den heutigen Rezeptionsformen des Fernsehens abweichen werden (vgl. Paech 1991).

Kognition und Intermedialität

Im Einklang mit dem Trend zur medialen Isolierung, wie er in den Medienwissenschaften und der Psychologie vorherrscht, zielt die kognitionstheoretisch fundierte Medienforschung nahezu ausschließlich auf eng umgrenzte mediale Dimensionen oder einzelne Elemente. Diese medien- und wissenschaftshistorisch zu erklärende Begrenzung ist aufzuheben. Kognitionstheoretische Forschung hat bei der Rekonstruktion von mentalen Informations-, Erkenntnis- und Bewußtseinsprozessen dem Sachverhalt intermedialer Verbundsysteme Rechnung zu tragen. Medientexte erweisen sich somit als mediale Fusionen, die auf seiten des Produzenten und Rezipienten synthetisierende Wahrnehmungs- und Bewußtseinstätigkeiten voraussetzen und die auf unterschiedlichen kognitiven Ebenen stattfinden.

Erste Ansätze zu einer intermedial orientierten kognitiven Forschung wurden von Jackendoff (1989) vorgestellt. Das Gehirn als biologische Informationsverarbeitungsinstanz verfügt hier über verschiedene Fähigkeiten und Prozessoren einer sprachlichen, visuellen und akustischen Kompetenz, welche in einem spezifischen, noch näher zu definierenden Verhältnis zueinander stehen. Dabei wird das Gehirn bzw. das *computational mind* nicht als Bestandteil des Bewußtseins, sondern als Lieferant von Informationen an das Bewußtsein aufgefaßt.

18 *Créances* bezeichnen die üblicherweise unhinterfragten Elemente unseres sozialen Wissens, die unser Verhalten, Handeln und unsere Sinnbildung steuern.

Wenn sich nun mittels eines dreidimensionalen Modells der Repräsentation Strukturen visueller Informationen mit denen sprachlicher oder musikalischer Informationsverarbeitung vergleichen lassen (vgl. Jackendoff 1989, 174 u. 185), dann ist ein entscheidender Schritt in Richtung einer kognitionstheoretischen Analyse von medialen Transformationsprozessen unternommen. Eine Antwort auf die Frage, wie wir über das reden, was wir sehen ("How do we talk about what we see?"), ist über die kognitiven Kategorien von *bottom-up processors* (von der akustischen/visuellen 'Wahrnehmung' zu konzeptionellen Einheiten) und *top-down processors* (das Verorten konzeptioneller Information in 3-D-Formaten) und *integrative processors* (die Integration von neu verfügbaren konzeptionellen Informationen in zusammenhängenden Strukturen) zu suchen (vgl. *ibid.*, 187). In diesem Zusammenhang ist zwischen verschiedenen kognitiven Ebenen mentaler und medialer Strukturen zu differenzieren, die in einem Organisationsschema der Niveaus mentaler Repräsentation zusammengefaßt werden. Jackendoff entwirft ein hierarchisches Modell unterschiedlicher Inputs von Wahrnehmung, wobei drei Ebenen berücksichtigt werden: Input der Netzhaut, auditiver Input sowie haptischer und vestibularischer Input. Diese Ebenen werden an kognitive Prozesse und an einen motorischen Output gekoppelt (vgl. *ibid.*, 248).

So faszinierend und überzeugend Jackendorffs Plädoyer für eine intermediale kognitive Bewußtseinstheorie, die sich am menschlichen Sinnesvermögen orientiert, auch sein mag, so problematisch scheint gleichzeitig seine Vorstellung, evident machen zu können, was das Bewußtsein *ist*, ohne seine (pragmatischen, ästhetischen und anderen) Funktionen zu berücksichtigen. Dies wird etwa bei seiner kognitiven Analyse der Strukturen Mozartscher Musik deutlich, die zwar Prinzipien metrischer Gruppierung und der Organisation von Tönen in der Zeit herausarbeitet, die jedoch deren Wirkung auf körperliche Repräsentationen bzw. Reaktionen reduziert und weitere Wirkungsdimensionen völlig ausklammert. Vermutlich mag die Enttäuschung bei der Lektüre auch darin begründet sein, daß die Funktionen und Optionen unserer Wahrnehmung und unseres Bewußtseins im Sinne der kognitiven Theorie allein dadurch enthüllt werden sollen, daß wir zunächst ausschließlich die *Struktur* des Bewußtseins zu begreifen haben. Doch können sich die Modelle zur Bestimmung dieser Struktur nicht in einer Analogie zwischen dem Gehirn (*mind*) und dem Computer als *computational mind* erschöpfen.

Semiotik und Intermedialität

Moderne Kommunikationsverhältnisse zeichnen sich durch mediale Verbundsysteme, intermediale Fusionen und Transformationen aus. Wenn wir Medientexte als Zeichensysteme betrachten, die durch (medien-)spezifische Codes

organisiert sind, dann stellt sich die Rekonstruktion des intermedialen Regelsystems, welches die Zeichenelemente in Beziehung zueinander setzt, als zentrale Frage semiotischer Forschung. Eine Rekonstruktion dieser Regelsysteme und Codes zielt nicht allein auf Verknüpfungs- oder Transformationsregeln, sondern auch auf die subjektiven Prozesse der Merkmalsselektion und Attribuierung durch Produzent und Rezipient (vgl. Hess-Lüttich 1990, 13). Die mediale Transformation einzelner Texte oder Genres erscheint dann nicht mehr als unmittelbarer Code-Transfer, sondern als ein Transfer bestimmter Textsubstrate von einem Medium ins andere (vgl. ibid., 14; Landsch 1990), wobei der Sinn und die Bedeutung der Substrate vom jeweiligen medialen Kontext affiziert werden (vgl. Müller/Winkler 1982).

Die semiotische Forschung hat mit Blick auf die Analyse intermedialer Prozesse gewiß das größte Spektrum fundierter Theorieangebote vorzuweisen (zum Texttransfer vgl. Hess-Lüttich 1987; zum Codewechsel vgl. Hess-Lüttich 1990; zu den intermedialen Relationen vgl. Pavis 1987 u. 1989). Gegenwärtig stellen die avantgardistischen Künste das semiotische Instrumentarium in besonderer Weise auf die Probe. Wie verhält es sich z.B. mit der Sinn- und Bedeutungskonstitution des Rezipienten bei der Lektüre konkreter Poesie, bei der sich Codes der visuellen und sprachlichen Künste überlagern? Wie kann diese im Rahmen einer Theorie und Methodologie der Intermedialität beschrieben werden, welche nicht in einer Auflistung unterschiedlicher Codes und materieller Textsubstrate verharren, sondern dem fluktuierenden Zwischenstatus des Werkes gerecht werden? Hier bietet sich – wie Eric Vos (1992) demonstriert – als weiterführende Perspektive Nelson Goodmans Notationstheorie an, mit der sich unterschiedliche Zeichen und Zeichenaspekte charakterisieren und Funktionen zur Bestimmung des ästhetischen Status bestimmen lassen.

Ästhetik und Intermedialität

Audiovisuelle Kunstwerke integrieren Fragen, Konzepte und Strukturen anderer Medien in ihren medialen Kontext. Diese intermedialen Konstellationen eröffnen mit ihren (ästhetischen) Fusionen, Brechungen und Verwerfungen dem Rezipienten neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens. Eine Medienästhetik kommt nicht umhin, sich zentral mit den intermedialen Spielarten von Kunstwerken und Genres zu beschäftigen.

Entscheidende Anstöße zur Theoriebildung und Analyse dieser Prozesse hat nicht allein die romantische Poetik und Kunst des 19. Jahrhunderts, sondern vor allem die Avantgarde des 20. Jahrhunderts geliefert. Wenn sich die surrealistische Literatur filmischer Verfahren bedient, um eine filmische Poesie zu schaffen (vgl. Albersmeier 1985, 97ff), wenn die visuelle Poesie die Grenzen

zwischen Literatur, Malerei und Graphik verwischt, dann muß sich die Medi-
 ästhetik diesen Herausforderungen stellen.

In der angelsächsischen Medienwissenschaft hat Higgins (1984) den wohl
 fundiertesten Vorschlag zu einer intermedialen Theorie der Avantgarde unter-
 breitet. Sein Modell liefert einen ersten Grundstein zu einer Theorie und Poetik
 der Intermedialität. Für Higgins bildet der intermediale Status eines Werkes
 einen heuristischen Faktor im hermeneutischen Prozeß seines Verstehens,
 wobei Intermedialität nicht ein Resultat, sondern eher eine Basis seiner Klas-
 sifikation darstellt (vgl. auch Vos 1992, 159). Entsprechend lassen sich dann
 auch *underpiece* (das materielle Substrat) und *overpiece* (die Sinnbildungen
 durch den Rezipienten) unterscheiden (Higgins 1984, 64ff).

Wenngleich Higgins' Vorschlag zweifellos viele Anregungen enthält, so besitzt
 er doch einen entscheidenden Mangel. Higgins verortet die Intermedialität von
 Kunstwerken *zwischen* unterschiedlichen Medien und nicht *innerhalb* spezifi-
 scher medialer Kontexte. Damit entgeht ein fundamentaler Sachverhalt seiner
 Aufmerksamkeit, den z.B. Aumont (1989) mit Blick auf das Verhältnis von
 Malerei und Film überzeugend herausgearbeitet hat: Intermedialität bedeutet
 weder eine Addition verschiedener medialer Konzepte noch ein Zwischen-die-
 Medien-Plazieren einzelner Werke, sondern eine Integration von ästhetischen
 Konzepten einzelner Medien in einen neuen medialen Kontext. So spielt der
 Film mit Perspektivierungen, Kadrierungen, Vorzugsperspektiven, Farbmus-
 tern, Lichteffekten der Malerei und schafft ästhetische Optionen, die z.B. als
 Pikturalisierung¹⁹ des Kinos beschrieben werden können. Im Medium "Film"
 werden Konzepte und Prinzipien anderer Medien thematisiert und ästhetisch
 realisiert und auch in anderen Medien Konzepte des Films (vgl. Bonitzer
 1987).

Demnach ist es nur folgerichtig, die Transformationen und Übergänge zwi-
 schen verschiedenen Medien zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Begeg-
 nung (noch nicht einer Theoriebildung) zu machen. Das Zwischen-den-Bildern-
 Liegende ("L'entre images"), die Zirkulation von Bildern und das, was sich ge-
 wöhnlich dem eindimensionalen Zugriff der Medienwissenschaften entzieht,
 werden von Bellour (1990) in das Zentrum eines Vorschlages gestellt, der dem
 Ausdruck theoretisch fundierter und differenzierter ästhetischer Erfahrung den
 nötigen Vorrang vor der Anwendung szientistisch-reduktiver Modelle gibt. Die
 von Bellour beschriebene Zirkulation findet – so möchte ich noch hinzufügen –
 freilich nicht allein zwischen Bildern, sondern auch zwischen Klängen/Tönen
 und Bildern statt – ein Sachverhalt, der insbesondere für die (Funktions-)

19 Und umgekehrt läßt sich dieses Verfahren als "cinématisation", als ein "devenir cinéma
 de la peinture" beschreiben; vgl. dazu Aumont 1989, 224 und Müller 1993a.

Geschichte medialer Gattungen wie z.B. des Musicals von erheblicher Bedeutung ist (vgl. Altman 1987; Müller 1994b; Chion 1985).

Mediengeschichte und Intermedialität

Der Medienhistoriographie stellt sich gegenwärtig dringender denn je die Frage eines Paradigmenwechsels. Die 'Universal'- oder 'National'-Geschichten einzelner Medien (etwa 'des' französischen oder 'des' deutschen Films) – seien diese nun positivistisch, 'kritisch' oder ökonomisch-technisch orientiert – haben sich als obsolet erwiesen. Es gilt, differenziertere Theorien und Methodologien der Geschichtswissenschaften, z.B. der Rezeptionsgeschichte, der Mentalitätsgeschichte (vgl. Lagny/Ropars/Sorlin 1986), der historischen Pragmatik, der Semiohistorie (vgl. Schmid 1983; Jutz 1991), der Geschichte der Audiovisionen und audiovisueller Dispositive (vgl. Zielinski 1989) in eine Neubegründete Mediengeschichte einzubringen. Prozesse intermedialer Relationen und des intermedialen Wandels bilden dabei eine Herausforderung, die isolierenden Tendenzen der Mediengeschichtsschreibung zugunsten einer Geschichte interagierender medialer Systeme aufzugeben.

Freilich erfordert eine so konzipierte Medienhistoriographie eine Reperspektivierung und ein Rekadrieren von Forschungsfeldern. Wenn Mediengeschichtsschreibung immer auch das Schreiben einer Geschichte medialer Interferenzen und Fusionen bedeutet, dann müssen überkommene Zielvorstellungen gestrichen werden. Dazu gehört das Abrücken vom Anspruch einer möglichst exhaustiven Rekonstruktion einzelner nationaler Mediengeschichten ebenso wie die Streichung medialer Eindimensionalitäten. Die Geschichte der Fotografie ist untrennbar mit der Geschichte der Malerei und des Films verknüpft, ebenso wie die Geschichte des Films nicht ohne die Geschichte von Radio, Fernsehen und anderer audiovisueller Medien geschrieben werden kann.

Die Komplexität intermedialer Prozesse fordert eine Beschränkung der Geschichtsschreibung auf paradigmatische Phasen (vgl. Roloff 1994) oder Fälle. Derartige Fallstudien könnten sich einerseits auf Schübe medialer Innovationen, die Einführung neuer Medien in den Kontext medialer Systeme und andererseits auf die Integration neuer Medien bzw. medialer Konzepte in bereits bestehende Medien richten. Als Beispiel intermedial konzipierter historischer Forschung sei hier auf die Arbeiten von Prümm verwiesen, die am Paradigma der frühen Phase des deutschen Tonfilms das intermediale Beziehungsgeflecht zwischen Film, Radio und anderen Medien rekonstruieren.²⁰ Die

20 Ich beziehe mich auf einen Vortrag von Karl Prümm mit dem Titel *Early Sound Film in the International Context*, den er im Juni 1992 am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft der Universität von Amsterdam gehalten hat.

Konzentration der historischen Forschung auf bestimmte Phasen medialer Innovationen, Übergänge und den damit einhergehenden neuen Formen medialen Handelns führt zu den Ursprüngen der Suche nach Regeln und den Ursprüngen der Regelfindung für das intermediale Zusammenspiel von Ton und Bild. Sie bindet intermediale Prozesse an sozial- und mentalitätshistorische Situationen und lenkt uns auf die gesellschaftliche Funktion medialer Konstellationen.

5. Intermedialität als Provokation

Die wohl größte Herausforderung des skizzierten Vorschlages einer Theorie der Intermedialität an die traditionellen Medienwissenschaften mag in dessen Forderung nach einer Abkehr von gängigen Verfahren der Aus- und Eingrenzung liegen. Intermediale Fusionen, Brüche und Interferenzen müssen von der Peripherie medienwissenschaftlicher Erkenntnisinteressen in deren Zentrum gerückt werden, um dem medialen Status und der historischen und sozialen Funktion von Medientexten und Kunstwerken gerecht zu werden und um die medialen Eindimensionalitäten der Theoriebildung und Analyse zu durchbrechen. Es gilt, eine intermediale Funktionstheorie und Mediengeschichte zu entwerfen, welche die medialen Prozesse in einem handlungstheoretisch und dialogisch gefaßten Kommunikationsraum verortet.

Wir haben gesehen, daß zumindest einige erste Schritte in Richtung einer intermedial orientierten Forschung schon unternommen wurden. Die anvisierte Theorie der Intermedialität ist freilich nicht als 'Super-Theorie' des 'Systems medialer Systeme' zu verstehen. Vielmehr konstituiert sie als Forschungsperspektive eine Provokation an bestehende theoretisch-methodologische Modelle der Medienwissenschaften, indem sie deren Grenzen negiert, überschreitet, neue und andersartige Grenzziehungen (auch wissenschaftliche Reduktionen) und eine interdisziplinäre Zusammenarbeit fordert.

Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef (1985) *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*. Heidelberg: Carl Winter.
- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1993) Eine Narration der 24 Ton-Spuren? Robert Altmans Nashville. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Hrsg. v. J.E. Müller & M. Vorauer. Münster: NODUS, pp. 21-43.
- (1994) What it Means to Write the History of Cinema. In: Müller 1994a, pp. 169-180.
- Aumont, Jacques (1989) *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier.
- Bachtin, Michail M. (1979) *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bellour, Raymond (1990) *L'Entre-Images*. Paris: La Différence.
- Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (1988) Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. R. Bohn, E. Müller & R. Ruppert. Berlin: Edition Sigma, pp. 7-27.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Brecht, Bertold (1963) *Gesammelte Werke. Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bruno, Giordano (1991) *On the Composition of Images, Signs and Ideas*. New York: Willis, Locker & Owens.
- Carlyle, Thomas (1969) *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. London.
- Casetti, Francesco (1993) *Teorie del cinema. 1945-1990*. Milano: Bompiani.
- Chion, Michel (1985) *Le Son au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Coleridge (1936) *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Ed. by T.M. Raysor. Folcroft, P.A.: The Folcroft Press.
- Cook, David (1990) *A History of Narrative Film*. 2nd. ed. New York/London: W.W. Norton.
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eichler, Rolf (1977) *Poetic Drama. Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson*. Heidelberg: Carl Winter.
- Eisenstein, Sergeij M. (1974) *Schriften I. Streik*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- Gaudreault, André (1989) *Du Littéraire au filmique*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gregor-Dellin, Martin (1983) *Handlexikon Richard Wagner*. Düsseldorf.
- Grivel, Charles (1985) Idée du texte. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1/2, pp. 162-179.
- Hess-Lüttich, Ernest W.-B. (1984) *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen: Narr.
- (Hrsg.) (1987) *Text Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster: NODUS.
- (1990) Code-Wechsel und Code-Wandel. In: *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich & Roland Posner. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 9-23.
- (1994) Multimedia Communication. In Müller 1994a, pp. 47-60.
- Hickethier, Knut (1988) Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. R. Bohn, E. Müller & R. Ruppert. Berlin: Edition Sigma. pp. 51-74.
- Higgins, Dick (1984) *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hors Cadre*, 7, 1987 ("Théorie du cinéma et crise dans la théorie").

- Hors Cadre*, 10, 1992 ("Arrêt sur recherches").
- Iser, Wolfgang (1976) *Der Akt des Lesens*. München: UTB.
- Jackendoff, Ray (1989) *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Jost, François (1987) *L'oeil – Caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Jutz, Gabriele (1991) *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio*. Münster: NODUS.
- Koebner, Thomas (1988) Medienwissenschaft als Lehrfach. Erfahrungen und Absichten. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. R. Bohn, E. Müller & R. Ruppert. Berlin: Edition Sigma, pp. 215-221.
- Kristeva, Julia (1967) *La Révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Lagny, Michèle / Ropars, Marie-Claire / Sorlin, Pierre (1986) *Générique des années trente*. Vincennes: Presses Universitaires.
- Landsch, Marlene (1990) *Ist Code-Transfer möglich? Ein Diskussionsbeitrag*. Unveröffentlichtes Manuskript Berlin: Freie Universität Berlin.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1987) *Laokoon*. Stuttgart: Reclam.
- Müller, Jürgen (1981) *Literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorien und empirische Rezeptionsforschung*. Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang.
- (Hrsg.) (1987a) *Texte et médialité*. Mannheim: MANA.
- (1987b) Maupassant und Renoir – Renoir und Maupassant. Zur medialen Transformation von "Une partie de campagne". In: *Text-Transfers. Semiotisch-linguistische Probleme der intermedialen Übersetzung*. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich. Münster: NODUS, pp. 149-176.
- (1993) Das mediale Labyrinth des Films. Helvio Soto La triple mort du troisième personnage. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Hrsg. von J.E. Müller & M. Vorauer. Münster: NODUS, pp. 201-213.
- (Hrsg.) (1994a) *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Vol. 1. Münster: NODUS.
- (1994b) Top Hat et l'inter-médialité de la comédie musicale. In: *Cinemas*, 5,1-2, pp. 230-240.
- (1995) Film Semiotics. In: *Encyclopedia of Semiotics*. Ed. by P. Bouissac. Toronto: Garland [i. Dr.].
- / Winkler, Peter (1982) What Do You Have to Offer? The Constitution of Fictionality on the Basis of Spoken and Written Texts. In: *Multimedial Communication. Semiotic Problems of its Notation*. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich. Tübingen: Narr, pp. 244-262.
- Paech, Joachim (1991) Nähe durch Distanz: Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder. In: *HDTV – ein neues Medium?* Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen, pp. 53-63 (ZDF Schriftenreihe. Heft 41. Technik).
- Pavis, Patrice (1987) Le théâtre et les médias: spécificités et interférences. In: *Théâtre, Modes d'approche*. Ed. par A. Helbo et al. Bruxelles: Méridiens Klincksieck, pp. 33-63.
- (1989) Le théâtre au cinéma: Prolégomènes à une non-comparaison. In: *Protée* 17,1, pp. 45-53.
- Plutarch (1936) *Moralia ("De Gloria Athenensium")*. Vol. 4. London: Loeb Classics Library.

- Prümm, Karl (1987) Multimedialität und Intermedialität. In: *TheaterZeitSchrift* 4,22, pp. 95-103.
- Roloff, Volker (1994) Kino und Fernsehen: Institutionelle und ästhetische Relationen in der Zeit der "Nouvelle Vague". In: *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen: Universität Siegen, pp. 345-367.
- Schmid, Georg (1983) *Die Figuren des Kaleidoskops*. Salzburg: Neugebauer.
- Sorlin, Pierre (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.
- Stein, Jack (1973) *Richard Wagner and the Sythesis of the Arts*. Westport: Greenwood Press Publishers.
- Vos, Eric (1992) *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art*. Phil. Diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Wagner, Richard (1983a) *Werke*. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Insel.
- (1983b) *Werke*. Bd. 6. Frankfurt a.M.: Insel.
- Zielinski, Siegfried (1989) *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.