

Joachim Paech

## Intermedialität

1997

<https://doi.org/10.17192/ep1997.1.3854>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Paech, Joachim: Intermedialität. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 14 (1997), Nr. 1, S. 12–30. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1997.1.3854>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Perspektiven

Joachim Paech

## Intermedialität \*

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

### 1.

Intermedialität ist 'in'. Es gibt bereits eine Reihe von medienwissenschaftlichen Büchern<sup>2</sup> und Aufsätzen<sup>3</sup>, die explizit Intermedialität im Schilde führen, weitere wissenschaftliche Arbeiten sind im Entstehen<sup>4</sup>. Intermedialität ist darüber hinaus zu einem methodischen Grundverständnis einer Reihe von medien- geschichtlichen Arbeiten geworden, die aktuelle Formen medienvermittelter Kommunikation im Sinne einer 'Archäologie' oder 'Evolution' oder auch 'Komparatistik' der zumal technischen Wahrnehmungs- und Aufzeichnungsmedien untersuchen<sup>5</sup>. Bild und Schrift sind dabei, die engen Grenzen ihrer kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zu verlassen und in 'interdisziplinärer' Forschung hinsichtlich ihrer Leistung für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Beziehung gesetzt zu werden<sup>6</sup>. In den intertextuellen Dialog der Schrift- medien haben sich die Bilder 'eingeschaltet', deren Interaktion nicht mehr nur textuell, sondern darüber hinaus medial verstanden werden will. Wo die historische Dimension weitgehend 'ausgeschaltet' bleibt, hat sich die 'Schnittstelle' als Metapher für intermediale Verbindungen vor allem digitaler Medien eingebürgert, die auch noch in der 'Schnittstelle Mensch/Maschine' so etwas wie Intermedialität zugrundelegt.<sup>7</sup>

Intermedialität ist dabei, zu einem Marktplatz für Anschluß suchende geisteswissenschaftliche Disziplinen zu werden, die in die Jahre gekommen sind und beginnen, sich in ihrer selbstgewählten und eifersüchtig verteidigten 'splendid isolation' unbehaglich zu fühlen. Die Kunstwissenschaft weiß sich inzwischen auch in ihren traditionellen Bildverstecken, der Malerei der Renaissance und frühen Neuzeit, aufgestöbert und mediengeschichtlich herausgefordert<sup>8</sup> und überlegt, ob sie sich nicht vor den virtuellen Bildern der Monitore neu, nämlich 'intermedial', konstituieren müsse<sup>9</sup>. Die Literaturwissenschaft hat lange erfolgreich ignoriert, daß ihre Texte gedruckt und in Büchern verkauft und nun auch noch statt gelesen in Filmen, im Fernsehen, Video und auf CD-ROM gesehen

\* Vorabdruck; der Text erscheint im Frühjahr in dem von Jörg Helbig herausgegebenen Band *Intermedialität* (Berlin 1997)

(und technisch neu gelesen) werden können. Überlegungen zur Intertextualität und zur Transformation zwischen Typen von Texten und anderen Medien haben auch die Literaturwissenschaft an den Rand der Intermedialität gebracht. Schließlich hat sich in den Leerstellen der traditionellen Text- und Bilddisziplinen eine Medienwissenschaft eingenistet, die von Anfang an auch gegenüber der soziologischen und publizistischen Massenkommunikationsforschung die mediale Erweiterung und Transformation von Kunst und Literatur hinsichtlich Fotografie, Film und elektronischen Medien im Blick gehabt hat. An einige Beiträge dieser Medienwissenschaft, die zunehmend selbstbewußt 'intermedial' verfahren ist, soll zunächst die Frage gestellt werden, was dort gegenwärtig unter Intermedialität verstanden wird und welche Absichten womöglich mit einem derartigen Konzept verfolgt werden. Der Versuch, einen historischen Anknüpfungspunkt für Strategien der Intermedialität zu finden, verweist auf die Rolle des 'Stils' im Programm einer 'wechselseitigen Erhellung der Künste'. Anschließend soll versucht werden, für einen deutlich eingeschränkten Bereich des 'Medialen', der von der Formkonstitution ausgeht und technisch-apparative oder soziologische Aspekte der Medien einklammert, Intermedialität als medialen Transformationsprozeß zu entwickeln. Schließlich läuft die Argumentation darauf hinaus, den Prozeß intermedialer Transformation unter formalen Gesichtspunkten zu systematisieren und 'figurativ' darzustellen.

## 2.

Die frühesten hier angemerkten Arbeiten haben ihre Konzepte von 'Intermedialität' jeweils aus einem formalistischen (Hansen-Löve) und einem semiotischen (Hess-Lüttich) Kontext ihrer Beschäftigung mit 'Intertextualität' entwickelt. Die Wort- und Bildkunst der russischen Moderne hat die Grenzen des Textbegriffs deutlich werden und statt dessen variable Gattungen (z. B. Collagen) in einem System von Kunstformen (Wort- bzw. Bildkunst) zum Gegenstand der Untersuchung werden lassen. Diese so verstandenen intermedialen Korrelationen produzieren ihrerseits im System der Kunstformen jeweils neue Gattungen, die nicht mehr nur innerhalb einer bestimmten Kunstform (z. B. literarischen Texten), sondern auf verschiedenen Ebenen der Transformation (Transposition, Transfiguration, Projektion) interagieren. Diese grundlegende Arbeit, die auf der *Formseite* des Systems der Kunstformen historisch (für die russische Avantgarde) und systematisch (Transformation) intermediale Korrelationen (re-)konstruiert und in 'intermedialen Gattungen' analysiert, beläßt es auf der *Medienseite* bei der spezifischen Heterogenität der Künste als ihrer „medialen 'Differenzqualität'<sup>10</sup>, über die die Kunstformen in ein Wechselverhältnis (Korrelationen) treten (können). Wesentlich ist, daß die Transformationsprozesse ihrerseits im figurativen Sinne aufgefaßt und in Konfigurationen medialer Gattungen entfaltet werden. Darauf ist später zurückzukommen.

Hess-Lüttichs Forderung nach einer „medienkomparatistischen Forschung“<sup>11</sup> verdankt sich ebenfalls der Einsicht, daß Intertextualität nicht mehr greift, wo ‘alles zum Text geworden ist’. Der ‘Text-Transfer’ vom Drama zum Theater, vom Roman (Drehbuch) zum Film etc. sucht einen neuen Anhaltspunkt jenseits der Texte in ihren medialen ‘Verkörperungen’. Im Medium wird der Text in seinem Anderen wieder faßbar, das Modell für die Intermedialität bleibt der Text. Hier, wie in den Büchern von Albersmeier, Link-Heer und Zima bildet der ‘Medienwechsel’ das Paradigma im Austausch von literarischen Texten, Theater, Musik und Bildmedien. Die in jeder Hinsicht verdienstvollen (Fall-) Studien (auf Zimas Einleitung komme ich an anderer Stelle zurück) haben das Problem, daß sie ‘Intermedialität’ entweder als ästhetisches Programm ihrer untersuchten Autoren, als Thema oder als Ergebnis medialer Transformationen mit den ‘Inhalten’ analysierter Werke und ihrer formalen Struktur verbinden, ohne den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren anschaulich zu machen. Das trifft auf alle vergleichbaren Analysen von Intermedialität<sup>12</sup> zu, die die Darstellung der einen Kunstform in einer anderen (also zum Beispiel Literatur im Film) als Übertragung eines Inhalts aus einem Behälter (Medium) in einen anderen auffassen.

Die folgende Argumentation ist dafür charakteristisch<sup>13</sup>: Literaturverfilmung wird als Medienwechsel von der Literatur (im Medium Buch) zum ‘Film’ beschrieben. Die Kunstform (im Sinne von Hansen-Löve) Literatur wechselt aus einem Medium (Buch) zum Film, der offenbar im Unterschied zur Literatur als Kunstform zugleich sein (technisches) Medium ist. Vergleichbar sind also zwei Kunstformen (Literatur und Film) auf der einen und deren Medien (Buch und Film) als ihre jeweiligen medialen Verpackungen auf der anderen Seite. Die Analyse des ‘Medien’wechsels findet anschließend keineswegs zwischen den ‘Medien’ Buch und Film, sondern zwischen (spezifisch) literarischer und (spezifisch) filmischer Erzählung vor dem Horizont der Literatur statt. Es handelt sich bei den Analysen von Intermedialität jeweils um materiale Kulturanalysen der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Photographie und Film, d. h. es geht um viel mehr als eine Analyse des Medienwechsels und der Intermedialität – die jedoch steht systematisch und theorieorientiert nach wie vor aus. Einige Anhaltspunkte dazu hat Yvonne Spielmann vorgestellt. Ausgehend von der formalistischen Position Hansen-Löves besteht sie auf der „Intermedialität als ein formales Verfahren“<sup>14</sup>, das Medienprozesse als Transformationsprozesse zwischen künstlerisch oder technisch generierten Formen zur Geltung bringt, indem es sie in symbolischen Formen (in ‘Bildern zwischen den Bildern’<sup>15</sup>) sichtbar werden läßt. Intermedialität als Prozeß wird aktualisiert als Form einer Differenz in einem (spezifischen) Formwandel. Intermedialität als Differenz-Form des Dazwischen, daran lassen sich weitere Überlegungen anknüpfen.

Selbstverständlich hat sich die (geisteswissenschaftliche) Medienwissenschaft strategische Gedanken über das Konzept der Intermedialität gemacht. Wenn Karl

Prümm fordert, die „isolierte Textualität eines verabsolutierten Mediums“<sup>16</sup> zu überwinden, dann richtet sich diese Forderung auch gegen die Dominanz der Literatur(wissenschaft) zugunsten einer Medienwissenschaft, die das Konzept der Intermedialität als Verbindung oder Übergang zwischen Wort- und Bildmedien schon deshalb betont, weil die kulturelle Praxis (der Literatur, des Theaters, des Films, Fernsehens etc.) längst ebenfalls ‘multimedial’ operiert. Prümm gibt dann auch einen historischen Abriß von ‘Mischformen’<sup>17</sup>, in denen sich Presse, Fotografie, Reportage etc. durchdringen. Alles das müsse man medienwissenschaftlich im (intermedialen) Zusammenhang studieren, weil es einen (intermedialen) Zusammenhang bildet, und zwar dann, „wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist. Bei aller Varianz der unterschiedlichen medialen Fassungen wird eine Identität der Grundstrukturen behauptet.“<sup>18</sup> Dieses Konzept von Intermedialität wiederholt das Modell des Behälters als Hypermedium, wo sich verschiedene ältere Medien zu immer wieder neuen Mischformen unter jeweils einer Dominante verbinden. Im Grunde plädiert Prümm für mehr Interdisziplinarität innerhalb der Geisteswissenschaften, für eine medienorientierte Text- und Kulturanalyse, deren Dominante von der Literatur zum Film, Fernsehen etc. verschoben ist. Das würde auch der Situation des Faches entsprechen, das dabei ist, sich zwischen den traditionellen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen freizuschwimmen. Für Jürgen E. Müller bedeutet Intermedialität von vornherein ein strategisches Argument und Basiskonzept für eine künftige disziplinierte „intermedial orientierte Medienwissenschaft“<sup>19</sup> als komplettes, auch historisches Fach. Intermedialität wird daher von ihm bis „in die griechische Antike“<sup>20</sup> zurückverfolgt (die Filmwissenschaft war sogar in den Höhlen von Lascaux fündig geworden<sup>21</sup>). Es macht sich gut, wenn angeblich der Begriff Intermedialität schon 1812 bei Coleridge nachgewiesen werden kann; doch ‘intermedium’ bedeutet dort eben dies: begrifflich zwischen etwas zu sein, z. B. ist die erzählende Allegorie „the proper intermedium between person and personification“<sup>22</sup>, ohne daß bereits ‘Medium’ im modernen Sinne gemeint ist. Zu begrüßen ist, daß Müller das Bedürfnis verspürte, einer ‘Theorie der Intermedialität’ zunächst einmal eine Theorie des Mediums vorausgehen zu lassen, die allerdings über den konventionellen Begriff des Mediums der Kommunikationssoziologie nicht hinausgeht. „Das ‘Medium’ als Informationsträger bzw. -vermittler transportiert ‘Informationen’ von einem ‘Erzeuger’ zu einem ‘Empfänger’.“ Diese Mediendefinition wird durch irgendwie „wechselnde mediale Relationen“ erweitert. Schließlich wird ein „mediales Produkt [...] 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“<sup>23</sup>, womit auch die Rezipientenperspektive einbezogen ist. Es ist sehr die Frage, ob eine derartige Definition von Intermedialität (Behälter für mediale Elemente, strukturiert durch ein konzeptionelles Mitein-

ander) tragfähig genug ist, um als Basiskonzept einer künftigen Medienwissenschaft zu dienen. Auf keinen Fall soll 'Inter'-Medialität von Kunstwerken sich auf etwas beziehen, was „zwischen unterschiedlichen Medien und nicht innerhalb spezifischer medialer Kontexte“<sup>24</sup> passiert, vielmehr soll ein integratives Konzept Intermedialität als Deckel und Behälter für alle möglichen kulturellen (künstlerischen und/oder medialen) Erscheinungen erhalten.

### 3.

In fast allen Konzepten von Intermedialität wird durch einen fließenden Übergang eine definitorische Unterscheidung zwischen Kunst und Medium verwischt, oder es wird von 'Verschmelzung' von Kunst und Medien gesprochen, nicht zuletzt deshalb, weil nach wie vor unklar ist, welchen Bereich 'Medium' und 'Medialität' abdecken sollen. Häufig werden Kunst und Medien parallel gebraucht oder vage in der historischen Abfolge traditioneller Künste und moderner technischer Medien ausgetauscht: das eine löst dann das andere historisch ab. Ein autonom gedachter ästhetischer Bereich der 'freien' Künste wird aus der Erfahrung zunehmend technischer Bedingtheit künstlerischer Produktion in der Gegenwart auch in seiner Geschichte 'technisch-apparativ' implementiert. Mediengeschichte greift 'perspektivisch' in die Kunstgeschichte ein und betont spätestens seit der Fotografie ihren hegemonialen Anspruch für alle gesellschaftlichen Aufzeichnungs- und Darstellungsweisen. Historisch würde Intermedialität als gemeinsame Technikgeschichte der Künste, ihre gegenseitigen Beziehungen als Gemeinsamkeit ihrer technischen Aufzeichnungs- und Darstellungs'medien' verstanden werden; solange allerdings der Medienbegriff auf seinen technisch-apparativen Anteil („Wenn ich im folgenden von 'Medien' rede, meine ich die 'Apparate'“<sup>25</sup>) und die künstlerische Praxis auf ihre handwerklich-technischen Bedingungen reduziert werden, ist ein intermedialer Zugang auch zur ästhetischen Erfahrung vergangener und aktueller Bildproduktion und -rezeption schwer vorstellbar. Die Interdependenz oder gar präsumptive Einheit der historisch-handwerklich gewordenen und in der Gegenwart technisch gewordenen Künste läßt sich ebenso wenig nur mediengeschichtlich (d. h. als Geschichte ihrer technisch-apparativen Aufzeichnungsmedien) noch allein vor dem Horizont einer erneuerten philosophischen Ästhetik begründen. Was sie dagegen in Beziehung setzt, ist ihre spezifische Differenz, das also, was sie 'spezifisch' unterscheidet.

Literatur, Musik, Malerei, Film – für Zima handelt es sich jeweils um „das Medium einer Kunstform und dessen spezifischen, unverwechselbaren Charakter“<sup>26</sup>, deren Intermedialität (auch Interdisziplinarität) gerade „ihre Gemeinsamkeiten, ihre Einheit im Kunstbegriff“<sup>27</sup> gewährleisten könnte, worum es in erster Linie angesichts des modernen Zerfalls in die Heteronomie der Einzelkünste gehen müsse. Nachdem er verschiedene Strategien der diskursiven Vereinheitlichung der Künste (etwa bei Adorno, der sich auf die gemeinsame 'Form ihrer

Sprache' bezieht) zurückgewiesen hat, könnte im Stil-Begriff eine Brücke von der begrifflichen zur anschaulichen Form der Beziehung zwischen den Künsten gegeben sein. Stil als Kunstform und (formalistisches) Verfahren verweist auf die Form von Differenz, die innerhalb der Künste und zwischen ihnen Unterschiede beobachten läßt, weshalb die Diskussion um die „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Walzel, Wölfflin, Riegl) zu Beginn dieses Jahrhunderts die 'Intermedialität der Kunstformen' kunsthistorisch an Stilmerkmalen, d. h. an Formen ihrer Differenz, die zwischen ihnen vermittelt, festgemacht hat. Intermedialität ist als formales Verfahren stilistischer Differenz nicht an traditionelle Kunstformen der Literatur, Malerei etc. gebunden; Bilder und Worte in Büchern, Kalligrammen, auf Leinwänden und Bildschirmen sind intermedial in Beziehung gesetzt, weil ihr 'Medium' sie in Form einer stilistischen (im Sinne Walzels und Wölfflins) Differenz unterscheidet<sup>28</sup>. Handwerkliche oder technische Ursprünge der Produktion von Bildern etwa würden 'medienspezifisch' als Form ihrer Unterscheidung, als 'Stil' also, beobachtbar sein. Das Verfahren der Unterscheidung, die Beobachtung von Stil als Form der Differenz zwischen zwei Kunstwerken, hat Wölfflin seitdem der Kunstwissenschaft in der Doppelprojektion auf zwei Projektionsflächen zur Aufgabe gemacht.<sup>29</sup> Was zwei Kunstwerke unterscheidet, ist ihr Stil, ihr gemeinsames Kriterium ist das klassische Ideal, das zwischen ihnen als Qualität der Differenz 'figuriert'. Allerdings traut Zima (zu Recht) dieser Art 'gegenseitiger Erhellung der Künste' weniger synthetisierende Kraft zu als der vereinigenden Funktion der Universalwissenschaft Semiotik, die für jene Ebenen von 'Isotopien' (Greimas) zu sorgen hat, die durch die Heterotopien (Foucault) der Differenzverfahren gerade fragwürdig geworden sind. Intermedialität als surrealistische 'ars combinatoria' (Roloff<sup>30</sup>) und formales Verfahren ist einer semiotisch und soziologisch (oder wie auch immer) fundierten 'intermedialen Ästhetik' allemal vorzuziehen.

Das Konzept Intermedialität<sup>31</sup> operiert, anders als die literarische Intertextualität in der Erweiterung des Textbegriffs, von vornherein auf sehr verschiedenen Ebenen (oder in ganz unterschiedlichen Systemen). Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden<sup>32</sup>. Zwischen diesen drei Ebenen lassen sich Übergänge und Variationen beobachten. Die digitalen (Computer-)Medien haben eine weitere Differenzierung zwischen analogen und digitalen Medien bewirkt, was für die Analyse von Prozessen der Intermedialität zur Folge hat, daß eine weitere Ebene der Transformation zwischen diesen beiden Medienbereichen hinzugekommen ist (wie dis/kontinuierlich sie auch mediengeschichtlich begründet sind).

## 4.

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

Es ist also nicht nur üblich, sondern auch vollkommen gerechtfertigt, vom technischen 'Medium Fotografie' und vom technischen 'Medium Film' zu sprechen, deren (evolutionäre<sup>33</sup>) Beziehung man im Sinne McLuhans so beschreiben kann, daß im 'neueren Medium Film', das 'ältere Medium Fotografie' enthalten ist. McLuhan hatte davon gesprochen, daß der „Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist“<sup>34</sup> Die Fotografie wäre dann der 'Inhalt' des Films, der jener die regelmäßig wiederholte (Verschluss-) Bewegung für die Reihenfolge der Fotografie hinzufügt, um in Verbindung mit dem 'Faktor Projektion' eine neue Etappe in der Entwicklungsgeschichte der Medien zu definieren. Daher, sagt Constance Penley, „scheint es normal zu sein, eine Theorie des Films mit dem Nachdenken über die Eigenschaften des fotografischen Bildes zu beginnen“<sup>35</sup>, wie das zum Beispiel für Kracauer und Bazin selbstverständlich war, während die Fotografie als Vorgeschichte des Films von ihr als mediengeschichtliche Mythologie kritisiert wird.

Medientheorien der Fotografie pflegen von einer ontologischen Differenz auszugehen, die die fotografische Re-Präsentation auf eine vor-fotografische Präsenz festlegt, von der Roland Barthes so schön gesagt hat, daß sie einmal dagewesen sein muß, in ihrer fotografischen Re-Präsentation jedoch abwesend und nur noch als 'Spur' des Verschwindens (Derrida) jener vergangenen Gegenwart anwesend ist. Die Differenz ist also gar keine des ontologischen Status oder der vorfotografischen Referenz, sondern ist diese 'Spur' des Verschwindens, die das Ab-Bild von seinem Vor-Bild trennt. Die einzelne Fotografie ist ein Ge-



genstand z. B. aus Papier und unter figurativen Gesichtspunkten ein 'Bild'. Das Medium der Fotografie erscheint als 'die Form der Differenz', die die Zeit des Verschwindens als Spur der vorfotografischen Präsenz in der fotografischen Re-Präsentation hinterlassen hat. Die Fotografie ist eine Zeitmaschine, deren apparative Verschlüßdauer das Paradox der (ontologisch) unmöglichen Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit im fotografischen Moment verzeitlicht (ent-paradoxiert) und die in der Re-Präsentation des fotografischen Abbilds als unmögliche Vergegenwärtigung des Vergangenen wiederholbar wird. Der Unterschied zwischen apparativer (Verschlüß-)Geschwindigkeit und vorfotografischer Bewegung führt, je nach Relation, zum (scharfen) Bild des Erstarrens oder zu Unschärfen und Verwischungen bis zum Bild (der *Figuration*<sup>36</sup>) des Verschwindens, wenn nur noch die sichtbare Spur der Bewegung selbst 'festgehalten' werden kann. Der Unterschied, den die Beobachtung des fotografischen Blicks 'festhält', ist die Unterscheidung von Dasein und Dagesensein, aber nicht zwischen Bild und wesentlich abwesender Referenz vorfotografischer Realität, sondern im Bild selber als Prozeß der fotografischen Einbildung eines 'Zeit-Spalts'<sup>37</sup>, den die Bewegung des Verschlusses des Fotoapparates auf das Vergehen von Zeit geöffnet hat. Die referenzielle Beziehung wird im fotografischen Blick als Schock erfahren, wie wenn das Leben selbst im Zeit-Spalt der Gegenwart seine künftige Vergangenheit, den Tod erblickt<sup>38</sup>.

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

Die (apparativ-technische) Gegenständlichkeit des Mediums rutscht sofort in die Funktionale, wenn sie operativ aufgefaßt wird, als Mittel zum fotografischen Zweck gewissermaßen, und es bleibt eine Form sichtbar, in der dieser Zweck erreicht wird. Das Medium dieser Form definiert sie, bleibt als Medienseite ihrer Form jedoch unbeobachtbar<sup>39</sup>. Das gilt offenbar überall dort, wo von 'Medien' die Rede ist, aber 'Formen' bezeichnet werden, wenn 'Medien' gemeint sind. Die Frage ist nun, ob die Intermedialität zwischen Fotografie und Film als Transformation eines 'Inhalts' (Fotografie) in ein anderes Medium (Film) auf diese Weise richtig beschrieben ist, oder ob sie nicht als 'Wiedereinführung' einer fotografischen Form, die auf ihrer Medienseite eine neue, filmische Form generiert, neu begründet werden muß.

Technisch-apparativ gesehen besteht kein Zweifel, daß 'der Film' die spezifische Form einer Serien-Fotografie mit 16-25 Bildern in der Sekunde ist (der

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

Die Kritik von Jean-Louis Baudry<sup>40</sup> an den ideologischen Effekten der 'Negation der Differenz' im kinematographischen Basisapparat zielt nicht auf einen bloßen Effekt des Mediums, sondern auf die kinematographische Form des Mediums selbst. Die Form der Differenz (zwischen den Einzelbildern) ist zugleich konstitutiv für ihr Verschwinden in der kontinuierlichen Bewegungsdarstellung: „Unerläßliche Differenzen, damit eine Illusion der Kontinuität, des kontinuierlichen Vorüberziehens [...] überhaupt kreierte werden kann. Aber nur unter einer Bedingung: sie [die Differenzen] müssen als solche ausgelöscht sein.“<sup>41</sup> Sie sind auch im reinen Illusionsfilm niemals 'gelöscht', vielmehr ist die Differenz

als Medium der Form des Erscheinens der (Illusion von) Kontinuität nach wie vor 'aktiv', da ohne sie das ganze kinematographische System zusammenbrechen würde, das auf der Medienseite von eben dieser Form von Differenz konstituiert wird. Für Baudry mußte es darum gehen, die medial konstitutive Form der Differenz auf der Formseite des Mediums zu wiederholen, wie das vielfach in experimentellen Filmen geschehen ist, oder das Medium als beobachtbare Form zu thematisieren, indem seine Produktionsweise 'im Film' dargestellt wird. Tatsächlich wollte Baudry mit seiner Kritik nicht die (kinematographische) Form des Mediums zerstören, sondern die Formseite des Mediums diskursivieren durch die Wiedereinführung der Differenz für den Beobachter im Zuschauerraum, in der Absicht, die (illusionäre) Transparenz des Bewegungsbildes durch die Wiedereinführung des Mediums als beobachtbare Form blockieren zu können. Mit der Forderung der 'Groupe Cinématique', die kinematographischen Produktionsverhältnisse und ihre Montage-Praxis der Beziehungen zwischen den Bildern und Tönen zu thematisieren, ist einerseits eine Form diskursiver Bewegung verbunden gewesen, die mit dem Basisapparat nichts, wohl aber mit Veränderungen auf der Formseite des Mediums etwas zu tun hat, indem die 'Differenz zwischen Medium- und Formseite' durch die Wiedereinführung der Differenz ihrerseits semantisch figuriert<sup>42</sup>. Wird dagegen der 'Basisapparat', die Kamera, in den Film wiedereingeführt (d. h. dargestellt), dann ändert sich am Illusionseffekt des Bewegungsbildes nichts, die Repräsentation ist nun 'transparent' zu Aktionen im Studio (z. B.), während die Anwesenheit der Kamera verdoppelt wurde: Die aufzeichnende Kamera ist nach wie vor 'unsichtbar' und wesentlich 'kinematographischer Blick' in der konstitutiven Differenz-Form ihres Mediums; von der sichtbaren Kamera wissen wir, daß „dieser Apparat nicht der wahre ist“<sup>43</sup>, sondern eine figurative Repräsentation wie jede andere auch.

Ähnlich verhält es sich, wenn die Fotografie zum 'Inhalt' des Films wird. Die Darstellung des Fotografierens in Filmen hat eine gewisse Faszination, weil sich bisweilen eine Art 'Trompe l'oeil'-Effekt oder eine Tautologie<sup>44</sup> in der Selbstreferenz des fotografisch Medialen einstellt (genau damit spielen Bergmans Film *Persona* [1966] oder ganz besonders Antonionis Film *Blow Up* [1967]): *Die Spur des Verschwindens* im Zeit-Spalt der Fotografie wird in der filmischen Differenz-Form der Bewegung wieder aufgenommen und gleichsam fiktional zurückverfolgt, das Da-Sein der fotografischen Repräsentation bezieht sich nun auf ein diegetisiertes, wieder/holbares Da-Sein des Films (das, wie im Falle von *Blow Up*, ein fotografisches Dageswesen-Sein 'erzählen' kann). Tatsächlich ist dieser 'mediale Schwindel' (vertige médiatique) eher selten<sup>45</sup>, in der Regel ist die Fotografie ein thematisches, figuratives Objekt wie jedes andere mit spezifischen ikonischen und narrativen Funktionen<sup>46</sup>. Umgekehrt ist die Fotografie 'aus' dem Film, das sog. Photogramm, eben dies: eine Fotografie. Im Unterschied zum Starfoto oder zum 'foto de travail', das während der Dreharbeiten analog zur gefilmten Szene gemacht wurde und alle medialen Merkmale des 'normalen' Fo-

tos enthält, referiert das Photogramm auf einen Film als semantischen Kontext, d. h. es denotiert das Dargestellte nur durch die Konnotation zu einem erinnern, d. h. abwesenden Film; da ihm die mediale Form des Films, seine Bewegung, fehlt, kann es als einzelne Fotografie wieder im fotografischen Zeit-Spalt zur Spur des Verschwindens eines dagewesenen Augenblicks werden, z. B. im Dokumentarisch-Werden fiktionaler Filme wie Eisensteins *Oktober* (1927/28), dessen Photogramme und eben nicht die Bewegungsbilder des Films zur fotografischen Dokumentation des 'Aktes' der russischen Oktoberrevolution herhalten konnten<sup>47</sup>.

Intermedialität von Fotografie und Film oder auch McLuhans Bemerkung, daß der „Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist“, kann nicht bedeuten, daß Fotoapparate oder Fotografien an welchem Ort des Films auch immer (die Kamera als weiterentwickelter Fotoapparat oder Fotografien als materiales Element des Filmbandes) zum 'Inhalt' des Films werden. Intermedialität ist dagegen eine spezifische Form medialer Differenz, die 'zwischen' der Form des fotografischen und der Form des filmischen Mediums 'figuriert'. Die Differenz-Form der Fotografie (ihr Medium), der Zeit-Spalt, den die Bewegung des Verschlusses des Fotoapparates auf das Vergehen von Zeit geöffnet hat, wird in der Form filmischer Bewegung selbst verzeitlicht und narrativ überformt. Als Intermedialität 'figuriert' hier diese Verzeitlichung, die in spezifischen Formen, vor allem sog. 'Überblenden', auf ihr Medium, ihre Differenz-Form, selbst verweist.

## 5.

Die Schwierigkeit einer Medien-Definition, wie sie hier zugrundegelegt wird, ist, daß das Medium nicht als 'etwas', sondern als 'Medium', als Möglichkeit einer Form oder auch als 'Dazwischen', letztlich als Mittel i.w.S.genommen wird. Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft. Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, daß sich die beobachtbare Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt. Im Kino zum Beispiel ist das Medium in dem Maße transparent zur Form, den figurativ beobachtbaren narrativen Ereignissen, in dem sich der Beobachter nicht selbst in seiner Anordnung zur Projektion wahrnimmt (das wird oft genug mit hypnotischer oder tagtraumartiger Rezeptionsweise verwechselt<sup>48</sup>); wenn der Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf seine Beobachtung der Ebene der Hervorbringung dieser Formen lenkt und den Film als 'Film', d. h. als projizierte materiale Oberfläche sieht, wird er doch wieder nur Formen der 'Materialität' des filmischen Zeichens, nämlich Kratzer, einen schiefen Bildstrich, ein falsches Projektionsformat oder auch einen asynchron laufenden Ton etc. wahrnehmen. Das Medium dieser Differenz zwischen dargestellten Formen und Formen der Darstellung kann immer nur auf der Seite seiner Formen beobachtet wer-

den, entweder in der dargestellten Bildtiefe oder auf der Oberfläche filmischer Darstellung (z. B. könnte die Leinwand selbst Beschädigungen aufweisen, die aber nur zu Beginn der Filmprojektion stören, später in der Regel nicht mehr wahrgenommen werden): In der Leinwandprojektion gibt es nur das eine Bewegungsbild, das immer beide Aspekte zugleich in der medialen Differenz-Form der Bewegung ist. Gewöhnlich geht es um die ('illusionäre') Transparenz der Form der Oberfläche zur Form der dargestellten Ereignisse; das (ästhetische) 'Ereignis' kann aber auch die Form der Oberfläche des Films sein, wenn zum Beispiel Woody Allen (*Zelig* [1983]) in einem neuen fiktionalen einen 'alten' dokumentarischen Film durch schadhafte Material simuliert<sup>49</sup> oder Experimentalfilme auf ihre 'materiale Struktur' (die Materialität des Signifikanten<sup>50</sup>) verweisen.

Für die Intermedialität von Fotografie und Film (zum Beispiel) lassen sich die folgenden zwei Ebenen unterscheiden, die, wie sollte es anders sein, nicht voneinander zu trennen sind. Auf beiden Ebenen bedeutet Intermedialität eine spezifische 'Transformation', die erstens als Form der Differenz im Verhältnis von Medium und Form ein 'Dazwischen' markiert und zweitens als Differenzstruktur dispositiver Anordnungen raumzeitliche 'Stellen'<sup>51</sup> transformativer Unterscheidungen (d. h. Beobachtungen) positioniert. Transformationen sind operative Formen der Differenz im Übergang von einer Form zu einer anderen, indem die vorangegangene Form zum Medium der folgenden gemacht wird. In diesem operativen Sinne ist die Fotografie 'Medium' filmischer Formen; die Form des Übergangs, ihre transformative Differenz, 'figuriert' als sichtbare Bewegung an den Stellen des Dazwischen als Form ihres unsichtbaren mechanischen Mediums der Bewegung in der Differenz zwischen den Einzelbildern. Die Wiederholung der Öffnung des Zeit-Spaltes in der Kamera auf eine vorfilmische Realität hat Punkt für Punkt Raum-Stellen markiert, deren virtuelle Verbindung als raum-zeitliche Bewegungslinie in der Transformation von fotografischen Momenten zum filmischen Zeitraum figuriert. Diese Figuration der Transformation Fotografie/Film als raumzeitliches Verfahren könnte in einer Form dargestellt werden, die als zeitliche Spur Stellen räumlicher Anordnungen durchläuft: In Dudow/Brechts Film *Kuhle Wampe* (1932) fahren die Arbeitslosen mit ihren Rädern auf der Suche nach Arbeit durch eine Straße: Sie tauchen im ersten Kader links oben im Bild auf und verschwinden im letzten Kader rechts unten. Pro Sekunde 24 mal verschiebt sich ein angenommener Punkt im Viereck des folgenden Kadern (da sich die Kamera leicht bewegt, werden auch alle anderen figurativen Punkte leicht verschoben): Verbindet man die Punkte jedes Kadern untereinander, dann ergibt sich deren Differenz als Figuration ihrer raumzeitlichen Bewegung, die die Transformation zwischen Fotografie und Film 'formuliert'.

Diese Linie kann man auch mit der (mathematischen) Theorie der Zeit als vierte Dimension im Riemannschen Kontinuum (Bernhard Riemann 1826-1866) folgendermaßen wiedergeben:

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

Aus der Relativitätstheorie geht hervor, daß in allen gleichmäßig und geradlinig gegeneinander bewegten Bezugssystemen die Lichtgeschwindigkeit sich nach allen Richtungen hin als gleich groß ergibt (Konstanzprinzip der Lichtgeschwindigkeit). Daraus folgt, daß die Einzelmessungen verschieden bewegter (in solchen Bezugssystemen befindlicher) Beobachter nicht übereinstimmen können, und daß die Resultate der Messungen von Körpern oder Geschehnissen nicht absolut, sondern nur in Bezug auf den Beobachter gelten. Bei der Auswertung von Messungen verschieden bewegter Beobachter muß, da Länge und Dauer keine physikalisch objektiven Größen mehr sind, die Synthese von Raum und Zeit, eben das vierdimensionale Kontinuum als Einheit zugrunde gelegt werden.“<sup>52</sup>

Raum, Zeit und Bewegung sind keine unmittelbaren Formen der Anschauung, sondern Transformationen (hier von der Fotografie zum Film) in Form von Differenzen, die Raum und Zeit zu „Medien der Messung und Errechnung von Objekten“<sup>53</sup> (ihrer ‘Stellen’) machen. – Das Bewegungsbild der Leinwandprojektion konstituiert sich als Form zum (unsichtbar gewordenen) Medium der Projektionsfläche; die konstitutive Transformation von Fotografie zum Film wird in der filmischen Form ihrer Differenz, der Bewegung, anschaulich, die auch im Bewegungsbild Medium ihrer wahrnehmbaren Formveränderungen ist: Bewegung als Medium ist ohne die beobachtbare Form raumzeitlicher Veränderungen (Differenz) unsichtbar (s. das ‘eingefrorene’ Bild im Stehkader). Zwischen den mechanisch bewegten Bildern des Projektors und dem Bewegungsbild der Leinwand findet die Übertragung der foto-filmischen Information (das Défilement<sup>54</sup>) in einem Lichtkegel codiert als ‘reine Lichtinformation’ statt, die an jeder Schnittstelle des Kegels zum Bewegungsbild ‘dekodiert’ werden kann. Die Wahrscheinlichkeit für einen Filmzuschauer, das dekodierte Bewegungsbild beobachten zu können, hängt wiederum von der Form seiner Anordnung zur defi-

nierten Schnittstelle der Projektionsfläche (und den technischen Umständen der Projektion) ab. Die Differenz-Form der Anordnung (z. B. der Abstand zwischen Zuschauer und Leinwand) findet im Medium der dispositiven Struktur statt, die alle Elemente ihrer Anordnung medial strukturiert (koppelt), um sie in aktuellen (Kino-)Formen architektonisch mit habitualisiertem Zuschauerverhalten zu realisieren. Die dispositive Struktur als Medium der Differenz-Form verschiedener Anordnungen des Beobachters zum Wahrnehmungsbild ist konstant und stellt sich als Medium der Beobachtung in der beobachtbaren Form seiner Anordnungen immer wieder her, während sich die aktualisierten Formen der Anordnung der Beobachter von Kino zu Kino, vom Kino zum Fernsehen oder Video, aber auch vom Foto zum Bewegungsbild im Kino verändern: In diesem Sinne ist die dispositive Struktur auch eine der Differenz-Formen oder Figurationen von Intermedialität, die in der evolutiven Transformation der (künstlerischen wie technisch-apparativen) Medien beteiligt sind.

Der Begriff 'Figuration', der in diesem Zusammenhang immer wieder gebraucht wurde, um Form(ulierungen) aus relationalen Strukturen (Formen von Differenzen) zu markieren, ist im filmtheoretischen Diskurs an die Stelle des Zeichenprozesses getreten<sup>55</sup>, um jenseits des Sprachmodells komplexere semantische Prozesse heterogenen Zeichenmaterials unterschiedlicher Medien darstellen zu können, die erfordern, daß etwa diskursive und visuelle Strategien über Figuren ihrer Differenz in Beziehung gesetzt werden können. Beschreibungen diskursiver Figurationen bedienen sich nicht zufällig rhetorischer oder stilistischer Begriffe, um 'Ereignisse' der Interaktion visueller, narrativer, akustischer etc. Formen (ihrer Medien) zu bezeichnen<sup>56</sup>.

## 6.

Intermedialität als 'formaler Prozeß' ereignet sich in der Geschichte der Künste, im Übergang zu den technischen Medien und deren Ausdifferenzierung in analoge und digitale Varianten in Übersetzungen von Formen, die im Prozeß der Transformation und in der Schwellenerfahrung<sup>57</sup> in Übergängen auf ihre andere Medien-Seite verweisen. Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert. Das Verfahren, dieses 'mediale Differenzial' wiederum als (Trans-)Form durch die Wiedereinführung der Form beobachtbar zu machen und zu formulieren (oder zu symbolisieren), ist fester Bestandteil der kunst- und mediengeschichtlichen Diskurse: Lessings 'fruchtbarer Augenblick' figuriert angesichts der Laokoon-Gruppe für das mediale Differenzial zwischen bildenden (Skulptur) und narrativen Künsten (mythische Erzählung) im Zwischenraum der (unbeobachtbaren) zeitlichen Verzögerung einer räumlichen Geste im Zeitraum der Beobachtung ihrer Unterscheidung, die Lessing als Diskursivierung interpretiert hat und die tatsächlich die momentane Figuration eines konstitutiven medialen Differenzials ist. Auguste Rodin hat versucht, sei-

ne Figur 'Johannes des Täufers' von vornherein 'als Figuration des medialen Differenzials' zwischen der Figur der Bewegung (des Schreitens) und einer bewegten (schreitenden) Figur aufzufassen, indem Bewegung „der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist.“<sup>58</sup> Bewegung figuriert als Transformation, die als Form der Unterscheidung des Beobachters in die Wahrnehmung der Skulptur eingeführt werden muß. Genau das hat Rilke später Rodin nach einem analogen Experiment figurativer Darstellung im narrativen Medium mitgeteilt: Als er eine Frauengruppe unter Bäumen darstellen wollte, habe er nur den Zwischenraum zwischen ihnen und ihrer Umgebung gestaltet:

„Ich habe Frauen entstehen lassen, indem ich sorgfältig alles um sie herum ausgearbeitet und eine weiße Stelle freigelassen habe, eine Lücke, die in ihren Umrisen anfang zu vibrieren und auszustrahlen, ganz wie bei einer Eurer Marmorstatuen.“<sup>59</sup>

Rilke hat versucht, die Intermedialität zwischen figurativer und narrativer Darstellung zu formulieren, indem er die Operation der Unterscheidung zwischen den Figuren als intermediale Figuration der Differenz in die Darstellung eingeführt hat. Die 'weiße Seite' Mallarmés, der Suprematismus Malevitchs, die Erschöpfung der Formen (*épuisé*) bei Beckett (vgl. Deleuze), alles das läßt sich als paradoxe Strategie der Annäherung an die andere, unsichtbare Seite der Welt der Formen, ihre Medienseite und 'mediales Differenzial', verstehen.

Umgekehrt haben Analysen intermedialer Transformationen am Beispiel von Filmen immer wieder zur Re-Konstruktion von Figurationen der Übergänge, Zwischenräume oder Grenzen zwischen Film, Musik und Malerei geführt: Eisenstein hat seine Bilder und die Töne der Musik Prokovjevs in seinem Film 'Aleksander Nevskij' (1938) über die Konstruktion von Analogien graphischer Markierungen der Bild- und Tonfolgen 'intermedial' so in Beziehung gesetzt, daß zwischen Bild- und Tonebene die Figuration ihrer Transformation nachvollziehbar wurde<sup>60</sup>.

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

Immer wieder herausgestellte 'stilistische' Merkmale wie das Malerische in der filmischen Physiognomie der Landschaft (Balázs) oder das Musikalische bestimmter Formen rhythmischer Montage (Mitry) deuten auf Figurationen von Intermedialität im Film. Ebenso figurieren Überblendungen in ihrer Betonung der fotografischen Oberfläche gegenüber der Transparenz des Films zur räum-



lichen Tiefe und narrativen Kontinuität als Markierungen der medialen Transformation.

Denkbar ist, daß es einer künftigen Theorie der Intermedialität als transformatives Verfahren gelingen könnte, analog etwa zu den Figuren der Intertextualität (Genette<sup>61</sup>) und anknüpfend an die Darstellung 'intermedialer Konfigurationen' (Hansen-Löve) eine historisch begründete Systematik der Figurationen der Intermedialität, zum Beispiel im Film, aber auch in anderen medialen Konstellationen herauszuarbeiten.

### Anmerkungen

- 1 Gilles Deleuze: *Le cerveau c'est l'écran*. Entretien, *Cahiers du Cinéma*, Heft 380, 1986, S.26
- 2 Ernest W.B.Hess-Lüttich (Hg.) *Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung*, Münster (Nodus) 1987 – Franz-Josef Albersmeier: *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1992 – Ursula Link-Heer: *Luis Buñuel. Film – Literatur – Intermedialität*, Darmstadt (Wiss.Buchges.) 1994 – Joachim Paech (Hg.) *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart (Metzler) 1994 – Peter V. Zima (Hg.) *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*, Darmstadt (Wiss.Buchges.) 1995
- 3 A.A.Hansen-Löve: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*, in: Wolf Schmid, Wolf-Dietrich Stempel (Hg.) *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983, S.291-360 – Karl Prümm: *Intermedialität und Multi-medialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*, in: Bohn, Müller, Ruppert (Hg.) *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin 1988 – Jürgen Müller: *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, in: *Eikon*, Heft 4, 1992, S.12-21 (hier die verwendete erweiterte Fassung: *Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum 'State of the Art'*) in: *Montage/AV*, Jg.2, 1994, Heft 2, S.119-138) – Reingart Nischik: *Montage intermedial: Strukturelle Bezüge und Funktionen von Montage in Harold Pinters Arbeiten für Film, Fernsehen und Theater*, in: Horst Fritz (Hg.) *Montage in Theater und Film*, Tübingen 1993, S.275-311 – Yvonne Spielmann: *Intermedialität als symbolische Form*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg.24, Heft 88, 1995, S.112-117
- 4 Jürgen E.Müller: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Habil-Schr. Universität Mannheim) Münster (Nodus) 1996 – Yvonne Spielmann: *Ästhetische Theorie der Intermedialität am Beispiel von Peter Greenaway*, (Habil-Schr. Universität Konstanz) 1997
- 5 Vgl. insbesondere Friedrich Kittler: *Aufschreibsysteme 1800 – 1900*, München 1985 und ders. *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986
- 6 Vgl. *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hg. von Aleida Assmann, Jan Assmann, Christof Hardmeier, München 1983f
- 7 Das DFG-geförderte Projekt 'Theorie und Geschichte der Medien' hat sich demgegenüber zur Aufgabe gemacht, die Verbindung sowohl zur Mediengeschichte als auch den Theoriediskurs zwischen den analogen (Fotografie und Film) und digitalen Medien (der 'Computer als Medium') aufrechtzuerhalten und voranzubringen.
- 8 Der große Erfolg von Büchern wie Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, London 1990
- 9 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1995
- 10 Hansen-Löve, S.292

- 11 Hess-Lüttich, S.15
- 12 Paech (s. Anm.2)
- 13 Albersmeier, S.2 (Einleitung)
- 14 Spielmann, S.112
- 15 Paech (s. Anm.2), S.163-178
- 16 Prümm, S.195
- 17 Prümm, S.198
- 18 Prümm, S.199
- 19 Müller, S.126
- 20 Müller, S.123
- 21 Die Archäologie des Films (Ceram) hat tatsächlich geglaubt, erste Spuren kinematographischer Bewegungsprojektion in den Höhlen von Lascaux erblicken zu können (v. Zglinicki) und kein geringerer als André Bazin hat das 'totale Kino' zur obsessiven Idee der Menschheit 'von Anfang an' erklärt.
- 22 Müller bezieht sich auf Dick Higgins: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia, Carbondale and Edwardsville 1984, S.23. Der Begriff 'intermedia', den Higgins bei Colridge nicht nachweist, erscheint als 'intermedium' in: Coleridge's Miscellaneous Criticism, ed. by Th. M. Raysor, London 1936, S.33 (Nachweis von Yvonne Spielmann)
- 23 Müller, S.127-128
- 24 ebd.
- 25 Rainer Rosenberg: Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von den Materialitäten der Kommunikation, in: H.U.Gumbrecht, K.L.Pfeiffer (Hg.) Materialität der Kommunikation, Frankfurt/M 1988, S.107
- 26 Zima (Anm.2), S.1 („Ästhetik, Wissenschaft und 'wechselseitige Erhellung der Künste'. Einleitung“)
- 27 ebd.
- 28 Während Intermedialität als Diskurs in der dominierenden französischen Filmtheorie kaum ein Echo gefunden hat, wird die kunstwissenschaftliche Stilanalyse Wölfflins und Riegls immer wieder für die Differenzeffekte von Zeit- und Raumformen zitiert (vgl. Jacques Aumont: L'oeil interminable. Cinéma et peinture, Paris 1989, S.146; Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/M 1989, S.46 (Anm. 25, S.292)
- 29 Gombrich hat Wölfflin die „Magie der zwei Projektionsflächen“ vorgeworfen, mit deren Hilfe der Kunsthistoriker als 'Magier' willkürliche Unterscheidungen treffen kann, die nur durch eine übergeordnete Norm legitimierbar ist, also die Homogenität des Paradigmas belegen soll. Demgegenüber zielt das Verfahren jedoch auf die Unterscheidung und ihre Symbolisierung im 'Stil'. (Vgl. Ernst H.Gombrich: Norm und Form. Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance (1963), in: D. Henrich, W. Iser (Hg.) Theorien der Kunst, Frankfurt/M 1982, S.162f)
- 30 Volker Roloff: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Bunuel, Truffaut, Godard und Antonioni, in: Zima (Hg.) (s.Anm.2), S.273
- 31 Betont werden muß, daß 'Intermedialität' hier bisher ausschließlich als wissenschaftlicher Diskurs behandelt wurde. Auf eine benachbarte avantgardistische künstlerische Praxis, die zunehmend im Rahmen der neuen elektronischen Medien operiert, kann nur verwiesen werden: Vgl. Jud Yalkut: 'Understanding Intermedia' (1967), in: Gottfried Schlemmer (Hg.) Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie, München 1973 und Peter Frank: Intermedia: Die Verschmelzung der Künste, Bern 1987. Dazu Gerhard Johann Lischka: Über die Mediatisierung: Medien und Re-Medien, Bern 1988
- 32 Vgl. Rudolf Arnheim: Gestaltpsychologie und künstlerische Form, in: D. Henrich, W. Iser: Theorien der Kunst, Frankfurt/M 1982, S.132-147

- 33 Luhmann spricht von „Möglichkeiten eines evolutionären Stufenbaus von Medium/Form-Verhältnissen“, in ders. *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1995, S.172
- 34 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle (Understanding Media: The Extensions of Man, 1964)* Düsseldorf 1968, S.14
- 35 Constance Penley: *L'imaginaire de la photographie dans la théorie de cinéma*, in: *Photographies*, No 4, avril, 1984, S.32
- 36 Vgl. zu filmischen Figuren des Verschwindens Marc Vernet: *Figures de l'absence. L'invisible au cinéma*, Paris 1988
- 37 Vgl. Werner Oeder: *Vom Traum Zenons zu Cantors Paradies. Das fotografische Reglement von Zeit, Sichtbarkeit und Bewegung*, in: G. Chr. Tholen, M. Scholl (Hg.) *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S.255
- 38 Vgl. Philippe Dubois: *L'acte photographique*, Paris 1990
- 39 Zur Unterscheidung von Medium und Form vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1995, S.165-214 (und an vielen anderen Orten im Werk Luhmanns)
- 40 Jean-Louis Baudry: *Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in: *Cinéthique* 7-8, 1970 (hier zit. nach der deutschen Übersetzung von Siegfried Zielinski in: *Eikon*, No 5, 1993)
- 41 Ebd., S.39
- 42 Vgl. Joachim Paech: *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*, in: Robert Riesinger (Hg.): *Apparatus und Dispositiv*, Münster 1997 (im Druck)
- 43 Christian Metz: *'Montrer le dispositif'*, in ders. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris 1991, S.86
- 44 Metz hat im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm von der zeitgenössischen Erfahrung einer Paradoxie (eigentlich Tautologie) des Tonfilms gesprochen, als zur 'Sprache' des (stummen) Films die gesprochene Rede hinzukam, vgl. Christian Metz: *Semiologie des Films*, München 1972, S.75f
- 45 Besonders interessant, aber unmöglich hier auch noch zu diskutieren, sind natürlich Filme aus Fotos, zum Beispiel Chris. Markers Film *'La Jetée'* (1963). Vgl. dazu u.v. a. Roger Odin: *Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande son (à propos de 'La Jetée' de Chris Marker)*, in: Chateau, Gardies, Jost (eds) *Cinéma de la Modernité. Film, théories*, Paris 1981, S.147-171 – Philippe Dubois: *La photo tremblée et le cinéma suspendu*, in: *La Recherche Photographique* 3 (*'Le cinéma, la photographie'*), déc.1987, S.19-29 – Raymond Bellour: *The film stilled*, in: *camera obscura*, No 24, 1990, S.99-123 [ebenso in: *La Recherche Photographique* 3 (*'Le cinéma, la photographie'*), déc.1987, S.51-63: *L'interruption, l'instant*]
- 46 Vgl. die Sonderhefte zum Thema *'Foto et Cinéma'* von *Revue Belge du Cinéma*, No 4, 1983; *Photographies*, No 4, 1984; *La Recherche Photographique*, No 3, 1987
- 47 Vgl. Alain Jaubert: *Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern*, Frankfurt (athenäum) 1989
- 48 Vgl. Christian Metz: *Film/rêve: le savoir du sujet*, in: ders. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris 1977, bes.S.123-169
- 49 Unter dem Aspekt von *'Paradoxien der Auflösung'* werden eine Reihe weiterer Beispiele des *'Formenspiels mit dem Medium'* diskutiert in: Joachim Paech: *Paradoxien der Auflösung*, in: Coy, Tholen, Warnke (Hg.) *HyperKult*, Frankfurt/M 1997 (im Druck)
- 50 Vgl. Peter Wollen: *'Ontology' and 'Materialism' in Film*, in ders. *Readings and Writings. Semiotic Counter Strategies*, London 1982, S.189-207
- 51 Bei Luhmann heißt es: „Raum und Zeit werden erzeugt dadurch, daß Stellen unabhängig von Objekten identifiziert werden können, die sie jeweils besetzen.“ (Luhmann, s.Anm.39, S.180) Derartige Stellen könnte man auch *'Dispositionen'* nennen, die in dispositiven Strukturen aktualisiert werden.

- 52 Heinrich Schmidt (Hg.) (neubearbeitet von Justus Streller) Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart, Kröner, 1951, S.322/323
- 53 Luhmann (s.Anm.39), S.179
- 54 Vgl. Thierry Kuntzel: Le défilement, in: D.Noguez (ed) Numéro spécial: Cinéma: Théorie, lectures. Revue d'Esthétique, 2-3-4, 1973, S.97-110
- 55 Christian Metz: Métaphore/Métonymie ou le référent imaginaire, in ders. Le signifiant imaginaire, Paris 1977, S.177f
- 56 Zur Theorie der (filmischen) Figuration vgl. Dudley Andrew: Concepts in Film Theory, Oxford 1984. Wenn nicht 'Figuration' als Ablösung der Semiotik (Metz, s.Anm.55) eingeführt wird, beziehen sich Theorien des Figuralen in der Regel auf François Lyotard: Discours,figure, Paris 1971, wobei Figuration und Diskursivität alternativ (Lyotard) oder im Sinne diskursiver Figuration verwendet werden (D.N.Rodowick: Reading the Figural, in: Camera obscura, No 24, 1990). Scott Lash dagegen unterscheidet einen diskursiven, modernen, vom zunehmend figuralen, postmodernen Film (Scott Lash: Discourse or Figural? Postmodernism as 'Regime of Signification', In: Theory, Culture, and Society, Vol 5, 1988)
- 57 Vgl. Winfried Menninghaus: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos, Frankfurt 1986
- 58 Auguste Rodin: Die Kunst, Zürich 1979, S.66
- 59 Rilke an Rodin, Paris, 29.Dezember 1908
- 60 Vgl. Sergej Eisenstein: Form and Content: Practice, in ders. The Film Sense, London 1968, S.123-168
- 61 Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt 1993