

Axel Roderich Werner

Qu'est-ce que l'écriture filmique? Zur Medienkultur der Postmedialität: Die remediation von Schrift und Schreiben vom Film bis zu den »Neuen Medien«. Ein Forschungsentwurf.

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14650>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Werner, Axel Roderich: Qu'est-ce que l'écriture filmique? Zur Medienkultur der Postmedialität: Die remediation von Schrift und Schreiben vom Film bis zu den »Neuen Medien«. Ein Forschungsentwurf.. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 301–310. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14650>.

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.

Qu'est-ce que l'écriture filmique?

Zur Medienkultur der Postmedialität: Die *remediation* von Schrift und Schreiben vom Film bis zu den »Neuen Medien«. Ein Forschungsentwurf.

»Le cinématographe est une écriture
avec des images en mouvement et des sons.«
Robert Bresson¹

»Wir werden lernen müssen, digital zu schreiben,
falls eine derartige Notiermethode überhaupt noch ein Schreiben zu nennen ist.«
Vilém Flusser²

Ziel der hier skizzierten Untersuchung ist es,

1. den seit langer Zeit ebenso prominenten wie notorisch vagen Begriff der *écriture filmique* – wie er aber in einem vollen Sinne auch vielleicht erst *jetzt* verwendet werden kann – in Abgrenzung zu älteren Versuchen und vor dem Hintergrund seiner Brauchbarkeit für die Beschreibung einer nicht nur *postkinematographischen*, sondern *postmedialen* Kondition der Medienkultur neu zu bestimmen und dafür
2. in einer theorie- und diskursgeschichtlichen Rückschau die paradigmatischen Konzepte der *Medialität* und *Intermedialität* (mitsamt demjenigen einer wie immer privilegierten »Ur-Medialität« der Schrift³ bzw. einer letztinstanzlichen »Archimedialität« der Sprache⁴) einer grundlegenden Revision zu unterziehen und zu rekonzeptualisieren, wie sie
3. die veränderten Modi der Sinnproduktion und -zirkulation durch die *figural media* (David Rodowick) intermedialer Figurationen und multimedialer Konfigurationen zu beschreiben und damit auch vor allem eine Dekonstruktion der Opposition von *Visualität* und *Diskursivität* zu leisten in der Lage sein sollen.

Sie folgt dabei den ausdrücklichen Direktiven vor allem

1. David Rodowicks, demzufolge nach dem irreversiblen »Tod des Films« das Verhältnis der Filmwissenschaft (*film studies*) zur neueren Medienwissenschaft (*media studies*) und der soeben »emergierenden« Bildwissenschaft (*visual studies*) entweder so ausfallen könne, dass die Filmwissenschaft

¹ Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*. Paris 1988, S. 12.

² Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt a.M. 1992, S. 134.

³ Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: *montage/av* 7.2, 1998, S. 131–154; S. 146ff.

⁴ Ludwig Jäger: Zeichen, Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität. In: Georg Stanizek, Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Köln 2001, S. 17–31; S. 17f.

- a) als »einzelmediale« Subdisziplin der Medienwissenschaft in dieser aufgehe oder
 b) komplett in die Kunstgeschichte rücküberführt werde oder aber – Rodowicks eigener Vorschlag –
 c) mit ihren über mehr als ein Jahrhundert hinweg hervorragend ausgearbeiteten Konzepten als kontextueller Grund und Horizont für jede weitere Beschäftigung damit fungieren könne, was denn überhaupt das Neue (und damit zugleich auch: das Altbekannte) an den »Neuen Medien« und der Medienkultur des 21. Jahrhunderts ist (die auch als »digital culture« noch einen distinkten »cinematic look« behält)⁵ – während im Sinne eines Reafferenzprinzips zugleich die Filmwissenschaft sich angesichts der »Neuen Medien« herausgefordert sehe, sich selber neu zu erfinden und dabei auch ihre Konzepte zu überdenken und zu überarbeiten;⁶ und
2. Joachim Paechs, demzufolge der Film *immer schon* eine variable Form hybrider intermedialer Konstruktionen gewesen sei: Film als eine dynamische Interdependenz und komplexe Konstellation von medialen Formen kann daher nicht etwa unter Umständen bestimmte intermediale Verbindungen eingehen, vielmehr *ist* Film eine Intermedialität, wie sie in Zukunft den eigentlichen Gegenstand der wissenschaftlichen Beobachtung und Untersuchung von Film *überhaupt* darstellen werde.⁷ Genau damit aber wird der Film als Schrift beschreibbar, wenn »der Prozess seiner filmischen Konfigurationen als figurale Einschreibung medialer Differenzprozesse« beobachtet wird – bis hin zur Aufhebung der Schrift als »neuer Graphismus technischer Medien« im digitalen Universalcode ihrer intermedialen Figuration und multimedialen Konfiguration.⁸

Beide Ansätze Rodowicks und Paechs treffen sich im zentralen Konzept des *Figuralen* und der *Figuration*. Beschreibt Gérard Genette das Konzept der Figur in einer basalen Definition als Form der Differenz von kommunikativer Aktualität und Possibilität: von Signifikant und Signifikat, Information und Mitteilung oder auch Bewusstsein und Kommunikation,⁹ so ist diese Konzeption mit Niklas Luhmann in die Frage umzuformulieren, wie und mithilfe welcher »symbiotischer Mechanismen« *figural media* Wahrnehmung für Kommunikation und Reflexion verfügbar machen¹⁰ – von der »klassischen« Schrift literaler Aufschreibesysteme« über die »transklassische« Schrift medientechnischer Spurensicherung« zur »elektr(on)ischen Schrift« der digitalen Technologien,¹¹ von einer »print textuality« über eine »celluloid textuality« zu einer »electronic or virtual

⁵ David Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA [u.a.] 2007, S. 133.

⁶ Ebd., S. 185ff.

⁷ Joachim Paech: The Intermediality of Film. In: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 4, 2011, S. 7–21; S. 7, 12, 14.

⁸ Joachim Paech: Die Wiederkehr der Schrift und des Schreibens in den »technischen Medien«. In: Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, Eva Neuland (Hrsg.): *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*. Bd. 1. Bielefeld 1999, S. 396–410; S. 403f., 410.

⁹ Gérard Genette: *Figures*. In: Ders.: *Figures 1*. Paris 1966, S. 205–221.

¹⁰ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995, S. 82.

¹¹ Michael Wetzl: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*. Weinheim 1991, S. 47, 79.

textuality« und »cybernetic écriture«. ¹² Ging es etwa 1931 für Bertolt Brecht als Schreibenden in Anbetracht des Films noch darum, »seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumentebenützens zu verleihen« ¹³, so beschreibt Friedrich Kittler die »postmoderne Schreibszenen« über ein halbes Jahrhundert später umgekehrt und gewissermaßen bumerangartig dergestalt, dass,

wie wir alle wissen und nur nicht sagen, [...] kein Mensch mehr [schreibt]. [...] Heute [...] läuft menschliches Schreiben durch Inschriften, die nicht nur mittels Elektronenlithographie in Silizium eingebrannt, sondern im Unterschied zu allen Schreibwerkzeugen der Geschichte auch imstande sind, selber zu lesen und zu schreiben. ¹⁴

Von der (externen) Beschreibung des Films als Schrift durch Film-, Kommunikations- und Medientheorie über die interne (intermediale) Auseinandersetzung des Films mit der Schrift bis hin zur (transmedialen) »Textualisierung« und (Selbstbeschreibung der) Schrift-Werdung des Films selber lautet schließlich die Frage, *wie das Kino als gewesenes Leitmedium des 20. Jahrhunderts seine eigene Evolution überleben kann* ¹⁵ – eben als Schrift, als *écriture*, als *Graphismus*, als *Code*, als *Form*, als *Stil*? ¹⁶

»Un moyen d'écriture«

Der Film ist [...] dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, d.h. zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter (*la caméra-stylo*). Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, dass der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen (*l'image pour l'image*), der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift (*un moyen d'écriture*) zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache [...] kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift (*une véritable écriture*). Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter ¹⁷ –

¹² Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA 2000, S. 324.

¹³ Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 18*. Frankfurt a.M. 1967, S. 139–209; S. 157.

¹⁴ Friedrich Kittler: Es gibt keine Software. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Schrift. Materialität der Zeichen*. München 1993, S. 367–378; S. 368.

¹⁵ Vgl. Niklas Luhmann: Observing re-entries. In: Georg Peter, Gerhard Preyer, Alexander Ulfing (Hrsg.): *Protosoziologie im Kontext. »Lebenswelts« und »System« in Philosophie und Soziologie*. Würzburg 1996, S. 290–301; S. 298.

¹⁶ Vgl. Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour: Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts. In: Dies.: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Berlin [u.a.] 2008, S. 7–83, S. 23f.; Rodowick 2007, S. 105; Stam 2000, S. 324; Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, MA 2001, S. 330ff.; Rainer Leschke: *Medien und Formen. Zu einer Morphologie der Medien*. Konstanz 2010; Luhmann 1995, S. 165ff.

¹⁷ Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film*. Bd. 2. München 1964, S. 111–115; S. 111, 114.

so Alexandre Astruc 1948 in seinem mittlerweile wohl ohne Bedenken kanonisch zu nennenden Aufsatz *Die Geburt einer neuen Avantgarde*, der einflussreich vor allem für die *politique des auteurs* der *nouvelle vague* sein sollte und nach welchem als maßgeblichem Referenzpunkt das Konzept der *écriture filmique* im weiteren Verlaufe seiner Karriere dann verschiedentlich entfaltet wurde – wobei allerdings schon Astrucs Ansatz einer Modellierung des Films als einem Medium der Schrift (*»un moyen d'écriture«*) vor allem vor dem Problem seiner praktischen Umsetzung stand, von welcher auch er selber nicht so richtig wusste, wie genau sie eigentlich vor sich gehen sollte: Es handele sich bei der ausgerufenen »Epoche der Kamera als Federhalter« nämlich

nicht um eine Schule, nicht einmal um eine Bewegung, vielleicht einfach um eine Tendenz. Um ein Bewusstwerden, um eine gewisse Transformation des Films, eine bestimmte mögliche Zukunft und unseren Wunsch, diese Zukunft schneller zu erreichen. Natürlich kann sich keine Tendenz ohne Werke manifestieren. Der Tag dieser Werke wird anbrechen. Die ökonomischen und materiellen Schwierigkeiten, unter denen der Film leidet, bringen das erstaunliche Paradox zustande, dass es möglich ist, von etwas zu sprechen, das noch nicht ist; denn wenn wir auch wissen, was wir wollen, so wissen wir doch noch nicht, ob, wann und wie wir es werden verwirklichen können. Aber es ist einfach unmöglich, dass der Film sich nicht entwickelt.¹⁸

Der Film ist für Astruc so das, was er (noch) nicht ist, so dass seine Ausführungen mit jenem spezifischen »Index des Zukünftigen« ausgestattet sind, wie er in der Geschichte der Film- und Medienkritik und -theorie noch die allermeisten Prognosen über die Zukunft des Kinos und des Films letztlich als »Prophezeiungen« bezeichnet hat, die damit »implizit zugestehen, dass ihre Zeit noch nicht gekommen ist.«¹⁹ 64 Jahre *nach* Astruc aber lässt sich mit guten Gründen argumentieren, dass die von ihm in Aussicht gestellte Transformation des Films nicht nur etwa kurz bevorsteht oder sich zu ereignen im Begriff ist, sondern – wenn auch zu unvorhergesehenen und unvordenklichen Konditionen und insgesamt vielleicht ganz anders als erwartet und gewünscht – tatsächlich bereits stattgehabt hat: als *Katastrophe* nämlich im Sinne eines jener »brutale[n] Sprünge, die es einem System ermöglichen zu überleben, wenn es eigentlich aufhören müsste zu existieren«, indem es auf eine alle seine Parameter überfordernde Störung kurzerhand mit einem Sprung auf eine ganz neue Zustandsebene reagiert²⁰ – eine gewissermaßen *postapokalyptische* Situation des Kinos im Angesicht der Ankunft der elektronischen und digitalen Technologien, wie sie der Begriff des *postcinema* bezeichnen soll.

Von Astruc aus gesehen soll also die (nicht unproblematische, aber begründbare)²¹ Position eines Blicks zurück auf eine gewesene (und dabei eben: *ungenüß* gewesene) Zukunft eingenommen werden, *nachdem* der prophezeite Umbruch sich vollzogen hat, aus welcher heraus eine Reihe prominenter film- und medientheoretischer Konzepte wiederaufzunehmen und – da die Probleme, die sie zu formulieren halfen und zu beheben antraten, eben nicht gelöst, sondern nach ihrer Feststellung eher nur liegengelassen

¹⁸ Ebd., S. 115.

¹⁹ Niels Werber: Neue Medien, alte Hoffnungen. In: *Merkur* 534/535, 1993, S.887–893; S. 892.

²⁰ Dirk Baecker: Niklas Luhmann in der Gesellschaft der Computer. In: Ders.: *Wo zu Soziologie?* Berlin 2004, S. 125–149; S. 136.

²¹ Vgl. Manovich 2001, S. 306f.; Thomas Elsaesser: The New Film History as Media Archaeology. In: *CiNeMAS* 2-3, 2005, S. 75–117.

und dann irgendwann nicht mehr beachtet wurden – einer grundlegenden Revision zu unterziehen sind. Gerade der Begriff der *écriture filmique* bezeichnete über eine bloße Metaphorik hinaus entweder immer etwas nahezu beliebiges, immer etwas anderes oder auch überhaupt gar nichts;²² er ist, wie sich mit Robert Musil sagen lässt, »so blendend leer, wie es nur ganz große Begriffe sind«²³ (was seine anhaltende Attraktivität und Faszinationskraft vielleicht miterklären mag), während Christian von Tschilschke immerhin vier hauptsächliche Weisen seiner Verwendung unterscheidet:

1. *literarisch* als schriftstellerische »Verarbeitung filmischer Wahrnehmungsformen und Darstellungstechniken«,
2. *filmtheoretisch* als strategische Bemühung, »den Film als eine den älteren Künsten ebenbürtige Kunstform zu etablieren«, sowie
3. *textgenerisch* als Kennzeichnung der Spezifik der Textgattung des Drehbuchs und schließlich
4. *medientheoretisch* als Konzeption einer »werk-, gattungs- und medien-transzendierende[n] Kategorie« –

welche letzte allerdings, so Tschilschke, bis zur Lösung des Problems ihrer kaum je hinreichenden Explikation und Plausibilisierung vor allem im Rahmen ihrer intermedialitätstheoretischen Implikationen »eher vermieden werden« sollte.²⁴ Und genau hier ist freilich anzusetzen – von einer (wie immer motivierten) Metaphorisierung des Schriftbegriffes hin zu einer tragfähigen Rekonzeptualisierung;²⁵ von einer Dekonstruktion der überkommenen Ästhetik und Epistemologie der Schrift zur Inauguration der Semiotik eines »figuralen Diskurses«, der ebenjene Opposition von Diskursivem und Visuellem gerade unterläuft;²⁶ und schließlich von einer Rekonzeptualisierung zu einer *remediation*²⁷ der Schrift und des Films selbst. Was bleibt von der Schrift im Film und was vom Film dann außerhalb des Kinos? Wie verändert sich der Schriftbegriff mit Ankunft der elektronischen und digitalen Technologien, wie der Medienbegriff des Kinos, und wie damit schließlich der Begriff der *écriture filmique* – der möglicherweise auch erst *jetzt* in einem vollen Sinn verwendet werden kann, wenn der Medienbegriff sich im Konzept der *Intermedialität* erst selbst aufhebt und die Intermedialität dann in der *Postmedialität*, in welcher aber diese Selbstaufhebung selber wieder aufgehoben wird:²⁸

²² Vgl. Christian von Tschilschke: *Ceci n'est pas un film* – Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart. In: Jochen Mecke, Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999, S. 203–221; S. 203ff.

²³ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Band 1: Erstes und Zweites Buch*. Adolf Frisé (Hrsg.). Reinbek 1978, S. 123.

²⁴ Tschilschke 1999, S. 203ff.

²⁵ Vgl. Christian Metz: *Sprache und Film*. Frankfurt a.M. 1973, S. 275–312.

²⁶ David Rodowick: *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham 2001.

²⁷ Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA 2000.

²⁸ Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986; Rosalind Krauss: »A Voyage on the North Sea«. Broodthaers, das Postmediale. Zürich [u.a.] 2008; Paech 2011; Peter Weibel: Die postmediale Kondition. In: Ders., Elisabeth Fiedler, Christa Steinle (Hrsg.): *Postmediale Kondition*. Graz 2005, S. 9–13.

Qu'est-ce que le cinéma un médium l'écriture filmique?

Lässt sich Rodowick zufolge die Bazin'sche Frage danach, *was das Kino sei*²⁹, angesichts seiner »ontologischen Ungegründetheit« nur daran je ermesen, welche Fragen man an es zu richten in der Lage ist, so sei genau dies dann auch zentrale Aufgabe der Filmtheorie – welche sich dann gegenwärtig aber ihrerseits befragen lassen müsse, ob ihre Frage selbst nicht möglicherweise falsch gestellt sei und vielmehr ins Präteritum zu setzen wäre: »The question is not whether cinema will die, but rather just how long ago it ceased to be«, so dass sich für die Filmtheorie die Doppelfrage stellt, was das Kino *war* und was es *werden wird*.³⁰ Entsprechend stellt auch Paech fest, dass es kaum möglich scheint (oder auch nie möglich war), weder Film noch Kino »in ihrem Wesen« definitorisch festzustellen: »There is no single answer to the question ›What is film?‹ but only a media history of the permanent changing medium will help us understand the ›film as a multi-media form.«³¹

Sei Film immer schon »a variable form which changes on account of its respective media conditions« gewesen, so ließe sich die Bazin'sche Frage nach seinem (Was-)Sein so auch nur in einer medienhistorischen (oder -archäologischen)³² Beschreibung der wechselnden medialen Formen seines *Werdens* beantworten – und vielleicht seines *Vergebens*:

We shall see what happens with the intermediality of film in those new media surroundings where film cannot be distinguished any more from what it is not. [...] If we take into consideration the state of film under the condition of its representation by a diversity of new media technologies, it is hard to speak of an identical medium of film.³³

Gibt es aber Identität selbst auch nur in der Differenz von Identität und Differenz,³⁴ so »gibt es« auch Medien immer nur in Differenz zu anderen Medien:³⁵ Bezeichnet der Begriff der *Medialität* seit je in erster Linie die »Spezifik« eines Mediums – im Unterschied zu anderen,³⁶ so derjenige der *Intermedialität* gewissermaßen dann die Einheit dieser Differenz: Intermedialität, so wiederum Paech, bezieht sich auf ein »mediales Differenzial und transformative Figuration«; »was sie [...] in Beziehung setzt, ist [eine] spezifische Differenz [der betreffenden Medien], das also, was sie »spezifisch« unterscheidet«³⁷ – z.B.

²⁹ André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958ff.

³⁰ Rodowick 2007, S. 9, 23, 26, 84.

³¹ Paech 2011, S. 7.

³² Elsaesser 2005, S. 104ff.

³³ Paech 2011, S. 19.

³⁴ Vincent Descombes: *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich 1933-1978*. Frankfurt a.M. 1981, S. 47ff.

³⁵ Lorenz Engell: Affinität, Eintrübung, Plastizität. Drei Figuren der Medialität aus der Sicht des Kinematographen. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hrsg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M. 2008, S. 185–210; S. 185ff.

³⁶ Knut Hickethier: Das »Medium«, die »Medien« und die Medienwissenschaft. In: Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988, S. 51–74; S. 64ff.; Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 25ff.

³⁷ Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Jörg Helbig (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin 1998, S. 14–30; S. 18.

die »Differenz zwischen dargestellten Formen und Formen der Darstellung«³⁸, wie sie sich in der reflexiven »Wiederholung eines Mediums als Form in einem anderen Medium«³⁹ beobachten lässt.

Neben dieser Fassung allerdings existiert das Konzept der Intermedialität in mindestens ebensovielen verschiedenen Modellierungen, wie es unterschiedliche Medienbegriffe gibt, und stieß insofern denn auch oft an vor allem interne Grenzen diskursiver Kompatibilität – bis der Medienbegriff als »kritischer Giftmüll« selbst »beerdigt« werden sollte.⁴⁰ Während für die *postcinema*-Debatte vom »Ende« oder »Tod des Kinos« vor allem ausschlaggebend war, dass das Kino als Leitmedium abgelöst worden sei und/oder seine spezifische technisch-apparative Basis verliere, war im Anschluss für die *postmedia*-Debatte und ihre Verschlagwortung Rosalind Krauss' Aufsatz *Art in the Age of the Post-Medium Condition* von 1999 maßgeblich bestimmend, in dem »das Ende der Medienspezifika« als »Auflösung des Medienspezifischen der Einzelkünste« als »Verlust der Spezifika in der Intermedialität« verhandelt wird⁴¹ – wobei bereits schon 1986 Friedrich Kittler postuliert, dass

in der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen [...] die Unterschiede zwischen den einzelnen Medien [verschwinden werden]. [...] Wenn die Verkabelung bislang getrennte Datenflüsse alle auf eine digital standardisierte Zahlenfolge bringt, kann jedes Medium in jedes andere übergehen. [...] Ein totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff Medium selber kassieren⁴² –

und tatsächlich wird in diesem Sinne dieser gewesene Schlüsselbegriff ein Vierteljahrhundert später als »mehr und mehr zu einem leeren Signifikanten« geworden⁴³ oder auch als einfach und vollendet »meaningless«⁴⁴ beschrieben werden. Der »Verlust der Medienspezifika in der Intermedialität« hat also zur Folge, dass sich nach seiner Aufhebung der Medialität das Intermedialitäts-Konzept so paradoxerweise selbst aufhebt, eben weil in seiner Folge nicht mehr unterschieden werden kann, was eben damit unterschieden werden soll. Die Frage ist dann also – scotisch gesprochen –, wie von der *quidditas* des »supergenre of moving-image media«⁴⁵ denn die *haecceitas* des Films (oder des Kinos) zu unterscheiden ist, wenn denn der Film nur noch als »a metaphor for every kind of moving picture«⁴⁶ zu bestimmen ist – oder ob diese Frage überhaupt noch so gestellt werden kann.

³⁸ Ebd., S. 23.

³⁹ Joachim Paech: Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hrsg.): *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg 2002, S.275–295; S. 278.

⁴⁰ Krauss, S. 8.

⁴¹ Ebd., S. 17, 19, 40.

⁴² Kittler 1986, S. 8.

⁴³ Geert Lovink: Medienwissenschaften – Diagnose einer gescheiterten Fusion. In: *Zeitschrift für Mediennwissenschaft* 1, 2011, S. 159–176; S. 159.

⁴⁴ Lev Manovich: Post-media Aesthetics. http://www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc (21.03.2012), S. 1.

⁴⁵ Rodowick 2007, S. 100.

⁴⁶ Paech 2011, S. 8.

Interessanterweise nämlich wird die *postmedia*-Debatte 2005 mit einer besonderen Pointe durch Peter Weibel wiederaufgenommen. Direkt an Krauss' Titel anschließend überschreibt Weibel seinen Aufsatz *Die postmediale Kondition* und definiert dann diese durch »zwei Phasen«: »1. Die Gleichwertigkeit der Medien und 2. das Mischen der Medien«⁴⁷, wobei aber paradoxerweise gerade in der Auflösung aller Medien ineinander deren Spezifität eben nicht eliminiert, sondern vielmehr betont wird – und viel mehr, als das vorher überhaupt nur möglich war:

Nicht nur weil die Medien Universalmaschinen sind und daher alle Kunst postmedial ist, sondern weil die Universalmaschine Computer beansprucht, alle Medien simulieren zu können, auch bereits deswegen ist alle Kunst postmedial. Diese postmediale Bedingung macht jedoch die Eigenwelten der Apparatewelt, die intrinsischen Eigenschaften der Medienwelt nicht überflüssig. Sondern im Gegenteil, die Spezifität, die Eigenweltlichkeit der Medien, wird immer mehr ausdifferenziert. Im postmedialen Zustand wird erst recht die Verfügbarkeit spezifischer Medien bzw. spezifischer Eigenschaften der Medien, von der Malerei bis zum Film, total. [...] Der postmediale Computer, die universale Maschine, erlaubt es, scheinbar paradox, in Wirklichkeit folgerichtig, den Reichtum der Spezifität der Medien erst recht zu verwirklichen,⁴⁸

und so folgt auf die Aufhebung der Medialität in der Intermedialität die Selbstaufhebung der Inter- in der Postmedialität – die diese Selbstaufhebung ihrerseits dann wieder aufhebt! Genau diese von Weibel beschriebene »postmediale Bedingung« aber möchte ich in Anschluss an Paech (in Anschluss an Roland Barthes) als die Operativität medialer »Schreibweisen« bezeichnen,⁴⁹ wie sie ein Konzept von Intermedialität als »formales Verfahren stilistischer Differenz« betrifft, d.h. als Beobachtung von »Stilmerkmalen« als »Formen ihrer Differenz, die zwischen ihnen vermittelt«, d.h. als »Beobachtung von Stil als Form der Differenz« von medialen Formen⁵⁰ – durchaus in Anschluss an die von ontologischen auf stilistische Fragen umstellende Poetik Emil Staigers⁵¹ etwa »das Filmische«, »Malerische«, »Literarische« oder auch »Oralität«, »Literalität«, »Theatralität«, »Audiovisualität« etc.⁵², die so nunmehr gewissermaßen als die »Gattungen des Mediensystems«⁵³ zu adressieren sind; nur eben nicht als etwaige »Naturformen«⁵⁴ des Medialen, sondern vielmehr in all ihrer Historizität und Kontingenz⁵⁵ – die aber auch für ihre eigene Beschreibung anzunehmen sind.

Seit langem bereits nämlich – so Christian Metz schon 1971 –

⁴⁷ Weibel, S. 12.

⁴⁸ Ebd., S. 11f.

⁴⁹ Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart [u.a.] 1997, S. 173ff.

⁵⁰ Paech 1998, S. 18.

⁵¹ Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946.

⁵² Vgl. Paech 1997, S. 178.; Hickethier 2003, S. 27ff.

⁵³ Rainer Leschke: Von der Auflösung der Medien in der Universalität der Medialität. In: Anne von der Heiden, Till A. Heilmann, Anna Tuschling (Hrsg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld 2011, S. 69–82, S. 80. Leschke präsentiert dies allerdings im Konjunktiv als »Regression« und – wie immer lakonische? ironische? zynische? sardonische? kassandrische? – »Re-Philologisierung«-Warnung.

⁵⁴ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe, Band 2: Gedichte und Epen II, München 1981, S. 187ff.

⁵⁵ Hickethier 1988, S. 67ff.; Hickethier 2003, S. 26.

seit langem bereits spricht man gern vom *cinéma* als einer Schrift. [...] In der Mehrzahl dieser Fälle sind diese Annäherungen jedoch flüchtig und können auf mehrere Weisen verstanden werden, die nicht immer deutlich voneinander abgehoben werden.⁵⁶

Widmet Metz unter diesem Vorzeichen dem Thema »Cinéma und Schrift (*écriture*)« das gesamte vorletzte Kapitel von *Sprache und Film* und untersucht deren verschiedenartige Parallelisierungen als »Aufzeichnungen« (*enregistrements*), als »Relais« (*relais*), als »Drucke« (*imprimeries*) und als »Kompositionen« (*compositions*) und zieht auch einerseits einen Vergleich zur Ideographie, andererseits zu Barthes' Begriff der *écriture* (als »Schreibweise«), so kommt er am Ende zu dem Ergebnis, dass zwar keine dieser Annäherungen »zu klaren und entscheidenden Ergebnissen« komme, es eine Filmschrift (*écriture filmique*) aber dennoch sehr wohl gebe – als »textuelle Aktivität« nämlich im Rahmen des *cinéma* (als »kinematographischer Sprache«) als derjenigen Instanz, die eine Schrift ermöglicht.⁵⁷ Diesem Befund nach, zugleich aber auch über ihn hinaus, wählt die hier skizzierte Untersuchung als Leitunterscheidung zunächst nicht diejenige von Signifikant und Signifikat, auch nicht diejenige von Sprache und Schrift, sondern, in Anschluss an Niklas Luhmann, diejenigen von *Medium und Form* und *Wahrnehmung und Kommunikation* und führt damit im Weiteren unter Subsumption allen Zeichengebrauchs unter die Operation der Beobachtung und Beschreibung als (textuelle) Form von Unterscheidung und Bezeichnung ein, für welche Sprache und Schrift nicht mehr Modell sind, sondern nur Spezialfall.⁵⁸ Die eigene Position der Beobachtung soll dabei situiert werden als diejenige einer *Beobachtung dritter Ordnung*, aus der heraus als Systemreferenz der Film gewählt und als Beobachter zweiter Ordnung beobachtbar wird, der sich selbst und anderes beobachtet – und diesen Unterschied selber,⁵⁹ wie er im vorliegenden Fall der Differenz von Schrift und filmischem Bewegungsbild als deren Intermedialität im Sinne Paechs gefasst werden soll, d.h. als Unterscheidung ihrer medienspezifischen Formen der Unterscheidung – wie sie ihrerseits als Medium verwendet werden kann.

Sollen schließlich grundsätzlich vier Dinge für die Schrift charakteristisch sein: nämlich

1. ihre *Differentialität* – d.h. ein »Schöpfen von Information« und das »Hinterlassen einer Spur«⁶⁰,
2. ihre *Textualität* – d.h. eine »trans-situative Verfestigung« von Kommunikationen zu Objekten, die eine »Ent-Ereignung« der Kommunikation ermöglicht und diese zugleich einer »Re-Ereignung« zugänglich macht,⁶¹
3. ihr *Graphismus* – d.h. die Möglichkeit des Änderns durch wahlfreies Hinzufügen oder Wegnehmen von einzelnen Bestandteilen,⁶² und schließlich

⁵⁶ Metz 1973, S. 275.

⁵⁷ Ebd., S. 309f.

⁵⁸ Luhmann 1995, S. 160.

⁵⁹ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1990, S. 499.

⁶⁰ Hans-Georg Pott: *Die Wiederkehr der Stimme: Telekommunikation im Zeitalter der Post-Moderne*. Wien 1995, S. 18, Anm. 12.

⁶¹ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1997, S. 283; Moritz Bassler: Systeme kann man nicht lesen. In: *Rechtshistorisches Journal* 17, 1998, S. 387–404; S. 392ff.

4. ihre *Konsignation* – d.h. ein archivalisches »Versammeln der Zeichen«, um »ein einziges Korpus zu einem System oder zu einer Synchronie zusammenzufügen, in dem alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden«⁶³ (wie es unter dem Begriff des *Motiv*⁶⁴ der notorischen »Aliteralität« und »Alexikalität« der »Filmsprache« entgegengzustellen ist)⁶⁵,

so ist das Kino nach dem lange schon postulierten Aufbruch des »Schriftmonopols«, dem »Ende der Schriftkultur«⁶⁶ und dem »Ende der Gutenberg-Galaxis«⁶⁷ in seinem Selbstumbau zum *digital cinema* und seinem Überdauern als medienkultureller Grundmodalität im *postcinema* als Teil und Reflexionsort einer noch wesentlich weitreichenderen medienkulturellen Transition darzustellen: mit und aus der *Schrift* zurück zum *Bild* und vorwärts zur *Zabl*.⁶⁸

Nun ja. Mal sehen, ob daraus was wird.

⁶² Rodowick 2007, S. 105.

⁶³ Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin 1997, S. 13.

⁶⁴ Vgl. Lorenz Engell, André Wendler: Medienwissenschaft der Motive. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 38–49 sowie die Beiträge in *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 3, 2011.

⁶⁵ Vgl. Christian Metz: Metapher, Metonymie oder der imaginäre Referent. In: Ders.: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000, S. 112–229; S. 160f.

⁶⁶ Friedrich Kittler: Am Ende der Schriftkultur. In: Gisela Smolka-Koerdt, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartylla (Hrsg.): *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. München 1988, S. 288–300.

⁶⁷ Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München 1993.

⁶⁸ Flusser 1992, S. 143.