

## 11 Intermedialität – Interart Studies

Evi Zemanek

---

---



Abbildung 11: Pompeo Girolamo Batoni: *Allegorie der Künste* (1740)

*Das klassizistische Gemälde von Pompeo Batoni zeigt fünf weibliche Figuren, die sich als Personifikationen der Künste ausweisen: Links unten sitzt die Bildhauerei, in der Mitte thront die Malerei, neben ihr steht die lorbeerbekränzte Poesie. Weniger leicht ist die Identifikation der Frauen im Hintergrund, doch lassen das von der Figur rechts gehaltene Blasinstrument auf die Musik und das Winkelmaß der Figur links auf die Baukunst schließen. Weder die Gesten der Figuren noch ihr Verhältnis zueinander sind ohne Weiteres zu deuten. Impliziert ihre Verteilung sowie ihre Beleuchtung und Verschattung eine Hierarchie der Künste? Während die Malerei, die offenbar eng mit der Bildhauerei verbunden ist, mit der Dichtung kommuniziert, fungieren die Architektur und die Musik nur als Statisten. Es nimmt nicht Wunder, dass sich die Malerei selbst ins Zentrum rückt, jedoch orientiert sich ihr Blick an den Schwesterkünsten, vor allem an der Poesie. Obwohl deren ausgestreckte Hand ambivalente Deutungen zulässt, wirkt das Zusammenspiel der Frauen friedlich und eher von wechselseitiger Inspiration als von Konkurrenz geprägt. Für ihre Darstellung des Hermes bzw. Merkur benötigt die Malerei die Hilfe der Bildhauerei, um den Körper plastisch abzubilden, sowie das Wissen der Poesie, zu deren Füßen nicht zufällig eine Homer-Ausgabe liegt. Eben diese hier personifizierten Künste wurden im 18. Jahrhundert zu den Schönen Künsten zusammengefasst.*

Das Verhältnis der Künste zueinander wurde seit der Antike in Kunsttraktaten und poetologischen Schriften ausgelotet. Lange war es als Wettstreit imaginiert, der in einem Vergleich Vorzüge und Nachteile der jeweiligen Kunst profilierte, um einen Sieger zu bestimmen. Erst die Idee des Gesamtkunstwerks relativiert diese Urteilsweise und weicht die bis dato gängige Typologie von Kunstgattungen auf. Letztere wird ohnehin stetig erweitert durch das Aufkommen neuer Ausdrucksformen wie etwa der Oper, der Fotografie und des Films – ganz zu schweigen von den Neuen Medien. Da die Entwicklung anderer Kunstformen und Medien die Literatur prägt, sind die sogenannten Interart Studies (ebenso wie die Intermedialität) ein wichtiger Forschungsbereich der Komparatistik. Bevor im Folgenden Einblicke in hauptsächlich zwei Kernbereiche der Comparative Arts Studies – die sogenannten Word and Image sowie Word and Music Studies – gegeben werden, wird die Geschichte des Künste-Vergleichs skizziert. Gemäß dem textbasierten Grundinteresse dieser Einführung ist ein *comparandum* dabei stets die Wortkunst.

### **11.1 Comparative Arts – Der Vergleich der Künste**

### **11.2 Intermedialitätsforschung und ihre Gegenstände**

## 11.1 Comparative Arts – Der Vergleich der Künste

Die Wurzeln der Interart oder synonym auch Comparative Arts Studies reichen weit in die Geschichte zurück. Ein Vergleich, der über die ‚bildenden‘ Künste hinausgeht, beginnt schon in der Antike mit der Feststellung von Verwandtschaftsverhältnissen, am nachhaltigsten zwischen Malerei und Dichtung sowie zwischen Lyrik und Musik. Man beachte nur den Ursprung der ‚Lyrik‘ im Lied, das ursprüngliche Zusammenspiel von rhythmisiertem Text und musikalischer Begleitung; und man denke an die Auffassung, Malerei sei „stumme Dichtung“ und Dichtung „sprechende Malerei“, eine Formulierung, die dem griechischen Dichter Simonides von Keos zugeschrieben wurde und die Rede von den ‚Schwesternkünsten‘ erklärt. Berührungspunkte zwischen den Künsten bestehen nicht nur *per se*, sondern sind auch das Ergebnis wechselseitiger Orientierung aneinander. Die Gemeinsamkeiten betreffen sowohl die Behandlung derselben Themen, Stoffe und Motive, was zur Gegenüberstellung von Einzelwerken einlädt, als auch vergleichbare Wirkungsabsichten (Naturnachahmung, Gedächtnisarbeit, ästhetischer Genuss). Darüber hinaus wurden trotz der Unterschiedlichkeit der Ausdrucksmittel schon damals tiefergehende strukturelle, in der Darstellungsweise zu entdeckende Analogien impliziert, freilich ohne dies medientheoretisch zu fundieren. Dies beinhaltet übrigens auch den Vergleich von Dichtung mit Bildhauerei und Baukunst, wenngleich solche Parallelen seltener gezogen werden als zu Malerei und Musik. Die Analogisierung, die stets auch grundlegende Unterschiede zutage bringt, blieb mindestens bis ins 18. Jahrhundert ziemlich vage und ist bis heute aufgrund der verschiedenen Zeichensysteme der Künste problematisch, erfährt jedoch seit Jahrzehnten intensive Bemühungen. Schon die im Kapitelnitel genannten Fachbegriffe für den disziplinären Künste-Vergleich signalisieren, dass man hier das Terrain der rein textbezogenen Literaturwissenschaft verlässt und interdisziplinär arbeiten muss, selbst wenn die Perspektive des Komparatisten primär literaturwissenschaftlich geprägt ist.

Bedeutsam für die Ausbildung einer Tradition des Künste-Vergleichs war ein in der Renaissance zunächst in Italien und bald in ganz Europa öffentlich ausgetragener Wettstreit: innerhalb der bildenden Kunst meist zwischen Malerei und Bildhauerei, kunstübergreifend vor allem zwischen der Bildkunst und der Dichtung, seltener auch unter Einbezug von Musik oder gar Tanz. Für den Vergleich setzt sich der italienische Begriff *paragone* durch, abgeleitet von

Antike Wurzeln des Künste-Vergleichs

Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Wettstreit der Künste (*paragone*)

*paragonare* (deutsch: vergleichen) und zugleich auf den griechischen *agon* (deutsch: Wettstreit) zurückgehend (→ KAPITEL 2.1). Im Rahmen des *paragone* wurden seit dem 15. Jahrhundert in kunsttheoretischen und zunehmend auch in literarischen Texten Möglichkeiten und Grenzen der einzelnen Künste erörtert. Das Argumentationsmuster dieser Denkfigur zielt auf die Ausbildung eines ästhetischen Urteils und wirkt gleichzeitig als produktives, den Künstler anleitendes Prinzip. Auf dem Prüfstand waren u. a. Naturtreue, Lebendigkeit und Dauerhaftigkeit jedes Kunstwerkes. Dies verbalisiert zum Beispiel mustergültig Gian Giorgio Trissino in seinem Verbalporträt der Renaissance-Fürstin Isabella d'Este, das schon mit seinem Titel *Ritratti* (1524) plakativ den Bezug zur Malerei, genauer zum Porträtmalerei, herstellt (italienisch *ritratto* = Porträt). Der Dichter strebt danach, den Maler in der Personendarstellung mit rhetorischer Finesse zu übertreffen: nicht allein in der direkten Charakterisierung der Fürstin, die das ‚stumme‘ Gemälde nur mithilfe von visuellen Symbolen und physiognomisch kodierten Merkmalen andeuten kann, sondern auch in der Präsentation des Äußeren, in der die Malerei dank ihrer Evidenz einen Vorsprung hat.

Trissinos Mustertext

Während in kunsttheoretischen Traktaten technische Aspekte von Gemälde und Skulptur gegeneinander abgewogen werden, steht in der Dichtung naturgemäß ihr eigenes Verhältnis zur Bildkunst im Zentrum des Interesses. Dass darüber schon in der Antike nachgedacht wurde, belegt auch das berühmte Diktum „*ut pictura poesis*“ („wie das Bild, so die Dichtung“), mit dem der römische Dichter Horaz in seiner *Ars Poetica* Vergleichbarkeit und Gleichrangigkeit der beiden Künste betont, ohne dies befriedigend zu explizieren. Die suggestive Formel inspirierte jedoch zu vielerlei Spekulationen und weiterführenden Reflexionen.

Horaz: „*ut pictura  
poesis*“

Insbesondere im Rahmen von Beschreibungen (Menschen, Landschaften, Interieurs u. a.) misst sich die Dichtung immer wieder mit der Malerei und orientiert sich an derselben (vgl. Boehm/Pfotenhauer 1995). „Beschreibung ist die Kunst, mit Worten zu malen“, lautet eine vielzitierte Definition, „oder die Technik, mit Worten einen bildlichen Eindruck beim Zuhörer bzw. Leser hervorzurufen“ heißt es ergänzend im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (Halsall 1992, Sp.1495). Die *descriptio* (= Beschreibung von Personen, Ereignissen oder Dingen) wird in der antiken Rhetorik als Bestandteil der zweckgebundenen Rede wegen ihres wirkungssteigernden Potenzials geschätzt. Cicero zum Beispiel betont ihr Vermögen, Dinge vor Augen zu führen, d. h. sie scheinbar evident zu machen. Eine lebendi-

Descriptio ...

ge sprachliche Darstellung soll außerdem der Einsatz der *colores rhetorici* (wörtlich ‚Farben der Rhetorik‘) garantieren. Auch diese Metapher für rhetorische Stilmittel impliziert die Vergleichbarkeit von Sprache und Bild, wobei das *tertium comparationis* stets die Anschaulichkeit ist. Eben danach strebt besonders die *ekphrasis*, die nur gemäß ihrer weitesten Definition mit der *descriptio* gleichzusetzen ist, im engeren Sinne aber die Beschreibung von Kunstwerken meint. Paraphrasiert wird sie oftmals als ‚sprachliches Bild‘ oder ‚Kunstwerk aus Worten‘. Ein berühmtes antikes Beispiel ist die Beschreibung des Schildes von Achill in Homers *Ilias* (18. Gesang).

... und ekphrasis

Natürlich bedarf es einer bildlichen Vorstellungskraft, um die Beschreibung ästhetisch zu goutieren, liegt doch der wesentliche Unterschied der beiden Künste bzw. Medien in der Evidenz des Dargestellten: In der Bildkunst ist sie dank ikonischer Zeichen gegeben, nicht aber in der Literatur, die symbolische Zeichen verwendet. Schon Platon unterschied diesbezüglich im *Kratylos*-Dialog zwischen ‚natürlichen‘ und ‚konventionellen‘ Zeichen (Platon 1957, S. 126f. [383a–385d]).

Ikonische / ‚natürliche‘  
vs. symbolische /  
‚konventionelle‘  
Zeichen

In der ausführlichsten neuzeitlichen Abhandlung zum *paragone*, die Leonardo da Vinci gegen Ende des 15. Jahrhunderts verfasste, spricht der Maler den Bildkünsten, insbesondere der Malerei, den Vorrang gegenüber der Dichtung sowie der Musik zu, da er die visuelle Wahrnehmung gegenüber der auditiven privilegiert (vgl. Simonis / Simonis 2011). Einem breiten Publikum wurden seine Argumente durch eine Synopse in Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano / Der Hofmann* (1528) zugänglich. Mitte des 16. Jahrhunderts war das Debattieren über die relativen Vorzüge der einzelnen Künste zu einer in akademischen und künstlerischen Kreisen verbreiteten Form der Auseinandersetzung mit Kunst geworden. Bis ins 18. Jahrhundert wurden in ganz Europa Synopsen sämtlicher Argumente der Debatte verfasst, wobei die Unterschiede zwischen den Künsten weiterhin profiliert werden, zunehmend aber weniger mit dem Ziel einer Hierarchisierung, sondern verständiger Wertschätzung beider. Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang exemplarisch John Drydens *A Parallel of Poetry and Painting* (1695) und Hildebrand Jacobs *Essay Of the Sister Arts* (1734).

In Deutschland gipfelte der *paragone* in Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und der Poesie* (1766). Der Titel benennt die antike Laokoon-Gruppe als skulpturales Anschauungsobjekt, anhand dessen die Thesen entwickelt werden. Diese Schrift stellt einen Wendepunkt dar, indem sie die Ver-

Lessings Laokoon

gleichbarkeit der im Titel genannten Künste aufgrund ihrer unterschiedlichen Raum-Zeit-Struktur relativiert und damit das *ut pictura poesis*-Diktum infrage stellt. Zunächst hält Lessing in der Vorrede seiner Schrift jedoch als Gemeinsamkeit von Malerei bzw. bildender Kunst und Poesie fest, dass sie auf deren Liebhaber eine ähnliche Wirkung ausüben, beide „abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit“ vorstellen, „beide täuschen und beider Täuschung gefällt“. Zu unterscheiden sei jedoch ihre „Art der Nachahmung“, im Fall der Malerei mit „Figuren und Farben in dem Raume“, bei der Poesie mit „artikulierte[n] Tönen in der Zeit“. In modernerem Vokabular kann man die Opposition als eine von Simultaneität und Linearität bezeichnen. Folglich empfiehlt Lessing den beiden Künsten je eigene, ihren Möglichkeiten entsprechende Gegenstände: der Malerei solche, „deren Teile nebeneinander existieren“, d. h. die simultan rezipiert werden, wie etwa (statische) Körper; der Dichtung solche, „deren Teile aufeinander folgen“, d. h. die sukzessive rezipiert werden, also (dynamische) Handlungen. Gleichwohl vermögen beide Künste auch das ihrem Zeichensystem weniger Entsprechende, nämlich die Malerei Zeitlichkeit und die Literatur Räumlichkeit, wenigstens anzudeuten, wengleich Zeichen und Bezeichnetes, so Lessing, dann nicht in einem „bequeme[n] Verhältnis“ zueinander stehen (Lessing 1987, S. 3, 114). Nicht selten endet die fortgesetzte Debatte mit der Zuschreibung verschiedener Aufgabenbereiche: Die Bildkunst solle das Sichtbare, die Dichtung das Unsichtbare darstellen.

Räumlichkeit/  
Simultaneität vs.  
Zeitlichkeit/  
Linearität

Zahlreiche pikturale und poetische Experimente streben jedoch gerade danach, die dem eigenen Medium inhärenten Grenzen zu überschreiten. Man denke nur an die Avantgarden des 20. Jahrhunderts, etwa an die kubistische Malerei, die durch die Auffächerung verschiedener Ansichten einer Sache deren zeitlichen Aspekt andeutet, oder an die Visuelle Poesie, welche die räumliche Textanordnung exponiert und semantisiert.

Grenz-  
überschreitungen

Obwohl Lessings Thesen bis heute vielfach präzisierenden Revisionen unterzogen werden, eignet sich seine grundlegende Dichotomie noch immer als Ausgangsbasis für konkrete Text-Bild-Vergleiche. Weniger bekannt sind seine Überlegungen zum Verhältnis von Dichtung und Musik, doch bezeugen sie – neben stärker beachteten Schriften wie Daniel Webbs *Observations on the Correspondance between Poetry and Music* (1762) –, dass auch dieser Vergleich seinerzeit schon gezogen wurde.

Als Gegenstand einer disziplinär-universitären Literaturwissenschaft wurde die Gegenüberstellung von Oskar Walzel unter dem Schlagwort

„wechselseitige Erhellung der Künste“ in gleichnamiger Schrift (1917) propagiert. Es nimmt nicht Wunder, dass Walzel gerade vor dem Hintergrund der nach Grenzüberschreitungen strebenden Avantgarden versucht, in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin Stilistika aus der Kunst(wissenschaft) für die Literatur(wissenschaft) fruchtbar zu machen. Außerdem erprobt er – indem er auch die Musik in den Blick nimmt – etwa die Übertragung von Begriffen wie Rhythmus und Harmonie auf die Literatur, was von seinen Nachfolgern im von ihm begründeten Forschungsfeld ebenso fortgesetzt wird wie die künsteübergreifende Stilforschung.

Mit demselben Schlagwort setzt der Komparatist Ulrich Weisstein, der wegweisende Beiträge sowohl in den Word and Image als auch in den Word and Music Studies verfasst hat, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im anglophonen und deutschsprachigen Raum das Plädoyer für den Künste-Vergleich fort (vgl. Weisstein 1972, S. 184–197). Letzterer nimmt seinerzeit also langsam einen festen Platz in der Komparatistik ein, wobei sich der von amerikanischen Studien promovierte Begriff *comparative arts* zunächst durchsetzt. Wegweisende Studien aus diesem Bereich, die man heute als medienkomparatistisch bezeichnen würde, widmen sich der Korrelation von Wort- und Bildkunst (vgl. Hansen-Löve 1983), spezieller der ‚Übersetzung‘ von Malerei in Dichtung (vgl. Clüver 1978, 1992; Kranz 1981–87) oder Visueller und Konkreter Poesie (vgl. Adler/Ernst 1987; Clüver 1989; Ernst 1991) sowie umfassend dem Verhältnis von Musik und Literatur (vgl. Scher 1984), insbesondere Musik in der Dichtung (vgl. Dahlhaus/Miller 1988; Lubkoll 1995). Die meisten vergleichen keineswegs nur separate Künste, sondern untersuchen auch das Zusammenspiel derselben in ‚Mischformen‘. Eine Vielzahl daran anknüpfender Studien trägt ab Mitte der 1990er-Jahre zu einer vom Einzelphänomen abstrahierenden Theoriebildung und zur Entwicklung einer für die Analyse notwendigen Metasprache bei, welche die aufkommende Intermedialitätsforschung exzessiv systematisieren wird.

Eine Herausforderung für jeden Künste-Vergleich besteht in der Wahl einer für die zu vergleichenden Künste bzw. Medien passenden Metasprache, eine andere in der Wahl von Vergleichskriterien und einem *tertium comparationis*. Um dies am Beispiel des Text-Bild-Vergleichs zu verdeutlichen: Jegliche fixe Gleichsetzung einzelner Elemente der Sprache mit solchen des gemalten Bildes wird in der neueren Forschung großenteils abgelehnt. Das Grundproblem besteht darin, für das Wort als kleinste Einheit der syntaktischen Komposi-

„Wechselseitige  
Erhellung der  
Künste“

Comparative arts/  
Medienkomparatistik

Prämissen des  
Text-Bild-Vergleichs

Vergleich der  
Gestaltungsprinzipien

tion ein Äquivalent in der Malerei zu bestimmen, denn dieses variiert von Bild zu Bild und kann der Pinselstrich ebenso sein wie die geometrische Form oder die Farbe, je nach Stil des Gemäldes. Im Unterschied zum klar isolierbaren, disjunkten Wort sind die Bildzeichen kontinuierlich und analogisch. Daher kann man allenfalls sagen, dass bestimmte non-verbale Zeichen in ihrem Kontext eine vergleichbare Funktion haben wie das einzelne Wort oder Lexem. Außerdem kann man versuchen, verschiedene Ebenen der Sprache und der Malerei zu parallelisieren, etwa die phonologische der Sprache mit allgemeinen pikturalen Darstellungsverfahren für räumliche Verhältnisse, unabhängig vom dargestellten Objekt; sowie die semantische Ebene mit der spezifischen Objektdarstellung (vgl. Hansen-Löve 1983, S. 319). Ohne die Eigenarten der Künste bzw. Medien ignorieren zu wollen, sucht der Vergleich nach Gemeinsamkeiten in den Gestaltungsprinzipien. Es empfiehlt sich, anstelle von fixen Eins-zu-eins-Analogien relationale Analogien zu betrachten, die sich im Verhältnis zwischen Form und Funktion oder in der internen Beziehung verschiedener Elemente eines Kunstwerks abzeichnen.

Solche Einsichten und Empfehlungen werden überhaupt erst mit wachsendem Bewusstsein der ‚Eigenarten der Künste‘, oder besser der jeweiligen medienspezifischen Qualitäten möglich – und dies wiederum entwickelt sich erst in medienwissenschaftlicher Forschung, die auch im Rahmen der Literaturwissenschaft und damit natürlich auch in der Komparatistik betrieben und heute meist mit „Intermedialitätsforschung“ überschrieben wird.

## 11.2 Intermedialitätsforschung und ihre Gegenstände

Intermedialität

Intermedialität hat sich im deutschsprachigen Raum in den 1990er-Jahren als Sammelbegriff für verschiedene Phänomene, die mehrere Medien involvieren, und damit als Synonym zum weniger gebräuchlichen Begriff Medien-Interferenz etabliert. Und auch international ersetzt das im selben Maße eine Interaktion in einem ‚Zwischenraum‘ suggerierende, englische Äquivalent *intermedia* zunehmend die *interart(s)*. Der neue Terminus signalisiert einen konzeptuellen Wandel im Verständnis der Beziehungen verschiedener Künste zueinander und verspricht eine medientheoretische Systematisierung derselben. In der Literaturwissenschaft wurde er zunächst als Erweiterung des Intertextualitätsbegriffs eingeführt (→ KAPITEL 7), der durch die Vielfalt



von Phänomenen, in denen literarische Texte mit anderen Medien interagieren, an seine Grenzen geraten ist. Da unter „Medium“ bzw. „Medien“ innerhalb – und erst recht außerhalb – der Literaturwissenschaft Unterschiedliches verstanden wird, variieren die Definitionen von Intermedialität dementsprechend. Zum Beispiel werden sowohl die traditionellen Künste wie Malerei, Musik und Literatur als auch die Bedeutungsträger Bild, Ton und Sprache als Medien bezeichnet. Es lässt sich darüber streiten, ob Literatur eine Kunst oder ein Medium ist (vgl. Hansen-Löve 1983; Zima 1995). Eine Unterscheidung zwischen beiden wird in fast allen Intermedialitätskonzepten verwischt.

Versteht man aber das ‚Medium‘ als „Möglichkeit einer Form, [...] als Mittel im weitesten Sinne“, so ist es „Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken“ (vgl. Paech 1998, S. 23, 19). Dies entspricht in etwa der systemtheoretischen Medienauffassung, die auf der Unterscheidung von Medium und Form beruht und nach der ein Medium eine Anzahl von ‚lose gekoppelten Elementen‘ ist, die sich verschiedenartig zu ‚fester Kopplung‘ verbinden und deshalb eine potenziell endlose Menge von Neubildungen hervorbringen können (Luhmann 1995a, S. 165–214, bes. S. 167–169). Die vorliegende Einführung versteht unter Medium ein konventionell als distinkt wahrgenommenes Kommunikationsdispositiv. Wird vom ‚Medium‘ Literatur gesprochen, so im Sinne einer Abstraktion vom konkreten historischen Einzelphänomen, sozusagen als theoretisches Konstrukt. Angesichts des Wandels medialer Möglichkeiten sind allgemeine und überzeitliche Bestimmungen der Medienspezifik aber immer nur begrenzt gültig. Deshalb sind Medien stets in ihrem historischen Kontext zu sehen und mit Berücksichtigung der seinerzeit vorherrschenden Vorstellung vom jeweiligen Medium zu beurteilen.

Neuere Ansätze der Intermedialitätsforschung betonen den Konstruktcharakter der Medien, stellen die Abgrenzbarkeit der Einzelmedien infrage und betrachten Intermedialität als ein omnipräsentes Basisphänomen. Parallelisiert man den Begriff Intermedialität mit dem poststrukturalistischen Konzept der universalen Intertextualität (→ KAPITEL 7), wie dies oft getan wird, so verliert er seine Trennschärfe, denn demnach sind *alle* Texte ebenso intermedial wie intertextuell. So wie Literatur zwar seit jeher und zu jeder Zeit intertextuell gewesen ist, aber die Intensität ihrer Intertextualität in verschiedenen Epochen variiert, gilt dies auch für die Intermedialität von Texten. Daher empfiehlt es sich, konkreten Untersuchungen einen Intermedialitätsbegriff zugrunde zu legen, der die Unterscheidung verschiedener Arten und gradueller Abstufungen von Intermedialität zulässt.

Kunst vs. Medium

Intermedialität als Basisphänomen

Inter- vs.  
Transmedialität

Vorab ist jedoch sicherzustellen, dass ‚intermediale‘ Konfigurationen nicht mit ‚transmedialen‘ (d. h. medienübergreifenden) Phänomenen verwechselt werden (vgl. Rajewsky 2002, S. 12f.): bei Ersteren beziehen sich verschiedene Medien aufeinander oder greifen ineinander; bei Letzteren bestehen medienunspezifische Gemeinsamkeiten, zum Beispiel in Themen- und Motivwahl, Stil oder Gestaltungsprinzip, ohne dass sich die Medien gegenseitig als solche thematisieren oder imitieren. Auch transmediale Phänomene verschiedenster Art – zum Beispiel das Porträt (vgl. Zemanek 2010) – finden in komparatistischen Studien Beachtung und laden ein zu Medienvergleichen. Besondere Aufmerksamkeit erfährt das Erzählen, unter diesem Aspekt werden etwa Literatur und Film verglichen (vgl. Poppe 2007), das Computerspiel untersucht (vgl. Backe 2008) und eine transmediale Narratologie vorgestellt (vgl. Mahne 2007).

Im Folgenden steht jedoch Intermedialität als intendierte und oft markierte Bezugnahme im Fokus.

Art, Quantität und  
Intensität von  
Intermedialität

Wichtige Untersuchungsaspekte sind die Art der intermedialen Bezugnahme, ihre Quantität (partielle, punktuelle Referenz vs. totale, kontinuierliche Intermedialität) sowie die Intensität, die zwischen den Polen Kontiguität (vorstellbar als ein ‚Nebeneinander‘) sowie Synthese (denkbar als Verschmelzung) verortet werden kann. Um Ordnung in die schwer überschaubare Vielfalt von Einzelphänomenen zu bringen, kann man mit Irina Rajewsky (ohne deren ganzes, sehr komplexes System zu übernehmen, aber mit Präzisierungen hinsichtlich der Intensität) drei ‚Subkategorien‘ oder ‚Phänomenbereiche‘ des Intermedialen unterscheiden, die sich als Begriffe in der literaturbasierten Intermedialitätsforschung durchgesetzt haben (vgl. Rajewsky 2002, S. 15–18):

1. Intermediale  
Referenzen

Erstens, Intermedialität in Form von intermedialen Referenzen wie zum einen die Thematisierung bzw. Evokation eines anderen Mediums, zum anderen die Imitation bzw. Simulation altermedialer Strukturen oder Darstellungsverfahren, wobei immer nur ein einziges Medium materiell präsent ist, nämlich dasjenige, welches auf ein anderes Bezug nimmt. Die Tatsache, dass hier konzeptionell Verschiedenes unter „Referenz“ zusammengefasst wird, spiegelt sich in der großen Bandbreite der Phänomene, allein schon aus dem Bereich der Word and Image und Word and Music Studies: Die einfachsten, in literarischen Texten zu findenden Referenzen bestehen in der bloßen Erwähnung einzelner realer oder fiktiver Musikstücke oder Bildwerke (Einzelreferenz), im Einsatz von Musikern, Komponisten, Malern oder Bildhauern als Protagonisten oder in einer pauschalen

Thematisierung der Musik bzw. der Bildkunst als solcher (Systemreferenz). Etwas intensiver gestaltet sich die Referenz in lyrischen oder prosaischen Beschreibungen (realer oder fingierter) bildkünstlerischer oder musikalischer Werke – im ersten Fall denke man beispielsweise an das Gemäldegedicht, im zweiten Fall spricht man bisweilen von *verbal music*. Einen umgekehrten Fall von Bezugnahme, nämlich in der Musik auf andere Künste und Kontexte, stellt die Programmmusik dar, d. h. Instrumentalmusik, die etwa aus Dichtung und Malerei, aber auch aus Geschichte und Politik, ein Programm entlehnt.

– Thematisierung

Noch intensiver ist die Referenz (nun wiederum von Seiten der Literatur) bei der sprachlichen Imitation pikturaler Ausdrucks- und Kompositionsformen, zum Beispiel Kontrastierung / *chiaroscuro*, bzw. musikalischer Ausdrucks- und Kompositionsformen, wie etwa Rhythmus, Leitmotiv- oder Kontrapunkt-Technik, Fuge oder Sonate (vgl. Lubkoll 2007). Auf die Imitation altermedialer Gestaltungsprinzipien wird häufig metaphorisch verwiesen, wenn die Rede ist von fotografischem oder filmischem Schreiben, um auch Phänomene aus der jüngeren Mediengeschichte zu nennen.

– Imitation

Der Imitation altermedialer Strukturen oder Darstellungsverfahren sind aufgrund der medienspezifischen Differenzen freilich Grenzen gesetzt: Das fremde Zeichensystem kann niemals vollends realisiert, sondern immer bloß fingiert oder simuliert werden, weshalb Rajewsky vom „als-ob-Charakter“ spricht (Rajewsky 2002, S. 39). Natürlich können auch die genannten Arten der Referenz in einem Werk miteinander verbunden werden. Man denke exemplarisch an Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947), in dem ein Komponist im Zentrum steht, die Prinzipien der modernen Musik, insbesondere die Zwölftontechnik, thematisch und strukturbildend werden und neben fiktiven Kompositionen des Protagonisten auch Beethovens Klaviersonate op. 111 beschrieben wird.

Nur die intermediale Referenz als erste Kategorie von Intermedialität ist wirklich mit der Intertextualität vergleichbar, bei der ebenfalls keine anderen Medien aktiv beteiligt sind. Anders ist dies bei den beiden folgenden Kategorien:

Zweitens, Intermedialität als Medienwechsel, bei dem ein medien-spezifisch fixiertes Phänomen durch einen obligatorischen Transformationsprozess in ein anderes Medium übersetzt wird, wobei produktionsästhetischen Aspekten besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Nur in diesem Fall von Intermedialität ist von Ausgangsmedium / -produkt und Zielmedium / -produkt die Rede. Es ist davon auszugehen, dass Charakteristika des Ausgangsmediums in das Zielme-

2. Medienwechsel

dium transponiert und dabei Modifikationen unterzogen werden, welche die spezifisch andere Konstitution des Zielmediums diktiert. Bleibt man im Beispielbereich der Word and Image und Word and Music Studies, so kann man hier zum einen rein instrumentelle (Gedicht-)Vertonungen, zum anderen das Gemäldegedicht nennen, vorausgesetzt Letzteres erscheint isoliert und nicht neben dem Bild, dessen poetische ‚Übersetzung‘ es ist. Das heute gern angeführte Standardbeispiel für den Medienwechsel ist allerdings die Literaturverfilmung – ein seit Jahrzehnten bei Studierenden beliebtes Thema für Seminare und Hausarbeiten. Festzuhalten ist in jedem Fall, dass das durch Transformation entstandene Produkt zwar in einer genetischen Beziehung zum Referenzobjekt steht, jedoch nicht notwendigerweise explizit darauf verweist. Geschieht dies dennoch, so hat man es gleichzeitig mit der bereits erläuterten intermedialen Bezugnahme zu tun.

– Transformation

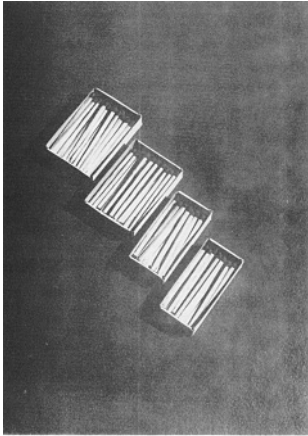
3. Medienkombination

Drittens, Intermedialität als Medienkombination, das heißt, das additive Zusammenwirken mindestens zweier distinkt wahrgenommener Medien, deren Interaktion von einer bloßen Kontiguität bis zu einem originellen Zusammenspiel gehen und zur Genese einer neuen Gattung führen kann. Häufig genanntes Musterbeispiel dafür ist der Bild, Ton und Text kombinierende Film. Klassische Beispiele für das Zusammenwirken von Text und Ton sind Lied, Hörspiel und Oper (bei der noch das visuelle Moment hinzukommt); ein Grenzfall ist das Notenzitat eines Musikstücks im literarischen Text wie in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (1924). Eine Kombination von Text und Bild liegt vor im Emblem, im illustrierten literarischen Werk, im Fotoman und im Comic. Macht sich Letzterer wie die visuelle Poesie die Tatsache zunutze, dass die Schrift *per se* visuell wahrgenommen wird, kann man eigentlich von einer Medienfusion sprechen. ‚Kunstwerke‘, die auf einer Medienkombination basieren wie in der zeitgenössischen Kunst etwa die Raum-Klang-Installation – als deren Vorläufer man Kandinskys Bühnenkomposition *Der Gelbe Klang* (1909), die Umsetzung der Idee einer Kunstsynthese, ansehen kann –, werden heute häufig auch mit den Stichworten „multimedia“ oder „mixed media“ bezeichnet.

– Multimedia / mixed media

Beispiel Sonett

Das skizzierte Phänomenspektrum, unterteilt in drei Großkategorien intermedialer Relationen, lässt sich im Überblick anschaulich am Beispiel Sonett (vgl. Greber/Zemanek 2012) – das bereits mehrfach unter verschiedenen Gesichtspunkten Beachtung fand (→ KAPITEL 1, 7) – zeigen: → **ABBILDUNG 12-16.**



pyromanisches sonett

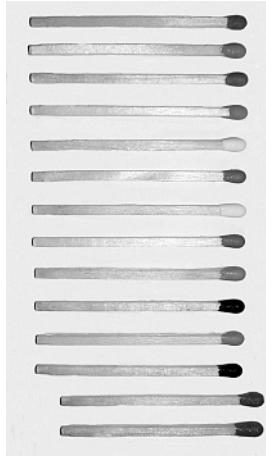


Abbildung 12: Karl Riha: *pyromanisches sonett* (1988)

Abbildung 13: Erika Greber: *Shakespyromanisches Sonett* (2001)

Abbildung 14: Erika Greber/Stefan Schukowski: *Schüttelspeer-Sonett / Shaken Spears Sonnet* (2009)



CLXVI  
 Poor soul, the centre of my sinful earth,  
 Fool'd by those rebel powers that thee array,  
 Why dost thou pine within and suffer death,  
 Paining thy outward walls no costly gay?  
 Why so large cost, having so short a lease,  
 Dost thou upon thy fading mansion spend?  
 Shall worms, inheritors of this excess,  
 Eat up thy charge? Is this thy body's end?  
 Then, soul, live thou upon thy sev'nant's loss,  
 And let that pine to aggravate thy store;  
 Buy terms divine in selling hours of dross;  
 Within be fed, without be rich no more!  
 So shalt thou feed on death, that feeds on men,  
 And, death once dead, there's no more dying  
 then.

CLXVIII  
 My love is as a fever, longing still  
 For that which longer nurseth the disease;  
 Feeding on that which doth preserve the ill,  
 The uncertain sickly appetite to please.  
 My reason, the physician to my love,  
 Angry that his prescriptions are not kept,  
 Hath left me, and I desperate now approve,  
 Desire is death, which physic did except.  
 Past cure I am, now reason is past care,  
 And frantic mad with evermore unrest;  
 My thoughts and my discourse as mad men's are,  
 At random from the truth vainly express'd;  
 For I have sworn thee fair, and thought thee  
 bright,  
 Who art as black as hell, as dark as night.



Abbildung 15: Eric Gill: Illustration zu Shakespeares *Sonetten* (1947)

Abbildung 16: Queen Elizabeth, Eve und Shakespeare auf der Bühne des Berliner Ensembles, in *Shakespeare's Sonnets* (2009), inszeniert von Robert Wilson, vertont von Rufus Wainwright

Transformationen  
von Shakespeares  
Sonetten

Gemeinsamer ‚Prätext‘ all dieser medialen Transformationen ist das vierzehn Verse umfassende Sonett mit seinen beiden gängigen strophischen Gliederungsvarianten, dem romanischen (4–4–3–3) und dem englischen, nach Shakespeare benannten Typus (4–4–4–3). Eine visuelle ‚Übersetzung‘, deren Titel spielerisch auf die (den Strophen entsprechend unterschiedlich großen) Streichholzschachteln und zugleich auf den Formtypus des Prätexts verweist, ist Karl Rihäs *pyromanisches sonett* (→ABBILDUNG 12). Dieses wurde in Erika Grebers *Shakespyromanischem Sonett* (→ABBILDUNG 13) sozusagen (mitsamt farblicher Markierung der Reime durch unterschiedlich gefärbte Streichholzköpfe) ins Englische übertragen. In wortspielerischer Anspielung auf den Namensgeber der Form knüpft daran das *Schüttelspeer-Sonett / Shaken Spears Sonett* an (→ABBILDUNG 14). Während diese ohne Text auskommenden Beispiele Ergebnisse eines Medienwechsels sind, erscheinen Illustrationen zu Shakespeares Sonetten (→ABBILDUNG 15) neben ihrem Prätext und damit in Medienkombination. Um eine solche handelt es sich auch beim plurimedialen Spektakel, das unter dem Titel *Shakespeare's Sonnets* 2009 im Berliner Ensemble uraufgeführt wurde und sich aus der Vertonung der Sonette (von Rufus Wainwright) und ihrer performativen Inszenierung (von Robert Wilson) zusammensetzt (→ABBILDUNG 16). In digitaler Form, das heißt in zusätzlicher medialer Rahmung, kann dieses Stück auf den einschlägigen Videoplattformen im Internet angesehen werden. Und auch eine animierte Version des *Shaken Spears Sonnets* ließ sich im Netz verwirklichen.

Inter- und plurime-  
diale Gegenwarts-  
kunst

Werke wie diese sowie die darauf reagierende Konjunktur der Intermedialitätsforschung spiegeln die Mediendominanz in unserem Alltag wider, die sich auch in einer rasant wachsenden intermedialen Gegenwartsliteratur manifestiert (vgl. Wehdeking 2007). Unübersehbar sind die Kunstwerken aller Art inhärente Medienreflexion und die experimentelle ‚Erweiterung‘ durch Integration oder Simulation anderer Medien.

Erkenntniswert  
für die Medien-  
komparatistik

Die vorgestellte Differenzierung im Phänomenspektrum soll hilfreiche Anhaltspunkte für die Werkanalyse bieten, nicht aber zu einer künstlich erzwungenen (Über-)Systematisierung führen, wie man sie in der Forschung bisweilen feststellen muss. Die verschiedenen Arten intermedialer Grenzüberschreitungen haben stets einen Erkenntniswert für die Medienkomparatistik: Nicht nur jegliche Thematisierung des Altermedialen ist zugleich Reflexion der eigenen medialen Konstitution. Auch können gerade durch ‚Hybridisierung‘ die Eigenschaften der gekreuzten Medien deutlich werden (vgl. McLuhan 1994,

S. 84f.) Die Literaturwissenschaft verspricht sich von der Beschäftigung mit inter- und multimedialen Phänomenen, die Spezifik der Sprache immer präziser konturieren zu können. Gleichzeitig bewirken zunehmende Hybridisierung und Multimedialisierung die Auflösung der Grenzen zwischen den ‚alten Künsten‘. Deren Unterteilung wird hinfällig in einer Medienkunst, die mit und in den neuen Medien realisiert wird.

### Fragen und Anregungen

- Was versteht man unter *paragone* und inwiefern lässt er sich als Vorläufer des Medienvergleichs begreifen?
- Worin gründet die Problematik bei konkreten Vergleichen verschiedener Kunstwerke, zum Beispiel eines Gedichts und eines Gemäldes?
- Nennen Sie drei Arten (bzw. ‚Phänomenbereiche‘) von Intermedialität und geben Sie dafür jeweils ein Beispiel.

### Lektüreempfehlungen

- Achim Hölter (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Beiträge zur XIV. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Münster 26.–28. November 2008, Heidelberg 2011. *Band mit zahlreichen Beiträgen zu einer komparativen Ästhetik, zum Künste-Wettstreit, zu Multi- und Intermedialität und einem erweiterten Kunstsystem.*
- Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, Göttingen 2007. *Entwurf einer medienübergreifenden Narratologie für Roman, Comic, Film, Hörspiel und Hyperfiktion.*
- Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006. *Sammelband, dessen Titel schon darauf verweist, dass darin die Grenzüberschreitung der Medien im Zentrum steht und der Fokus vom Ergebnis auf den Transferprozess verschoben ist.*

- **Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): Intermedialität analog / digital. Theorien, Methoden, Analysen**, München 2008. *Umfangreicher Band, der systematisch zwischen Intermedialität ‚literarischer‘, ‚analoger‘, ‚performativer‘ und ‚digitaler‘ Medien unterscheidet.*
- **Irina O. Rajewsky: Intermedialität**, Tübingen / Basel 2002. *Grundlagenwerk, das in Orientierung an der Intertextualitätstheorie und mit Fokus auf Text-Film-Beziehungen eine umfassende Typologie der verschiedenen Phänomenbereiche des Intermedialen entwirft.*
- **Annette Simonis (Hg.): Intermedialität und Kulturaustausch**, Bielefeld 2009. *Sammelband, der Zusammenhänge zwischen medialen Verschiebungen und Interferenzen einerseits und Kulturtransfers andererseits aufdeckt.*