

Aus:

UTA DEGNER, NORBERT CHRISTIAN WOLF (Hg.)

Der neue Wettstreit der Künste

Legitimation und Dominanz im Zeichen
der Intermedialität

August 2010, 274 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1443-5

Mit der Zunahme intermedialer Tendenzen in den Künsten entsteht der Eindruck, der alte »Wettstreit der Künste« sei durch ein neues Miteinander abgelöst worden. Demgegenüber lässt sich Intermedialität jedoch ebenso als Wettstreit verstehen – um Legitimität.

Inwieweit dienen intermediale Verfahren der medialen Dominanzbildung? Welche Rolle spielt die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst und inwiefern stellt Intermedialität eine Provokation etablierter Kunstverständnisse dar?

Diesen und weiteren Fragen stellt sich der Band, der am Beispiel von Untersuchungen zur Literatur der Moderne, aber auch zu Film, Fernsehen, Comic, Computerspiel und Werbung auf die Integration funktionstheoretischer und -geschichtlicher Perspektiven in die Intermedialitätsforschung zielt.

Uta Degner (Dr. phil.) ist Universitätsassistentin am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg.

Norbert Christian Wolf (Prof. Dr.) ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Salzburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1443/ts1443.php

Inhalt

Intermedialität und mediale Dominanz

Einleitung

UTA DEGNER / NORBERT CHRISTIAN WOLF

7

Frühgeschichte der Intermedialität: Flaubert

JOSEPH JURT

19

Medienkonkurrenz und literarische Selbstlegitimierung bei Thomas Mann

ROLF J. GOEBEL

41

»Eine neue Vorstellung von Kunst«

Intermediale Usurpationen bei Bertolt Brecht und Elfriede Jelinek

UTA DEGNER

57

High and Low: Mediale Dominanzbildungen bei Peter Handke

NORBERT CHRISTIAN WOLF

77

Schall-dichte Echoräume

Die Transformation der Massenmedien im Gedicht

JAN RÖHNERT

99

Joystick und Kamera

Aspekte der Intermedialität von Spielfilm und Computerspiel

JÖRG HELBIG

115

Zur (inter)medialen Praxis des Fernsehens

Mediale Felder, Macht, symbolisch-materielle Güter und Habitus

– oder Bourdieu re-visited

JÜRGEN E. MÜLLER

127

Werbung und die Künste

Parasitäre, symbiotische und paragonale Intermedialität

WINFRIED NÖTH

145

Graphic Novel – eine ›illegitime‹ Medienkombination?

THOMAS BECKER

167

Im Museum abhängen

Zum Verhältnis von ›legitimer‹ Kunst und Comic in *Arzach*

GERNOT WALDNER

187

Welt-Räume der Mediendominanz

Kubricks und Clarkes *2001* als rekursive Odyssee

BURKHARDT WOLF

209

Intermedialität und mediale Dominanz

Typologisch, funktionsgeschichtlich
und akademisch-institutionell betrachtet

WERNER WOLF

241

Beiträgerinnen und Beiträger

261

Register

265

Intermedialität und mediale Dominanz

Einleitung

UTA DEGNER / NORBERT CHRISTIAN WOLF

Intermedialität stellt unleugbar eines der dominierenden Phänomene in der Kunst des 20. Jahrhunderts dar. Die Intermedialitätsforschung hat sich bisher jedoch vor allem auf die Phänomenbeschreibung und -klassifikation beschränkt, hingegen noch kaum die funktionsgeschichtlichen und funktionstheoretischen Implikationen beleuchtet, welche die zunehmende intermediale Tendenz der Künste besitzt.¹ Ist im vergangenen Jahrhundert in den Künsten wirklich, wie man immer wieder hört, eine Spielwiese des *anything goes* entstanden, welches das alte, unter anderem auch hierarchisch gegliederte System der Künste auf- und abgelöst hat? Spielt die Frage nach künstlerischer Dominanz überhaupt noch eine Rolle? Neuere Publikationen zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film betonen die Relevanz des Dominanzbegriffs für ein Verständnis der »spezifische[n] Konstitution und Wirksamkeit« intermedialer Produkte und schlagen eine Differenzierung von Formen der Dominanzbildung nach »Verfertigungsprozess, Produkt und Rezeption«² vor:

»Aus der gezielten Bezugnahme zwischen zwei Medien resultiert zwangsläufig ein Effekt in ihrem hierarchischen Verhältnis zueinander, der sich als »Dominanz« niederschlägt. Das eine Medium wird dabei gegenüber dem anderen nicht nur als das vorherrschende, sondern auch als das beherrschende

1 | Neuerdings fordert sie freilich selbst »funktionstheoretische und funktionsgeschichtliche Perspektiven« (Werner Wolf: »Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft«, in: Herbert Foltnek/Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002, S. 163–192, hier: S. 187).

2 | Corinna Caduff/Sabine Gebhardt Fink/Florian Keller/Steffen Schmidt: *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, München: Fink 2007, S. 102–117, hier: S. 102, wo Dominanzbildung indes nur in Hinblick auf Bimedialität reklamiert wird. Vgl. auch Werner Wolf: »Intermedialität«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar: Metzler² 2001, S. 284 f.

definiert. Derartige Hierarchien sind bedingt durch Gattung und Genre sowie vor allem durch deren Geschichte, und sie lassen sich beispielsweise an der Beziehung von Musik und Sprache in der Oper, oder an der Beziehung von Bild und Sprache im Film nachvollziehen.«³

In der Intermedialitätsforschung wird allerdings häufig vernachlässigt, dass die Frage nach Dominanz und ›Herrschaft‹ nicht aus medialen Gegebenheiten allein abgeleitet werden kann, sondern stets in einer Relation zu den unterschiedlichen Legitimitätsgraden der einzelnen Künste und Gattungen beziehungsweise Genres steht, was sich etwa in der nach wie vor bestehenden Differenz zwischen *high* und *low* niederschlägt.⁴ Der Anspruch auf Dominanz wird nicht nur in und von einzelnen Kunstwerken ausagiert; die unterschiedlichen Künste selbst stehen in einem Machtgefälle zueinander, zu welchem die einzelnen Dominanzbildungsversuche individueller Kunstwerke in ein Verhältnis zu setzen sind.

Ein möglicher theoretischer Ansatz, den Zusammenhang von Intermedialität und medialen Dominanzbildungen zu modellieren, dem aber nur manche der im Folgenden dokumentierten Aufsätze folgen, besteht in einer kultursoziologischen Perspektive, wie sie Pierre Bourdieu in seinem Grundlagenwerk *Les règles de l'art (Die Regeln der Kunst)* umfassend dargestellt hat: Sie erlaubt es, bisher unterrepräsentierte Aspekte der sozialen Agonalität und der Machtverhältnisse innerhalb intermedialer Praktiken in den Blick zu nehmen, ohne aber die mit diesen verbundene ästhetische Konzeption und Erfahrung zu einem bloßen Epiphänomen zu degradieren. Im Gegenteil: Indem er die Felder der kulturellen Produktion als Raum *spezifischer* sozialer Konkurrenz versteht, ermöglicht dieser Zugang, den Bereich des Ästhetischen als *genuines Medium* gesellschaftlicher Auseinandersetzung zu analysieren, das idealiter keinem anderen Kriterium als jenem der Interesselosigkeit und der Innovativität zu entsprechen hat.⁵ Bourdieus Frage nach der sozialen Transzendentalität der

3 | Corinna Caduff/Sabine Gebhardt Fink/Florian Keller/Steffen Schmidt: »Intermedialität«, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 51 (2006) 2, S. 211–237, hier: S. 212.

4 | Vgl. auch die Hinweise in Caduff/Gebhardt Fink/Keller/Schmidt: Die Künste im Gespräch, S. 9–22 u. S. 139–149.

5 | Eine Auseinandersetzung der Literatur- und Kulturwissenschaften mit der Feldtheorie Pierre Bourdieus hat gerade erst begonnen. Vgl. Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995; Louis Pinto/Franz Schultheis (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld [. . .], Konstanz: UVK 1997; Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissen-

(autonomen) ästhetischen Erfahrung zielt auf eine »geschichtliche Anamnese« des historischen Aprioris: Unter welchen historischen und sozialen Voraussetzungen entstehen, so seine Frage, »die Dispositionen und Klassifikationsschemata, die die Bedingungen der ästhetischen Erfahrung sind, wie sie naiv von der Wesensanalyse beschrieben wird?«⁶

Die Behauptung einer historischen und sozialen Transzendentalität ästhetischer Erfahrung bezieht sich allerdings nicht nur auf den gesamten sozialen Raum, in dem Bourdieu ihre verschiedenen Erscheinungsweisen bereits einer eingehenden Analyse unterworfen hat,⁷ sondern genauso auf die spezifischen künstlerischen Produktionsfelder. Die jeweiligen Positionsnahmen zur Frage der ästhetischen Erfahrung intermedialer Verfahren müssten demnach an ihre jeweiligen sozialen Bedingungen der Möglichkeit zurückgebunden und dadurch soziologisch motiviert werden. Konkret heißt das, dass Bourdieus »Hypothese einer Homologie zwischen dem Raum der durch ihren symbolischen Gehalt und insbesondere durch ihre Form *definierten* Werke und dem Raum der Positionen innerhalb des Produktionsfelds«⁸ auch für intermediale Werke und ihre Urheber zu überprüfen ist. Die Produktions- und die Rezeptionsseite der ästhetischen Erfahrung sind dem Bourdieu'schen Modell zufolge auf gleichsam dialektische Art und Weise miteinander verschränkt: Der avant-

schaftlichen Praxis, Tübingen: Niemeyer 2005; vgl. außerdem die Sonderhefte folgender Zeitschriften: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der Literatur 29 (1997) 2, S. 109–180 [Schwerpunkt: Die Literatur- und Kultursoziologie Pierre Bourdieus]; Modern Language Quarterly 58 (1997) 4, S. 367–508 [Special Issue: Pierre Bourdieu and Literary History]; SubStance Nr. 93, 29 (2000) 3, S. 1–151 [Special Issue: Pierre Bourdieu]. Nur vereinzelt gerieten dabei Produktionen des 20. Jahrhunderts in den Blick; vgl. Verena Holler: Felder der Literatur. Eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse, Frankfurt am Main u. a.: P. Lang 2003; Matthias Beilein: 86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs, Berlin: Erich Schmidt 2008; Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf unter Mitarbeit von Nina Birkner (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen: Niemeyer 2009.

6 | Pierre Bourdieu: »Die historische Genese einer reinen Ästhetik«, in: Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 14–32, hier: S. 16f.

7 | Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

8 | Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 328.

gardistische Produzent kann sich nur behaupten, wenn seine Produktion als eine adäquate, innovative Antwort auf die aktuelle Feldkonstellation zu verstehen ist; er muss sich also – bewusst oder unbewusst – zu den bestehenden Positionen ästhetischer Erfahrung distinktiv verhalten. Zudem besteht die Innovationskraft der Avantgardeliteratur gerade darin, vorgegebene Publikumserwartungen zu subvertieren. Diese Kunstproduktion zielt mithin darauf, eine ihr gemäße Rezeption allererst autonom zu produzieren.

Wenn man Intermedialität als »das Überschreiten von Grenzen zwischen als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien«⁹ definiert, dann ist aus soziologischer Perspektive die Frage nach der unterschiedlichen gesellschaftlichen Legitimität dieser distinkten Kommunikationsmedien von höchster Relevanz. Medien sind unterschiedlich konsekriert, mehr oder weniger autonom; sie inkorporieren zu bestimmten Zeitpunkten mehr oder weniger kulturelles Kapital. Bestimmt man »Dominanz« soziologisch als höheren sozialen Status und höheren Grad an zugemessener Legitimität, dann muss sie gerade im 20. Jahrhundert eine Rolle spielen: Nicht nur treten etwa mit dem Film oder dem Fernsehen eine Menge technischer Innovationen sowie entsprechender neuer künstlerischer Praktiken auf den Plan, welche im Anspruch auf Kunsthaftigkeit mit den traditionellen Künsten in Konkurrenz treten und diese dadurch zu innovativen Anpassungs- oder Abstoßungsleistungen herausfordern. Die bereits »legitimen« Künste selbst befinden sich ihrerseits in einem historischen Stadium, in dem der interne Autonomisierungsprozess so weit vorangeschritten ist, dass »sich niemand mehr als absoluter Herr und Besitzer des *nomos*, des Prinzips legitimer Vision und Division, aufspielen kann«¹⁰. Die »Institutionalisierung von Autonomie« hat eine »Pluralität der Blickpunkte« zur Folge, die sich als »Konkurrenz um das Monopol auf künstlerische Legitimität« exponiert.¹¹ Dominanz ist dabei nicht bereits vordefiniert und dauerhaft fixiert, sondern muss immer wieder neu erkämpft werden. Und wie sich beispielsweise einzelne Autoren zu einem bestimmten Datum danach klassifizieren lassen, wie durchsetzungsfähig sie mit ihrer Auffassung von ästhetischer Erfahrung sind, so besitzen auch unterschiedliche Medien beziehungsweise Künste eine historisch differierende Legitimität, die Produkt und Ausgangspunkt von Auseinandersetzungen um Dominanz darstellt.

9 | Wolf: »Intermedialität – ein weites Feld«, S. 167.

10 | Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 216.

11 | Ebd.

Vor diesem Hintergrund stellt sich auch die Frage nach der Produktion von Legitimität ›populärer‹ ästhetischer Erfahrung durch ihre – zum Teil sehr kritische – literarische Adaptation. Gerade der neuerdings propagierte werkübergreifende Intermedialitätsbegriff, der »die traditionellen Künste mit ihren Vermittlungsformen ebenso wie neue Kommunikationsformen [umfasst], gleichgültig, ob ihnen ein – ohnehin heute vielfach problematisierter – Kunststatus zuerkannt wird oder nicht«¹², ist hier instruktiv: Da aus kultursoziologischer Sicht der »Kunststatus« keineswegs gleichgültig ist, sondern im Gegenteil das Ergebnis komplexer sozialer Auseinandersetzungen und Verhandlungen darstellt, müssen nicht nur die kunstinternen intermedialen Grenzüberschreitungen auf ihre Funktion und die ihnen zugrunde liegenden Brechungseffekte hin befragt werden, sondern auch die Transfererscheinungen von Kunst zu Nicht-Kunst – und darüber hinaus Überlagerungen zwischen beiden Formen der Intermedialität.

Dies aber bedeutet für die Frage nach Legitimität und Dominanz eine doppelte Perspektive: Beide sind nicht hinreichend aus einzelnen Poetiken heraus mess- und bestimmbar, im Gegenteil; erst das relationale Verhältnis zu anderen feldinternen und -externen Entwürfen qualifiziert einen Dominanz- und Legitimitätsanspruch als mehr oder weniger erfolgreich. Dominanzverhältnisse beeinflussen einerseits *intramedial* das Verhältnis der Künstler untereinander; andererseits zeigen sie sich *intermedial* im Verhältnis einzelner Künste beziehungsweise Medien zu einander. Der Siegeszug der Intermedialität ist aus diesem Blickwinkel eher ein Indiz für eine akzelerierte Konkurrenzdynamik, der sich moderne Künstler kaum entziehen können, als ein Phänomen medialer Gleichwertigkeit. Dezidiert intermediale Poetiken ›mischen‹ die jeweils gültigen Klassifikationen und fordern dadurch die geltenden Maßstäbe heraus – aber wie funktionieren sie konkret? Wie verlaufen die Prozesse gegenseitiger An- und Aberkennung? Welchem Impetus folgen, welche Stoßrichtung verfolgen sie jeweils? Und: Kann Intermedialität in der Gegenwart tatsächlich noch eine ›originelle‹ Provokation darstellen, oder ist sie nicht selbst bereits eine voraussehbare Anpassung an die Gesetze eines bereits etablierten Kunstmarktes?

Auf der Ebene der *Medienkonkurrenz* stellt sich die Frage nach den Kriterien, die darüber bestimmen, welches Medium zu einem Leitmedium avanciert und was dies für die intermedialen Bezugnahmen seitens des dominierenden Mediums sowie seitens dominierter Medien bedeutet. *In-*

12 | Wolf: »Intermedialität – ein weites Feld«, S. 165.

tramedial ist nach der Funktion zu fragen, welche konkrete Formen von Intermedialität gegenüber anderen, zeitgleich konkurrierenden Poetiken und Ästhetiken erfüllen. Auf beiden Ebenen ist freilich die tatsächliche symbolische Dominanz (die sich jeweils nur relational bestimmen lässt) von der konkurrierenden Dominanz*behauptung* zu unterscheiden. Wenn gleich beispielsweise die Integration typischer Elemente der »niederer« Künste oder gar der Nicht-Künste in die »hohe« Ästhetik auf den ersten Blick zu einer Nivellierung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu führen scheint und auch die Selbstaussagen der Künstler dies oft propagieren, lässt der unterschiedliche symbolische und ökonomische Erfolg solcher Poetiken erahnen, dass dies nur auf einer Phänomenebene zutrifft. In feldsoziologischer Hinsicht ließe sich vielmehr die Gegenthese vertreten, dass die Populärkultur – beispielsweise im Werk von Peter Handke oder Elfriede Jelinek – auch für die distinktiven Interessen einer Literatur vereinnahmt werden kann, die sich als innovative Konzeption ästhetischer Erfahrung etablieren will. Intermediale Strategien erfüllen dann eine häretische Funktion beim Kampf gegen etablierte Modelle ästhetischer Erfahrung; die Integration von als nichtkünstlerisch klassifizierten Stilformen wäre einer solchen Logik zufolge vor allem bei den »Propheten« eines Feldes anzutreffen und würde sich primär gegen bereits konsekrierte, konventionell gewordene Ästhetiken der etablierten »Priester« wenden.¹³

Tradierte ästhetische Erfahrungen werden von intermedialen Importen notwendig tangiert: Idealtypisch ist die Rezeption der meist heteronom produzierten Populärkultur nach Bourdieu durch einen unmittelbaren, weniger intellektuellen als vielmehr emotionalen Zugang gekennzeichnet, welcher sich um den Stand der innerkünstlerischen Entwicklung wenig kümmert.¹⁴ Die heterodoxen Grenzüberschreitungen der Avantgardeliteratur des 20. Jahrhunderts und ihre Adaptation bisher »illegitimer« Formen ästhetischer Erfahrung jedoch reproduzieren nicht bloß »gewöhnliche« populäre Erfahrung, sondern verändern diese durch ihren Import in einen neuen Kontext fundamental und erweitern damit den Raum des ästhetisch Möglichen. Als innovative Positionsnahmen funktionieren die genannten »Entgrenzungen« – so die Hypothese – nur mittels einer doppelten Distinktion im literarischen Feld: Ihre Neudefinitionen genuin literarischer Erfahrung grenzen sich sowohl von

13 | Zur Terminologie vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 329.

14 | Pierre Bourdieu: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 105–109.

geläufigen populären Konzeptionen als auch von den Positionen der etablierten ›Hochkultur‹ ab. Wenn sich diese Vermutung verifizieren lässt, dann entsprechen die Adaptationen einem von Bourdieu in *Les règles de l'art* formulierten Grundgesetz autonomer Literatur, dem ›zweifachen Bruch‹,¹⁵ und setzen die von Baudelaire und Flaubert begründete avantgardistische ›Tradition‹ der Anverwandlung des (bis dahin) ›Illegitimen‹ fort.

Gerade der weiterhin mögliche Brechungseffekt zwischen ›hohen‹ und ›niederen‹ symbolischen Formen erweist Intermedialität weniger als ein Entgrenzungsphänomen, vielmehr als ein Medium im Kampf um kulturelle Avanciertheit. Ob eine solche Strategie symbolisch erfolgreich ist oder nicht, resultiert aber nicht automatisch aus dem Grad der Intermedialität, sondern kann nur in einer vergleichenden Analyse intermedialer Verfahrensweisen und Gebrauchsformen ermittelt werden. Es scheint in der Gegenwart nicht mehr so sehr um die Frage ›intermedial oder nicht‹ zu gehen, sondern vielmehr um die je spezifische Qualität der Intermedialität in ihrer Relation zu konkurrierenden Formen. Intermedialität ist dann nicht mehr nur *per se* ein Instrument der Dominanzbildung, sondern fungiert als Einsatz in einem Kampf, in dem es auf künstlerischer Seite darum geht, sich gegenüber konkurrierenden Entwürfen und Konzepten von Intermedialität als dominant zu erweisen. Die Frage der Dominanz dominiert dann auch die Intermedialität selbst.

Wie die Rede von ›Entgrenzung‹ bereits nahelegt, bleiben die genannten Adaptationen auf (jeweils zu überwindende) Grenzen angewiesen. Eine total ›entgrenzte‹ Kunst begäbe sich jeglicher Möglichkeit der Entgrenzung. Jede intermediale Grenzüberschreitung impliziert also zugleich (neue) Grenzziehungen – und auch eine (explizite oder implizite) Thematisierung der Grenze, wie sie nach Luhmann für die Konstitution von Kunst in Differenz zu Nicht-Kunst grundlegend ist.¹⁶ Die neuen Grenzziehungen solcher ›Entgrenzungen‹ (sowohl hin zu ›legitimen‹ als auch zu ›illegitimen‹ Künsten) definieren einen neuen ›Raum des Möglichen‹, der jeweils interrelational zu bestimmen sein wird. Intermediale Dominanzbildungen lassen sich aus dieser Perspektive als Vereinnahmungen von Elementen häufig ›fremdmedialer‹ Populärkultur für eigene Legitimierungszwecke beschreiben. Eine Kunst, die durch Verwendung anderer Kommunikationsdispositive (scheinbar) aus dem ›autonomen‹

15 | Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 127–134.

16 | Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Raum heraustritt, aktiviert je nach Wahl deren distinktive Valenz, die ihrerseits wiederum als Instrument unterschiedlicher Programmatiken fungieren kann.

Dies sind nur einige mögliche Ansatzpunkte, sich dem Konnex von Intermedialität, Legitimität und Dominanz zu nähern, wobei die skizzierte kultursoziologische Herangehensweise durch andere Perspektiven zu ergänzen ist. Die hier vorgestellten Beiträge folgen nicht einem einzigen methodischen Paradigma, sondern fokussieren die angesprochenen sowie weitere Dimensionen der intermedialen Legitimitäts- und Dominanzproblematik jeweils an konkreten Gegenständen:

Joseph Jurt (Freiburg i. Br./Basel) schildert am Beispiel von Flauberts Stellungnahmen gegen Bildmedien ein Kapitel aus der Frühgeschichte intermedialer Dominanzbildungen. Flaubert positionierte sich kritisch zu der im 19. Jahrhundert stattfindenden Bilderexpansion; besonders gegenüber der Fotografie zeigte er sich skeptisch: Sie könne keine tiefere Wahrheit ausdrücken und unterbinde im Rezeptionsprozess – wie auch die von ihm bekämpfte Illustration literarischer Texte – die Imagination. Flaubert widersetzte sich damit entschieden der Idee einer Konvertibilität zwischen Wort- und Bildkunst, um die distinkte Spezifität der Künste zu betonen. Gleichzeitig gelingt es Jurt nachzuweisen, wie Flaubert innerliterarisch eine pikurale Schreibweise entwickelt, welche der Literatur ihre Vorrangstellung vor den visuellen Medien sichern sollte.

Rolf J. Goebel (Huntsville, Alabama) widmet sich in seinem Beitrag Aspekten der Medienkonkurrenz und der literarischen Selbstlegitimierung vor dem Hintergrund des Legitimitätsverlusts der Schrift gegenüber den neuen Bildmedien. Die Literatur legitimiere sich dabei vor allem durch die Verwandlung der technischen Apparate in literarisches Material, indem sie es zum Darstellungsobjekt von Lyrik, Roman, Drama und Essay macht, um so die eigene Erzählkunst als Paradigma des bedrohten Schriftlichkeitsprinzips vor der ›Bedrohung‹ durch die technischen Reproduktionsmedien zu retten, wie Goebel anhand einer Lektüre des *Zauberbergs* von Thomas Mann veranschaulicht.

Uta Degner (Salzburg) zeigt an den intermedialen Poetiken von Bertolt Brecht und Elfriede Jelinek, wie die literarische Imitation ›illegitimer‹ Medien – so des frühen Films durch Brecht und des Fernsehens durch Jelinek – innerliterarische Distinktionen in Gang setzt, bei denen sich gerade der Verzicht auf herkömmliche Legitimitätsvorstellungen mit Dominanzansprüchen einer neuen Poetik verbindet. In beiden Fällen geht der demonstrative Verzicht auf Legitimität mit einer häretischen Strategie gegenüber hergebrachten Konzeptionen ästhetischer Erfahrung einher,

die das ›illegitime‹ Medium nicht um seiner selbst willen einbindet, sondern vornehmlich an dessen Provokationspotenzial interessiert ist.

Norbert Christian Wolf (Salzburg) untersucht anhand ausgewählter Texte Peter Handkes die literarische Adaptation und textuelle Integration von Artefakten aus der Popmusik. Diese verwiesen einerseits zwar auf eine außertextuelle ›Wirklichkeit‹, thematisierten aber andererseits die Verweisungsfunktion selbst, indem der Kontrast zwischen Ursprungs- und Zielmedium einen darstellerischen ›Verfremdungseffekt‹ erzeuge. Während das künstlerische Verfahren zunächst noch ›schockartig – gleichsam als ästhetische Epiphanie – eine verdeckte, jenseits der tristen sozialen Realität liegende ›andere Wirklichkeit‹ zum Vorschein bringen sollte (*Der kurze Brief zum langen Abschied*), zeigten spätere Adaptationen im Gegenteil, dass eine solche ›eigentliche Wirklichkeit‹ der künstlerischen Gestaltung prinzipiell nicht zugänglich sei (*Die linkshändige Frau*). Diese Funktionsverschiebung von der ästhetischen Beglaubigung zu einer Irritation jeglicher Form von künstlerischer Evidenzerzeugung ändere aber nichts an dem medialen Dominanzanspruch der Literatur.

Jan Volker Röhnert (Weimar/Sofia) unternimmt einen Parcours durch die Poesie des 20. Jahrhunderts und beleuchtet am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht *Fotos 1, 2* den avancierten künstlerischen Umgang mit moderner Multimedialität. Röhnert diagnostiziert bei der Integration massenmedialer Elemente in den Gedichtstext eine autonomisierende Tendenz, die jedoch gleichzeitig den Eigenheiten der modernen Massenmedien gerecht zu werden versuche. Wie er darlegt, werden diese Alternativen auf eine Weise gekoppelt, die das vermeintliche ›Entweder-oder‹ souverän transzendiert.

Jörg Helbig (Klagenfurt) geht verschiedenen Brückenschlägen zwischen Spielfilm und Computerspiel nach, wobei es für ihn noch nicht ausgemacht ist, welches Medium in diesem Kontakt das dominante ist. Helbig konstatiert dabei eine Pluralität des Medienkontakts, die von Formen der transmedialen Adaptation über Filme reicht, welche ›Games‹ thematisieren oder strukturell imitieren, bis hin zu Filmen, deren Handlung vollends von einer Spielstruktur dominiert wird und die damit innerdiegetisch die Grenzen zwischen Spiel und Film zur Auflösung bringen.

Jürgen E. Müller (Bayreuth) beschäftigt sich mit einem in der Intermedialitätsforschung zu Unrecht vernachlässigten Medium: dem Fernsehen. Er nimmt Bourdieus harsche Fernsehkritik zum Anlass, nicht nur dessen Analyse zu verfeinern, sondern – unter Rekurs auf die Darstellung einer Nachrichtensendung in Barry Levinsons Film *Wag the Dog* – auch nach der heutigen Medienmacht des Fernsehens zu fragen. Müller verortet das

Fernsehen in einem medialen Kräftefeld, in welchem es in den letzten Jahrzehnten eine dominante Position innehatte. Diese sei gegenwärtig jedoch ihrerseits durch die neuen digitalen Medien gefährdet, was zu noch unabsehbaren Hybridisierungen führe, die dazu angetan seien, Bourdieus normative Vorstellung »autonomer« Medien gänzlich zu erodieren.

Winfried Nöth (Kassel) unterzieht das Verhältnis zwischen Werbung und Künsten einer semiotischen Analyse und kommt zur Differenzierung dreier Formen von Intermedialität. Nöth veranschaulicht *parasitäre Intermedialität*, wo Werbung sich Werte oder Verfahrensweisen der Kunst aneignet, aber auch – am Beispiel von Henri de Toulouse-Lautrec – Kunst selbst als Parasit von der Werbung profitieren kann. *Paragonale Intermedialität* beruhe hingegen auf einem gegenseitigen Konkurrenzverhältnis, dessen parteiische, tendenziöse Stellungnahmen Nöth herausstellt; der Vergleich des Kunstwerks mit der angepriesenen Ware verspreche nämlich nur dann Erfolg, wenn wesentliche Merkmale des Kunstwerks unterdrückt würden. *Fließende Intermedialität* schließlich finde überall dort statt, wo die Übergänge zwischen den eigentlich antagonistischen Bereichen Kunst und Werbung verwischt würden.

Thomas Becker (Berlin) widmet sich der *Graphic Novel* und ihrem Status als »hybridem« Medium zwischen Text und Bild. Im Unterschied zu solchen taxonomischen Beschreibungen fordert Becker eine sozioanalytische Perspektivierung des Begriffs, der ja selbst schon eine strategische Benennung im Kampf um die kulturelle Anerkennung von jenen Comicautoren darstelle, die nicht den Massenmarkt bedienen. Produktionen wie Art Spiegelmans *MAUS* sind demnach Versuche, den Prozess der Autonomisierung des Comicfeldes voranzutreiben. Becker zeigt im Anschluss daran, wie eine Nichtbeachtung dieser legitimierenden Strategien in der Forschung zu medialen Essenzialisierungen geführt hat, welche die prozesshaften und konfliktuösen Auseinandersetzungen um Dominanz und Legitimität notwendig verkennen.

Gernot Waldner (Berlin) stellt weitere Legitimierungstendenzen im Comic vor. Zunächst untersucht er die Darstellungen »legitimer« Kunst in Comics, wobei er zu dem Ergebnis kommt, dass sie die soziale Hierarchie und die mit ihr einhergehenden Wahrnehmungskriterien der »unteren« Schichten reproduzieren. Anhand einer eingehenden Analyse einer Bilderserie aus dem Comic *Arzach* von Moebius legt Waldner dar, wie der Comic in der Übernahme von autonomieästhetischen Formmerkmalen die Grenze zwischen sich und der »legitimen« Kunst in Frage stellt, wodurch es dem Comiczeichner gelungen sei, sich als Kunstavantgarde zu positionieren.

Burkhardt Wolf (Berlin) präsentiert den Medienverbund von 2001 als eine »rekursive Odyssee«, die auf komplexe Weise Bedingungen und Möglichkeiten medialer Welten thematisiert. Wolf spannt einen weiten Bogen von der Kybernetik über die Schriftlichkeitsdebatte bis hin zu Überlegungen zum Verhältnis von *science* und *fiction*, die er anhand eines »close viewing« von Kubricks Verfilmung verfolgt.

Abschließend systematisiert Werner Wolf (Graz) terminologisch Formen von Dominanzbildungen in unterschiedlichen intermedialen Spielarten, und zwar zunächst aus theoretisch-typologischer und funktionsgeschichtlicher Sicht. Aufschlussreich ist ein von ihm diskutiertes Beispiel aus dem Roman *Adam Bede* (1859) von George Eliot: Eliot benutzt hier eine fremdmediale Referenz auf Gerrit Nours Gemälde *Das Tischgebet der Spinnerin*, um den seinerzeit mit noch geringer Legitimität ausgestatteten Roman ästhetisch aufzuwerten. Einen Perspektivenwechsel vollzieht Wolf im zweiten Teil seiner Ausführungen, wo er die Frage der Dominanzbildung in Hinblick auf Hegemoniebestrebungen in der Intermedialitätsforschung selbst untersucht. Am Beispiel eines Aufsatzes von Silvestra Mariniello (»What Literacy for Intermediality?«) dokumentiert Wolf die der Intermedialitätsforschung inhärente Auseinandersetzung um die Wertigkeit von Schrift und Bild und öffnet damit die Perspektive für eine Selbstobjektivierung der Intermedialitätsforschung, wie sie auch Thomas Becker einklagt.

Der vorliegende Band dokumentiert die Ergebnisse einer zweiteiligen Workshopreihe, die 2008 und 2009 im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin stattfand und die sich zum Ziel setzte, intermediale Verfahren unter dem Gesichtspunkt von Dominanzbildungen zu untersuchen. Es bleibt zu hoffen, dass die hier vorgestellten und diskutierten interdisziplinären Grenzüberschreitungen über den singulären Anlass der Workshops hinaus theoretische und analytische Produktivität zu entfalten vermögen.

Die Herausgeber danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Freien Universität Berlin für die Unterstützung der Workshop-Reihe. Die Drucklegung der Akten wurde mit Mitteln des DFG-finanzierten SFB 626 ermöglicht. Für Hilfe vielfältiger Art danken wir Alina Neumeyer und Gernot Waldner.

Salzburg, im März 2010