

**Aus:**

THOMAS BECKER (HG.)

## **Ästhetische Erfahrung der Intermedialität**

Zum Transfer künstlerischer Avantgarden  
und ›illegitimer‹ Kunst im Zeitalter

von Massenkommunikation und Internet

Mai 2011, 248 Seiten, kart., 28,80 €, ISBN 978-3-8376-1743-6

Der Transfer zwischen künstlerischer Avantgarde und Massenkommunikation ist ein Gründungsakt moderner Kunst.

Jedoch haben sich die Formen dieses Transfers im Zeitalter von Musikvideos und Internet grundlegend geändert. Dieser Band konfrontiert zum ersten Mal die philologisch orientierte Forschung der Intermedialität mit musikwissenschaftlichen Analysen. Die Beiträge zeigen: Der Transfer zwischen Schrift und Bild kann nicht mehr als leitendes Paradigma der Intermedialität verstanden werden. Vielmehr stellt das Verhältnis zwischen Musik und Bild angesichts der Copyright-Probleme der Großindustrie eine neue Herausforderung für die Intermedialitätsforschung dar.

**Thomas Becker** (PD Dr.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Freien Universität Berlin und lehrt zugleich Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1743/ts1743.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1743/ts1743.php)

# Inhalt

---

## **Einleitung**

THOMAS BECKER | 7

**Das Ready-made als Stolperstein.** Duchamp und Bourdieu über die Inframedialität des feinen Geschmacks

MICHAEL WETZEL | 33

## **Das Medium formuliert, die Form figuriert**

Medium, Form und Figur im intermedialen Verfahren

JOACHIM PAECH | 57

## **Imperceptibles**

Zur Intermedialität des Nicht-Sichtbaren

KARIN BRUNS | 75

## **Heautonomie im Episodenfilm**

MICHAEL LOMMEL | 97

## **Schrift als Tonfilm**

Zur Intermedialität und Emotionalität von Schrift

BERND SCHEFFER | 107

## **Der Eselsschrei in der A-Dur-Sonate**

Robert Bresson zu Film und Musik

THOMAS MACHO | 123

## **›Weiche‹ Musikvideos oder: Von Intermedialität zu *produsage***

BEATE OCHSNER | 139

**... weil nicht sein kann, was nicht sein darf**

Zur Entwicklung des deutschen Musikrechts  
im Lichte intermedialer Kreativität (Sound Sampling)

FRÉDÉRIC DÖHL | 167

**Performing Live-Electronics**

Der Keyboarder Jordan Rudess

MICHAEL CUSTODIS | 199

**Zur Intermedialität musikalischer Bewegung**

Fallbeobachtungen

ELENA UNGEHEUER | 217

**Autorinnen und Autoren | 235**

**Register | 239**

# Einleitung

---

THOMAS BECKER (BERLIN)

Wie schon Walter Benjamin in seinen Pionierarbeiten über die Veränderungen unserer Wahrnehmung durch Entwicklung moderner Medien feststellte, ist die massenmediale Distribution von Beginn an nicht nur Thema, sondern auch konstitutives Mittel der Formgebung moderner Avantgarden. Laut Charles Baudelaire sind in der Moderne lange epische Gedichte nicht mehr am Platz, da es um das Erzielen eines sicheren Effekts gehe.<sup>1</sup> Neben Edgar Allan Poes *Poetic Principal* stellte ihm zufolge die in Zeitungen abgedruckte Karikatur das Paradigma dieser modernen Produktionsweise dar, weil man ihre Pointe auf einen Blick hin decodieren könne.<sup>2</sup> Zugleich war der französische Lyriker jedoch auch ein unnachgiebiger Vertreter des *l'art pour l'art*, das massenmediale Wirkungsabsichten kategorisch ablehnte. Die ersten modernen Formen der Massenkommunikation gingen Hand in Hand mit einer als ambivalent empfundenen Virtualisierung des Publikums, die von den Künstlern ebenso begrüßt wie abgelehnt wurde. Begrüßt wurde sie, weil Massenkommunikation nie eindeutig steuerbar ist und damit zum stabilisierenden Faktor einer Avantgarde werden konnte, die ihre häretischen Prophetien gegen die institutionell abgesicherte ›Steuerungsmacht‹ etablierter Autoren durchzusetzen hatten. Abgelehnt wurde sie, weil dieselben avantgardistischen Künstler zugleich Massenkommunikation als Motor einer Nivellierung von Kultur verabscheuten. So polemisierte Gustave Flaubert gegen die kulturelle Demokratisierung durch Massenmedien, die das Proletariat

---

1 Mit Bezug auf E. A. Poe und der Favorisierung des kurzen Gedichts, vgl. Charles Baudelaire: *Œuvres Complètes*, hg. v. Claude Pichois, Paris 1976, Bd. II, S. 332.

2 Vgl. Thomas Becker: *Subjektivität als Camouflage. Die Erfindung einer autonomen Wirkungsästhetik in der Lyrik Baudelaires*, in: Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen 2005, S. 164 ff.

lediglich auf die Dummheit der Bourgeoisie hebe.<sup>3</sup> Wenn Jacques Rancière die Schreibweise Flauberts als Ausdruck einer demokratischen Gleichheit versteht, die gegen jede Hierarchie gewendet sei, so dürfte dies ein der innerphilosophischen Distinktionswut geschuldetes Missverständnis sein, das einer philologischen Forschung nicht standhält.<sup>4</sup> Rancière projiziert die Situation des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf das intermediale Spiel zwischen *high and low* der traditionellen Avantgarde im 19. Jahrhundert, das einer anderen politischen Grundeinstellung als die heutige Avantgarde folgte.

Die ersten dezidiert modernen Autoren trauten der massenhaften Rezeption nicht das demokratische Potenzial zu, das sie ihrer eigenen *kunstinternen* Adaptation von Formen der Massenkommunikation zugestanden. Stéphane Mallarmés Zusammenarbeit mit einer Modezeitschrift ist im 19. Jahrhundert keineswegs eine Ausnahme, sondern entspricht dem Selbstbewusstsein der ersten Modernen, die den anspruchsvollen Umgang mit Massenmedien als exklusive Praxis hochkultureller avantgardistischer Künstler ausstellten.<sup>5</sup> Die Bezugnahme auf Massenkommunikation ist für sie ein strategischer Einsatz, um sich nicht nur als weltoffenerer ästhetische

3 »Tout le rêve de la démocratie est d'élever le prolétaire au niveau de bêtise des bourgeois [...]. Il lit les mêmes journaux et a les mêmes passions.« Gustave Flaubert: Brief Nr. 2022 an Georges Sande vom 8. September 1871.

4 »Das egalitäre Versprechen ist in der Selbstgenügsamkeit [= soziale Funktionslosigkeit, Th.B.] des Werks eingeschlossen, in seiner Gleichgültigkeit gegenüber jeder bestimmten Politik [...]. Das Werk, das nichts will, das Werk ohne Blickpunkt [...] ist »egalitär gerade durch diese Gleichgültigkeit, die jede Bevorzugung, jede Hierarchie aufhebt.« Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 51. Rancière widerspricht sich hier gehörig: Wenn die Kritik an einer ästhetischen Hierarchie eben nicht identisch zu setzen ist mit dem Eintreten für politische Gleichheit, da sie ja gerade die politische und soziale Funktionslosigkeit einklagt, dann kann sie auch nicht Ausdruck einer politischen Gleichheit sein, die Flaubert dann ja konsequenterweise zurückgewiesen hat.

5 Mallarmés Mitwirkung an Modezeitschriften war auf eine Luxusproduktion hin angelegt, die aufgrund der massenhaft aufkommenden Billigangebote scheitern musste. Vgl. dazu: Bettina Rommel: *Subtext, Kontext, Perspektiven von Mallarmés Kritischen Schriften*, in: Stéphane Mallarmé: *Kritische Schriften*, hg. v. Gerhard Goebel/Bettina Rommel, Gerlingen 1998, Bd. I, S. 319. Ebenso bezeichnend Mallarmés Feststellung in dem Artikel *Hérésies Artistiques* von 1862,

Prophetie von akademisch legitimierter Literatur abzugrenzen, sondern ebenso um den Ort der Autonomie von Autoren neu zu bemessen und zu definieren. Die Zitation von Massenkultur ist also in diesen Fällen nicht nur gegen akademische Autorschaft, sondern zugleich auch gegen die nivellierende und damit als heteronom empfundene demokratisierende Massenkommunikation gerichtet. Diese ambivalente Stellung der Künstler zu den Massenmedien und einer Mehrheitsdemokratie sollte nicht in einem philosophischen Eskapismus à la Rancière vergessen werden. Vergisst man dies, so übersieht man nicht nur eine wichtige historische Achse, die sich seit den späten 1950er und frühen 1960er Jahren einstellte, sondern auch die soziale Stellung der intellektuellen Beobachterposition innerhalb dieses Spiels zwischen *high and low culture*, wozu sich Philosophen ganz besonders eignen, wenn sie wieder einmal, um mit dem von Rancière so geschätzten Karl Marx zu reden, die Logik der Wirklichkeit mit der Wirklichkeit ihrer für universell angenommen Logik verwechseln.

Zu Beginn der 1960er Jahre diagnostizierte Umberto Eco in der theoretischen Auseinandersetzung der intellektuellen Beobachter von Massenkommunikation das Erbe eines aus den klassischen Avantgarden des 19. Jahrhundert her rührenden Verhaltens:<sup>6</sup> Immer noch stünden den »Integrierten« intellektuelle »Apokalyptiker« gegenüber. Zu den Apokalyptikern zählt er die kulturpessimistische Frankfurter Schule – mit Ausnahme Walter Benjamins. Eco zufolge teilen die Integrierten die Ausgangsthese der Apokalyptiker von einer ebenso trivialen wie banalen Kulturindustrie, ziehen aber den gegenteiligen Schluss, dass sie als notwendiges Übel der modernen Demokratie akzeptiert werden müsse. Demnach ergänzen sich beide Positionen darin, die zeitgenössischen Entwicklungen der Massenkommunikation zu verkennen. Eco verweist auf exklusive Produktionen innerhalb der Massenproduktion des Jazz oder einzelner Comicautoren, die den zirkulären Prozess von Produktion und Rezeption der Massenmedien durchbrochen haben. Seine Diagnose sollte Recht behalten, denkt man etwa an den Holocaust-Comic *Maus* von Art Spiegelman, der an den Universitäten nicht

---

in dem er schreibt: »L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate.« Ebd., S. 26.

6 Zur Grundthese Ecos siehe die Einleitung in: Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M. 1986 [1964], S. 15–35.

nur Stoff für *historische* und *sozialwissenschaftliche* Untersuchungen abgibt, sondern mittlerweile auch in den Philologien und Kunstwissenschaften wegen seiner ästhetischen Qualitäten international anerkannt ist.<sup>7</sup> In allen Bereichen der Massenkommunikation setzte eine Differenzierung ein, die einen neuen, zwischen reiner Kulturindustrie und legitimer Hochkultur positionierten Bereich etabliert. Eine Demokratisierung schließt also nach Eco qualitativ herausragende Produktionen in der Massenkommunikation nicht aus. Damit hat er aber einen Grund benannt, warum selbst Benjamin aus heutiger Sicht keinen soziologisch adäquaten Ansatz mehr bietet. Die ästhetische Differenzierung *innerhalb* der Massenkommunikation und nicht mehr nur die Differenzierung der Hochkultur *mittels* Formen der Massenkommunikation wurde im Zeitalter der elektronischen Massenkommunikation immer sichtbarer und stellt seit den 1960er Jahren genau jene Voraussetzung für eine neue Art des Umgangs mit den Medien dar, die Benjamin eben aufgrund seines frühen tragischen Todes noch nicht kennen konnte.

Auch für eine neue Soziologie der symbolischen Formen hatte Eco schon eine diagnostische Spürnase. In einer längeren Anmerkung lobte er einen jungen französischen Soziologen, der weder zu den Apokalyptikern, noch zu den Integrierten zu rechnen sei: Pierre Bourdieu.<sup>8</sup> Bourdieu benannte ein Jahr nach Ecos Buch *Apokalyptiker und Integrierte* die Stellung von Kulturprodukten zwischen legitimer Hochkultur und Kulturindustrie mit dem bezeichnenden Titel *L'art moyen*, der irrtümlich als *Eine illegitime Kunst* ins Deutsche übersetzt wurde.<sup>9</sup> Der Übersetzungsfehler einer 'illegitimen Kunst' von 1986 für den 1965 geprägten Titel des *art moyen* darf als Indiz für die neue Entwicklung in der Nachfolge der 1960er Jahre gewertet werden. Apokalyptiker wie Adorno sind heutzutage

---

7 Vgl. dazu: Thomas Becker: *Vom Bubblegum zum Holocaust. Art Spiegelmans MAUS*, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, S. 309–330.

8 Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M. 1984 [1964], S. 157, Anm. 18.

9 Pierre Bourdieu u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006. Auf deutsch zuerst 1986 erschienen. Der französische Originaltitel von 1965 lautet: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*.

wohl weitgehend in den Hintergrund gedrängt worden, sofern sie nicht dekonstruktiv ›postmodernisiert‹ wurden; an die Stelle der Apokalyptiker – und dafür steht auch der dekonstruktiv aufgeklärte Adornismus – tritt seither vielmehr eine intellektuelle Lust an Massenkommunikation: am ›Illegitimen‹.<sup>10</sup> Den Integrierten stehen heute nicht mehr apokalyptische, sondern hyperintegrierte Intellektuelle gegenüber, welche die Integrierten durch Überbietung einzuholen versuchen. Die zu integrierende Kunst muss jetzt besonders gering legitimiert sein, mit einem Wort: am besten gänzlich ›illegitim‹, um den ästhetischen Reiz zu erhöhen: Indem genau das zum guten Geschmack erklärt wird, was vom anerkannten, ›legitimen‹ Geschmack aus gesehen als schlechter Geschmack gilt, steht man in politischer Opposition zur Vorstellung eines Machtfeldes, das die Unterhaltung der Massenkommunikation als allzu leichte und unseriöse Form der banalen Sinnesreize verwirft, die angeblich nichts mit veritabler ästhetischer Erfahrung zu tun haben.<sup>11</sup> Dieser intellektuellen Strategie einer Hegemonie der Integration im Namen einer intellektuellen Opposition gegen den im Feld der Macht anerkannten Geschmack verdanken wir also seit den 1960er Jahren eine zunehmende Bejahung der Sinnlichkeit und Demokratisierung im Machtfeld. Warum sollte man dann dies mit dem kritischen Begriff der Hyperintegration beschreiben?

Die symbolische Entgrenzung der Kunst ist nicht identisch mit einer sozialen Grenzverschiebung zwischen institutionell legitimierter Kultur und Massenkommunikation. Die Demokratie im Feld der Macht ist nicht mit Demokratisierung schlechthin zu identifizieren, was exakt den Fehler der Projektion Rancières auf die ersten modernen Avantgarden ausmacht. Wenn Baudelaire den Kron-

---

10 Legitim und insbesondere ›illegitim‹ sind nicht als normative Begriffe zu verstehen, sondern als Beschreibung der sozialen Stellung in Bezug auf durch Institutionen wie Universitäten und Akademien definierte Legitimität. Ein zu Institutionen verwehrtter Zugang ist demnach als ›illegitim‹ zu bezeichnen, das aber einer anderen Art der Legitimität durch Mehrheitsrezeption entsprechen kann. Dennoch wird der Begriff ›illegitim‹ beibehalten, um kenntlich zu machen, dass die Liebe zur institutionell nicht legitimierten Kunst gerade deren andere Form der Legitimität übersieht. Daher ist ›illegitim‹ hier stets mit Anführungszeichen vermerkt.

11 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987, S. 760, Anm. 6 und S. 766 f.



leuchter als wichtiger erachtet als die Aufführung, um sich vom akademischen Theater abzusetzen oder Duchamps Ready-mades in den 1960er Jahren ins Museum kommen, sind deswegen noch lange nicht alle Kloschüsseln und Kronleuchter zu legitimen Kunstwerken geworden. Eine symbolische Entgrenzung kann sogar als pointierte Grenzsetzung gegenüber dem Alltag fungieren: Weder die Populärkultur noch das Feld der Macht konnte dieser Art der Erschütterung legitimer Kultur durch Avantgarden in ihrer Zeit etwas abgewinnen. Wenn heutzutage allzu gern von einer Entgrenzung der Kunst geredet wird, wird vergessen, dass die ehemalige Forderung der russischen Avantgarde nach einer Aufhebung von Kunst in den Alltag einer Selbstverkennung entspricht, die heutige Künstler eben nicht mehr teilen. Als Roy Lichtenstein danach gefragt wurde, ob Comics Kunst seien, hat er dies definitiv zurückgewiesen.<sup>12</sup> Insofern darf man nicht aus den Augen verlieren, dass sich trotz der veränderten politischen Grundeinstellung moderner Avantgarden auch Kontinuitäten zu älteren Avantgarden erhalten haben, weil sie als Voraussetzung von Innovation empfunden werden.

Aber der Diskurs von einer Entgrenzung der Kunst scheint genau dem 20. Jahrhundert anzugehören, weil sich die Grenzen zwischen einer institutionell legitimierten Kunst und einer »illegitimen« Kunst verschoben und aufgeweicht haben. Ecos Studie zu *Apokalyptiker und Integrierte* ist selbst ein Monument dieses Phänomens. Die Verwendung von neuen Medien spielt hier eine entscheidende Rolle bei der Wechselwirkung von symbolischen Produktionen der Massenkommunikation und künstlerischen Avantgarden. Aber gerade diese Wechselwirkung hat neben der Aufweichung der Grenzen auch die Verkennung mittransportiert, als wäre die Grenze zwischen Massenproduktion und anspruchsvoller Ästhetik vollkommen obsolet. Die Mehrzahl an Intellektuellen mögen Asterix genüsslich lesen, aber sie kennen den Holocaust-Comic von Art Spiegelman dann meist doch nur dem Namen nach. Die Fähigkeit von Intellektuellen, sich an trivialen Gegenständen zu delectieren, hat zwar eine demokratische Befreiung und Hinwendung zur populären Kultur innerhalb des Machtfeldes gebracht, in das sie selbst integriert

---

12 Roy Lichtenstein im Gespräch mit David Pascal, in: *Giff Wiff, revue bimestrielle publiée par le Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique*, Nr. 20, Mai 1966, S. 15: »Moi, je ne considère pas la B. D. comme un art, voyez-vous, mais elle offre des possibilités, et c'est cela qui m'intéresse.«

sind, aber zugleich auch übersehen lassen, dass sich populäre Kultur längst differenziert hat – und zwar genau nach dem Modell, das von den Hyperintegrierten dann wieder bestritten wird: Innerhalb der Populärkultur gibt es nicht nur Ausnahmen von Werken mit komplexen Strukturen, wie noch Eco konstatierte; ganze Felder wie der Comic, der Film, der Trickfilm, der Jazz und die Rockmusik haben Independent-Bewegungen auf den Weg gebracht, die sich über mehr als zwei Generationen nun schon innerhalb des Massenmarktes als Gegenpol zu Major Labels erhalten haben. Diese dauerhafte Reproduktion hat aber auch eine neben der durch Institutionen abgesicherten Reproduktion legitimer Kunst eine neue, andere Form der Legitimation hervorgebracht. Wenn sich also Intellektuelle der populären Kultur hinwenden mit der Attitüde, jede Grenze zwischen legitimer und populärer Kultur verwerfen zu können, indem man die trashigsten Produkte rezipiert, nimmt man nicht nur nicht mehr die Differenz zwischen einem Pol der Innovation und dem ökonomisch dominierten Markt innerhalb der Populärkultur selbst war, sondern will sie auch nicht wahrhaben, um sich innerhalb des akademischen Diskurses prägnanter als mondäner Intellektueller abgrenzen zu können und damit das Monopol der institutionellen Legitimität zu sichern.

Eine solch hyperintegrierte Haltung demonstriert etwa Dietmar Dath mit seiner Forderung nach Drastik, die er in Horrorfilmen und Pornografie ausmacht. Konstatiert er einerseits die Differenz zwischen Massenmarkt und Subkultur, so behauptet er doch andererseits Subkultur sei »unpopulär, aber massenwirksam«. <sup>13</sup> Sicherlich trifft dies für so manche Hardcore-Pornografie zu, aber für Independent-Produktionen liegt die Sache genau umgekehrt: populär, aber nicht massenwirksam, zumindest nicht so massenhaft wie die Produktion von Major Labels. Da wendet sich ein intellektueller Autor eben ökonomisch dominierten Genres zu, um die Differenzierungen außerinstitutioneller Produktionen der Populärkultur allenfalls drastisch zu übergehen: Jeder Angriff auf legitime Kultur im Sinne des Unpopulären wird von ihm als Innovation romantisch verkürt, als befände man sich noch im 19. Jahrhundert, wo es darum ging, um jeden Preis den bourgeois zu schockieren. Hier handelt es sich um die genau umgekehrte Richtung der enthistorisierenden Projek-

---

13 Dietmar Dath: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Frankfurt a. M. 2005, S. 16.

tion wie bei Rancière: Das 19. Jahrhundert wird auf Produktionen des 20. Jahrhunderts, d. i. auf den Porno- und Horrorfilm, projiziert. Auch wenn Dath sich von der Frankfurter Schule abgrenzt, entspricht dies exakt dem ›postmodernisierten‹ Adornismus einem ebenso dekonstruktiv wie aufgeklärten Diskurs von verspäteten Altlinken.

Es gibt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur das, was Bourdieu die anerkennende Verkenning bildungsferner Klassen nannte, die zwar die Autorität der Kunst anerkennen, aber nicht über Kompetenz und Code zu ihrem Verständnis aufgrund mangelnden kulturellen Kapitals verfügen.<sup>14</sup> Es gibt auch die anerkennende Verkenning populärer Kultur durch Intellektuelle, die in ihrem Willen zur Distinktion diese so weit anerkennen, dass sie die Differenzierungen innerhalb der populären Kultur verkennen, um ihre Libido der Distinktion gegen Akademismus und damit ihr Monopol der institutionellen Legitimation aufrechtzuerhalten. Diese aber reproduziert nur die objektiv bestehende Hierarchie legitimer Kunst gegenüber institutionell nicht legitimer Kunst. Damit wird das Verfahren einer Distinktion gegen die schon im Feld der Macht anerkannte Kunst mittels Formen des Massenmarktes als universal angesehen, während es allein auf Praktiken im Feld der Macht beschränkt bleibt, in das Intellektuelle durch institutionell objektivierte Legitimation integriert sind. In dieser Hyperintegration einer angeblichen Hinwendung zur populären Kultur wird gerade das entscheidende neue politische Phänomen einer intermedialen Kultur übersehen: Die Differenzierung zwischen einem Pol der Innovation einerseits und normalisierender Massenkommunikation andererseits, die laut Bourdieu zur Differenzierung legitimer Künste wie etwa der Literatur führte, ist seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eben kein Monopol legitimer Kunst mehr.

Die Behauptung einer objektiven Legitimationsstruktur<sup>15</sup> gilt dem Diskurs der Hyperintegrierten daher auch stets als suspekt. Sie sind heute so stark darauf konzentriert, an beliebigen Formen der

---

14 Pierre Bourdieu, *Die Feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982, S. 503–519.

15 Zur den einzelnen Individuen vorausliegenden Objektivität einer kulturellen Legitimität: Pierre Bourdieu: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*, in: ders., Luc Boltanski u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006, S. 106.

Massenproduktion ihre Fähigkeit zu einer komplexen, ästhetischen Decodierung unter Beweis zu stellen, dass sie leichthin übersehen, wie sehr sie damit insgeheim eine objektive Legitimationsskala unterschiedlicher Hierarchien in der Kultur voraussetzen, die sie im Namen einer gegenüber Massenkommunikation weltoffenen, durch Akademismus unverdorbenen Sinnlichkeit negieren.<sup>16</sup> Während z. B. Comics seit Eco zunehmend zum Gegenstand versierter semiotischer Auseinandersetzungen geworden sind, zählen sie dennoch bis heute keinesfalls zum schulischen Prüfungsstoff. Die seit den 1960er Jahren immer wieder auftauchende diskursive Verneinung von Legitimationshierarchien, die sich aus Lust am ›Illegitimen‹ in der Kulturproduktion speist, hat zu einer Habitualisierung des postmodernen Intellektuellen geführt, der nicht nur ›legitime‹ Kultur in Frage stellt, was zu einer fortgesetzten Demokratisierung der Kultur beitragen könnte. Ihm erscheint eine Theorie der objektiv, allen individuellen Produktionen vorausliegenden Legitimationshierarchie grundsätzlich suspekt, zu der er selbst gehört. Aber man mag noch so postmodern sein, Noten werden gegeben, Gutachten werden erstellt, der Kanon der Lehre wird im so genannten ›Bologna-Prozess‹ neu geordnet bis hin zum Buhlen um die Aufnahme in die ›Exzellenzinitiative‹: All dies sind Kämpfe um Legitimität der Kultur. Manch einer mag einwenden, dass diese Kämpfe nichts mit dem Eigenwert von ästhetischen Erfahrungen zu tun haben.

Bisher war Massenkommunikation entweder Thema der Soziologie, der *cultural studies* oder der semiotisch orientierten Kulturwissenschaft. Die Soziologie hat allerdings in Bezug auf ästhetische Erfahrung der Massenkommunikation das Feld vollkommen den Kulturwissenschaften überlassen. Hierzulande wird immer nur Bourdieus Theorie der Rezeption von symbolischen Produktionen ausgiebig gewürdigt, also seine Analyse in den *Feinen Unterschieden*. Jenseits der *Feinen Unterschiede* hat Bourdieu eine Machttheorie symbolischer Formen anzubieten, die weder ideologiekritisch argumentiert, noch eine rein funktionale Analyse im klassisch soziologischen Sinn erbringt, sondern die spezifische ästhetische Qualität von einzelnen Werken und Autoren als Effekt von sozialen Produktionsbedingungen zu verstehen in der Lage ist.<sup>17</sup> Diese Macht-

16 Siehe dazu: Pierre Bourdieu: *Der ›Gelehrte‹ und der ›Mann von Welt‹*, in: ders., *Die Feinen Unterschiede*, S. 125 ff.

17 Schon in einem sehr frühen Text zur Theorie der spezifischen Felder (Literatur) polemisierte Bourdieu gegen eine rein funk-

theorie geht insbesondere über Michel Foucault hinaus, an den sie doch in mancher Hinsicht erinnert. So spricht Foucault an einer prominenten Stelle seiner Untersuchung *Die Ordnung der Dinge* davon, dass die Sprache in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu ihrem eigenen Sein komme.<sup>18</sup> Wie immer man dies sonst noch in Foucaults Theorie verorten mag, so nimmt er damit eine Autonomisierungsbewegung in den Blick. Aber in seiner späteren Phase einer expliziten Machttheorie, also in seiner Phase der Genealogie, können Diskurse nicht mehr als autonom verstanden werden; sie sind vielmehr alle von Machtstrategien durchzogen. In seiner früheren ›archäologischen‹ Phase, zu der eben auch *Die Ordnung der Dinge* gehört, handelt Foucault zwar in gewissem Sinn von einer Autonomisierung der Literatur, hat aber noch keine Machttheorie. Später als ›Genealoge‹ hat er dann eine Machttheorie, die jedoch autonome Diskurse ausschließt. Bei allem Respekt für die innovative Rolle der Foucaultschen Machttheorie in Bezug auf normalisierende Wissenschaftsdiskurse, die den Körper umlagern, gilt es jedoch festzuhalten, dass der Denker der Diskontinuität an keiner Stelle seines Werks die Autonomie der Kunstproduktion in der Moderne mit einer Analyse von Machtstrategien in Verbindung zu bringen gewusst hat.

Für Bourdieus Theorie der spezifischen sozialen Felder kultureller Produktion ist aber *jede* Autonomie eines Feldes Effekt von

---

tionale Analyse von Werken innerhalb der Soziologie, welche kulturelle Produkte allein statistisch behandelt. Dagegen stellt er die Alternative einer strukturalen Analyse auf: Pierre Bourdieu: *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, in: *Scolies. Cahiers de recherches de l'Ecole Normale Supérieure*, 1971 (1), S. 10 f. Dieser Text richtet sich parallel und gemeinsam mit Foucault im Namen des Strukturalismus gegen Sartre. Sofern es sich um individuelle Phänomene wie den Autor autonomer Literatur handelt, plädiert Bourdieu nämlich für die relationale Einordnung in eine Struktur als Methode der Objektivierung. Auch ein individueller Standpunkt experimenteller Literatur hat immer noch eine Position, die es folglich in ihrer relationalen Anordnung zu anderen Positionen im Feld zu objektivieren gilt. Zur qualitativen strukturellen Relationierung von Positionen als Modell für eine Objektivierung kultureller Phänomene, wo statistische Methoden nicht hinreichen: Pierre Bourdieu/Loïc J. D. Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1996, S. 267.

18 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 76 f.

Kämpfen um Legitimation. Im Laufe des 18. und des 19. Jahrhunderts bilden sich laut Bourdieu aufgrund der Massenkommunikation, die das Publikum virtualisiert, zwei unterschiedliche Märkte der Kulturproduktion heraus.<sup>19</sup> Zum einen entsteht dadurch das ›Subfeld‹ symbolischer Großproduktion, das auf unmittelbarem ökonomischen Profit setzt. Zum anderen das ›Subfeld‹ eingeschränkter symbolischer Produktion, wo Innovation eine höhere Anerkennung genießt als der ökonomische Gewinn, weil nun Avantgarden nicht mehr für eine bestimmte soziale Gruppe oder eine bestimmte Autorität produzieren müssen. Die Virtualisierung bedeutet jedoch nicht einfach grenzenlose Freiheit der Zeichenverwendung, sondern legt den nun vom Gängelband des Akademismus befreiten Avantgarden den intensivierten Zwang zur permanenten Distinktion auf. Jede Position steht dabei in Relation zu einer anderen und setzt das ihr jeweils zu Verfügung stehende symbolische Kapital im Kampf um Positionierungen ein. Und wer keinen Sinn für den historischen Abstand der Werke zu einander hat, kann auch nicht verstehen, worin Innovation besteht. Wer also den Zusammenhang von intermedialer Vernetzung der Massenmedien und Strategien künstlerischer Avantgarden begreifen will, ohne den Eigenwert von Kunst und ästhetischen Erfahrungen an eine rein funktionsgeschichtliche Erklärung oder an eine nur auf der semantischen Ebene operierende Diskurstheorie zu verlieren, kommt an der Feldtheorie Bourdieus nicht vorbei. Diese wäre also nicht einfach ein Desiderat, das die Intermedialitätsvorstellung durch ein weiteres Theorieangebot vervollständigt, sondern ein integraler Bestandteil zu einer Analyse von Intermedialität, die Autonomisierung und Macht zusammenzudenken vermag.

Wenn Autonomisierungen mit ästhetischem Eigenwert nicht mehr nur innerhalb der legitimen Künste der so genannten Hochkultur zu finden ist, sondern die Massenkultur ähnliche Phänomene der Differenzierung aufweist, dann muss man auch gegenüber den klassischen *cultural studies* eines John Fiske und Stuart Hall kritisch einwenden, dass Oppositionsstrukturen in der Massenkommunikation erst dann greifen, wenn sie über dauerhafte Objektivierungen im Sinne einer alternativen Legitimation verfügen. Laut Fiske aber soll es ein Widerstand sein, wenn untere soziale Klassen sich des von

---

19 Pierre Bourdieu: *Le marché des biens symboliques*, in: *L'Année sociologique* 1971 (22), S. 50 ff.

Major Labels vorgesehen Konsumverhaltens verweigern, wie etwa die von ihm beobachteten Insassen eines Obdachlosenheims, die laut jubeln, wenn in einem Thriller der Polizist für einen Moment dem Terroristen unterliegt und die schließlich abschalten, als sich der Sieg der Polizei über die Kriminellen andeutet.<sup>20</sup> Fiske übergeht vollkommen, dass solch punktuell Verhalten keine dauerhaften oppositionellen Effekte hat, da einer solch habituellen Einstellung keine Objektivierung in symbolischen Produktionen entspricht, die über individuelle oder punktuelle Äußerungen eines Habitus hinausgingen. Punktuelle Oppositionen sind Anregungen für eine Überwachungsmacht, aufmerksamer zu verfahren und führen daher nicht zu Differenzierungen, sondern allenfalls zu Normalisierungen, von denen wir seit Foucault wissen, dass sie nicht repressiv verfahren und daher Widerstände zulassen, ja sie sogar nutzen. Muss man die *cultural studies* noch an die alte Hegel-Marxsche Erkenntnis gegenüber den Romantikern erinnern, dass ein Subjekt ohne seine Entäußerung in Form von dauerhaften Objektivierungen keine Subjektivität ausbilden kann? Mit anderen Worten: Solche Beispiele von einer widerständigen populären Kultur nähern wieder den Verdacht, dass sie vielmehr den intellektuellen Blick nach Distinktion innerhalb der legitimen Kultur bedienen. Es scheint, dass die ästhetische Erfahrung der Populärkultur nur sehr einseitig durch eine intellektuelle Brille und damit zu romantisch gesehen wird. Dieselbe widerständige Populärkultur kann zu bloßer Normalisierung führen, solange sie sich nicht objektiviert und das heißt: einen eigenen *modus operandi* der Legitimation jenseits der institutionell vorgegebenen Legitimität gesichert hat. Bei der Analyse der populären Massenkommunikation sollte daher auch nicht vergessen werden, dass Intellektuelle immer zur institutionellen Legitimation gehören. Gerade das, was einem intellektuellen Blick besonders entgegenkommt, kann einen deformierten Blick favorisieren, welche die andere Art des *modus operandi* übergeht. Die *cultural studies* entsprechen damit exakt der von Bourdieu bisher nicht benannten anerkennenden Verkennung populärer Kulturen durch intellektuelle Positionen.

Auf der anderen Seite muss indes eingestanden werden, dass die Feldsoziologie Bourdieus den Ansatz einer Analyse der illegitimen Kunst von 1965 nicht nur nicht weiterverfolgt hat. Bourdieu

---

20 John Fiske: *Power Plays, Power Works*, London 1993, S. 1–5.

ist in seiner späten Kritik an Neoliberalismus sogar in eine extrem apokalyptische Haltung gegenüber Jugendkulturen der Massenkommunikation zurückgefallen.<sup>21</sup> Die Frage nach einer Analyse der Wechselwirkung zwischen *high and low*, welche nicht nur auf der Seite der legitimen Künste, sondern auch innerhalb der institutionell nicht legitimierten Produktion der Massenkommunikation zu Differenzierungen geführt hat und zugleich eine Machtanalyse des Kampfes um die Grenzen zwischen legitimer und »illegitimer« Kultur einschließt, ist also bisher noch nicht einmal gestellt worden. Dass sie Bourdieu auch weiterhin nicht gestellt hat, scheint unter anderem darin zu liegen, dass er sich vornehmlich einer historischen Analyse des literarischen Feldes zugewandt hat, also der Entstehung eines der legitimsten Felder unserer Kultur. Wenn das Thema der Intermedialität der Analyse von Machtspielen und der machtkritischen Selbstreflexion des Analysierenden innerhalb seiner Stellung legitimer Kultur bedarf, dann muss umgekehrt auch diese reflexive Analyse des Wechselspiels zwischen legitimen und »illegitimen« Positionen durch die Theorie der Intermedialität ergänzt werden, um ästhetische Erfahrungen jenseits der institutionellen Legitimität in ihrer politischen, sozialen und kulturellen Transformationskraft verstehen zu können.

In der Intermedialitätstheorie gehört es inzwischen zum guten Ton, das Buch *Remediation* von Jay David Bolter und Richard

---

21 »Tatsächlich setzen sich zum ersten Mal in der Geschichte (in einer Gesellschaft, die zu den ökonomisch und politisch herrschenden gehört) die Produkte einer Popkultur, die besonders *cheap* sind, als besonders *cool* durch. Die Jugendlichen aller Länder, die *baggy pants* tragen, diese Hosen, deren Hosenboden am Oberschenkel hängt, wissen zweifellos nicht, dass diese Kleidermode, die sie zugleich für ultra-cool und ultra-modern halten, ihren Ursprung in den US-amerikanischen Gefängnissen hat; dasselbe gilt für eine gewisse Vorliebe für Tattoos! Das heißt, die Jeans-, Coca-Cola- und McDonald's-»Kultur« hat nicht nur ökonomische, sondern auch die symbolische Macht auf ihrer Seite – eine Macht, die in Gestalt einer Verführung williger Opfer ausgeübt wird. Indem sie Kinder und Jugendliche [. . .] zu Adressaten ihrer Verkaufspolitik machen, sichern sich die großen Kulturproduktions- und Diffusionsunternehmen [. . .] einen immensen, nie zuvor dagewesenen Einfluss auf alle heutigen Gesellschaften, die dadurch einer Art Infantilisierung erliegen.« Pierre Bourdieu: *Kultur in Gefahr*, in: ders., *Gegenfeuer 2: Für eine europäische Bewegung*, Konstanz 2001, S. 87 f.



Grusin zu zitieren. Eine ihrer Hauptaussagen lautet: »All mediation is remediation.«<sup>22</sup> Diese Formel soll zu verstehen geben, dass nicht nur neue Medien alte Medien zitieren und intensivieren, sondern auch umgekehrt. Remedialisierung soll also nicht im Sinne Marshall McLuhans gemeint sein, wonach neue Medien in alten enthalten sind und diese dann einer erneuten Medialisierung unterzogen werden. Remedialisierung soll ein Grundphänomen aller Medien sein: »a medium is that which remediates«.<sup>23</sup> Allerdings gibt es für letzteres im Buch von Grusin und Bolter kein einziges überzeugendes Beispiel. Wenn amerikanische Nachrichtenmagazine die Struktur des *world wide web* zitieren, wie sie angeben, dann reproduziert dies nur die oberflächliche Erscheinung und nicht die über das Fernsehen hinausgehende kommunikative Struktur des *world wide web*. Wenn Grusin und Bolter behaupten, sie wollten den teleologisch motivierten Technikdeterminismus der klassischen Medientheorie eines Marshall McLuhan überwinden, dann dürfte ihnen dies kaum gelungen sein, da sie selbst diese Teleologie als Maßstab ihrer Medientheorie aufstellen:

»The supposed virtue of virtual reality, of videoconferencing and interactive television, and of the World Wide Web is that each of these technologies repairs the inadequacy of media that it now supersedes. In each case that inadequacy is represented as a lack of immediacy, and this seems to be generally true in the history of remediation. Photography was supposed more immediate than painting, film than photography, television than film, and now virtual reality fulfills the promise of immediacy and supposedly ends the progression.«<sup>24</sup>

Es ist für ihre Stellung gegenüber McLuhan durchaus bezeichnend, dass Grusin und Bolter an einem bestimmten Punkt die Logik ihrer Theorie unversehens durchbrechen. Gehen sie davon aus, dass das hypermediale Zitieren von möglichst vielen Medien zugleich die Unmittelbarkeit dieser zitierten Medien zugunsten der Unmittelbarkeit des Trägermediums bricht,<sup>25</sup> so ist man äußerst verwundert, dass sie bei der Rockmusik genau das Gegenteil behaupten: Das

---

22 Jay D. Bolter/Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA) 2000, S. 55.

23 Ebd., S. 98.

24 Ebd., S. 60.

25 Ebd., S. 34: »In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious way) reminds us of our desire for immediacy.«

permanente Zitieren von Medien in der Bühnenshow seit den 1960er Jahren zielen allein schon auf unmittelbares Erleben: »[...] hypermediacy can also provide an ›authentic‹ experience, at least for our current culture; otherwise, we could not account for the tremendous influence of, for example, rock music.«<sup>26</sup> Der von Ihnen so heftig kritisierte McLuhan hatte zumindest benannt, dass auditive Phänomene viel eher der neuen grenzenlosen Kommunikation per elektronischer Datenübertragung entsprechen als die visuelle Seite.<sup>27</sup> Im Gegensatz zu einem Druckbild sind die auditiven Phänomene ebenso wie die elektronische Distribution schwer einzugrenzen, was die heutigen Copyright-Probleme in der Musikindustrie hinlänglich unter Beweis stellen. McLuhan war vielleicht der Einzige, der in der elektronischen Massenkommunikation eben nicht nur einen Ort des visuellen, sondern vor allem eines auditiven Imaginären erkannte: nämlich den Wunsch nach der reinen, sich aus sich selbst generierenden Kommunikation um der Kommunikation willen, in der es wie in einem Dorf keine Zugangsbeschränkungen und Abgrenzungsspiele gibt.<sup>28</sup>

Wir wissen heute längst, dass dies eine illusionäre Vorstellung von der grenzenlosen elektronischen Kommunikation ist. Der Aufenthalt im Internet gleicht heutzutage eher einer Reise durch einen gefährlichen Großstadtdschungel, in dem man ohne Schutzmaßnahmen erledigt und komplett ausgeraubt wird. Gleichwohl besitzt diese Imagination von der Grenzenlosigkeit einen Realitätseffekt, indem sie die intermediale Vernetzung symbolischer Formen im-

---

26 Ebd., S. 42.

27 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Frankfurt a. M. 1970, S. 25: »A Passage to India« [von E. M. Forster, Th. B.] [...] ist eine Parabel des westlichen Menschen im Zeitalter der Elektrizität und ist nur zufällig auf Europa oder den Orient bezogen. Wir erleben die Entscheidungsschlacht zwischen Sehen und Hören, zwischen der schriftlichen und mündlichen Form der Wahrnehmung und Organisation des Daseins.«

28 Ebd., S. 295: »Das Radio führt zu einer Beschleunigung der Informationsbewegung, die auch andere Medien beschleunigt. Es reduziert auf jeden Fall die Welt auf Dorfmaßstab und läßt unersättlich dörfliche Bedürfnisse nach Klatsch, Gerüchten und persönlichen Bosheiten aufkommen [...]. Das Radio kann nicht nur mit Macht alte Erinnerungen, Kräfte und Gefühle wecken, sondern dezentralisiert und ist eine pluralistische Kraft, was eigentlich für alle elektrische Medien und für den elektrischen Strom gilt.«

mer wieder erneut anreizt. Wenn aber Grusin und Bolter glauben sollten, dass Rockmusik selbst unmittelbarer wird, indem in der Bühnenshow andere Medien bewusst werden, dann übersehen sie, dass diese Unmittelbarkeit nicht aus der Hypermedialität allein abgeleitet werden kann, sondern aus einer spezifischen ästhetischen Erfahrung, die zwar durch Medien geprägt, aber keineswegs durch diese vollkommen determiniert ist. Etwas differenzierter ist in dieser Hinsicht die Theorie der ›convergence-culture‹ von Henry Jenkins.<sup>29</sup> Die zunehmende transmediale Verbreitung von ein und demselben Stoff durch verschiedene Medien hindurch wie z. B. *Matrix* als Film, Manga, Videospiel und Trickfilm ist für ihn der Grund zur Feststellung, dass die Zukunft unserer Medienkultur gerade nicht in der Zusammenfassung aller symbolischen Formen durch eine einzige *black box* wie den Computer liegt: »There will be no single black box that controls the flow of media into our homes.«<sup>30</sup> Auch die Rockmusik mit ihrem Hang zur Hypermedialität wäre ein solches Beispiel einer durch ästhetische Erfahrung provozierten Konvergenz unterschiedlichster Medien. Jenkins Theorie der convergence-culture macht zumindest ernst mit einer Kritik der in Medientheorien immer wieder auftauchenden teleologisch ausgerichteten Technikdetermination. Aber er bestimmt seinerseits die ästhetische Erfahrung dieser Konvergenz nach jenem Medium, das die Legitimität der Intellektuellen am deutlichsten ausdrückt – nämlich der Schrift, womit er wieder seine soziale Stellung als intellektueller Beobachter der Medien nicht reflektiert: »Transmedia storytelling is the art of world making.«<sup>31</sup>

Können wir uns aber heute Musik ohne Visualisierung noch vorstellen? 1987 ging MTV Europe mit *Money for Nothing* von den Dire Straits in Europa auf Sendung. In der ersten Liedzeile hieß es: »I want my MTV«. Nicht minder steht der Song *Video killed the Radio Star* von der Rockband The Buggles aus den 1980ern für dieses Phänomen einer Kombination von Musik und Bild, der kurz nach Gründung von MTV zum Hit wurde. Die Plattenindustrie fand mit den Musikvideos eine neue Möglichkeit, ihren am Ende der 1970er Jahre zum ersten Mal stagnierenden Absatz anzu-

---

29 Henry Jenkins: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York/London 2006.

30 Ebd., S. 16.

31 Ebd., S. 21.

kurbeln. Da man mit dem Medium der Videos schnellstmöglich drehen konnte, brauchte man auch kein vorbereitendes Drehbuch mehr wie bei den bis 1980 üblichen 16mm. Gerade Video konnte also das Medium der Schrift als Bedingung des Musikfilms abschaffen. 1990 hatte MTV dann 90 Millionen Haushalte erreicht, weil man sich den jeweiligen lokalen Besonderheiten von Europa bis Brasilien und Australien anschloss. Der Werbespruch *Think global, act local* stammt eben keineswegs von ›Politspontis‹, sondern MTV; aber dies zeigt auch, dass es man solche Phänomene nicht allein ökonomisch verstehen kann, zumal MTV bei seiner Gründung in den ersten drei Jahren nur rote Zahlen schrieb:<sup>32</sup> Ästhetische Erfahrungen können Märkte formen, wobei dies keineswegs, wie Fiske glaubt, immer eine oppositionelle Angelegenheit ist.

Die Dominanz der philologisch motivierten Intermedialität, welche die offensichtliche Funktion des ›world-makings‹ durch Musik vernachlässigt, ist ein weiteres Beispiel dafür, wie wenig die Theorie der Intermedialität sich selbst als Vertreter einer legitimen Schriftkultur reflektiert. Sicherlich können auch Bilder erzählen, aber haben sie dieselbe Narratologie wie geschriebene Geschichten? Und Musik muss erst recht nichts erzählen, um die copyrightfixierte Plattenindustrie durch transmediale Kommunikation in die Knie zu zwingen. Es ist äußerst fraglich, ob storytelling den höchsten transmedialen Einfluss hat, wiewohl nicht geleugnet werden kann, dass auch Erzählungen mächtige ästhetische Anreize zu transmedialen Effekten sowohl in der Massenkommunikation wie auch in der legitimen Kunst abgeben.

Viele der hier angeschnittenen Fragen werden in diesem Band sicherlich noch nicht hinreichend beantwortet werden können. Aber er sollte zumindest die philologisch dominierte Intermedialitätsforschung mit der von dieser meist nicht beachteten, aber ebenso reich in empirischen Beobachtungen bestückten musikwissenschaftlichen Intermedialitätstheorie konfrontiert werden. Zugleich wird dabei deutlich, dass das Zusammenspiel von Bild und Musik mindestens genauso dominant in der Massenkommunikation geworden ist wie das von Bild und Text, das Intermedialitätstheoretiker zu Unrecht

32 Zur kurzen Geschichte von MTV im Zusammenhang der Werbung: Rhea Kyvelos: *MTV, the Music Television. Globales Design und regionales Zapping*, in: *Global Design. Internationale Perspektiven und individuelle Konzepte*, Ausstellungskatalog, hg. v. Museum für Gestaltung Zürich, Angli Sachs, Zürich 2010. S. 268–269.

oftmals als das Paradigma von Intermedialität ansehen. Vielmehr stoßen hier unterschiedliche Formen der Grenzsetzung an Legitimation aufeinander. Nicht mehr das Wort, sondern ebenso bestimmen auch die im Leib inkorporierten ästhetischen Erfahrungen den Gebrauch von Medien. Intermedialität muss also auch wieder an der ästhetischen Erfahrung ansetzen, die selbst niemals vollkommen von Medien bestimmt wird, sondern diese sogar determinieren kann. Das Spiel zwischen *high and low*, zwischen institutionell legitimierte Künsten und Massenkommunikation gehört zum wichtigsten Einfallstor ästhetischer Erfahrung in die Medientheorie. Diese Frage ist zwar nicht neu: Schon die Ausstellung des *Museum of Modern Art* in New York zu Beginn der 1990er Jahre hatte sich dieses Themas angenommen.<sup>33</sup> Aber inzwischen haben sich vollkommen neue Strukturen aufgrund neuer Medien und Mediennutzung eingestellt. Mehr denn je werden z. B. die Konsumenten im Prozess der Produktion miteinbezogen. Das kann ebenso normalisierende Effekte zur Folge haben, indem Großindustrien sich Produktionskosten sparen oder auch neue Differenzierungen innerhalb der Massenkultur hervorbringen, die weder von der legitimen Kultur noch von den großen Absatzmärkten kontrolliert werden können. Daher werden in diesem Band nicht nur die neueren Formen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute zum Thema gemacht, sondern auch ältere Avantgarden, um einerseits genauer die historischen Innovationsprozesse in der ästhetischen Erfahrung der Massenkommunikation und andererseits die Verschiebung der Legitimationsgrenzen und die damit zusammenhängenden Konflikte benennen zu können.

Wenn von einer Wechselwirkung zwischen *high and low* geredet wird, kann eine die Avantgarden des 20. Jahrhunderts überstrahlende Persönlichkeit nicht unerwähnt bleiben: Marcel Duchamp. Seine Ready-mades kamen just zu einem Zeitpunkt ins Museum, als Fluxus und Pop Art ihn zu ihrem Ahnherren kürten. Michael Wetzler wendet sich in seinem Artikel allerdings nicht nur den Ready-mades zu, da sie oftmals übersehen lassen, dass wir es bei Duchamp mit noch wesentlich komplexeren Wechselwirkungen zwischen *high and low* zu tun haben. Schon bei Duchamp zählt

---

33 *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*: Museumskatalog der Ausstellung des MoMA vom 7. 10. 1990–15. 1. 1991, hg. v. Kirk Varnedoe/Adam Gopnik, München 1990.

nicht nur das Werk als solches, sondern der Diskurs um das Werk und der performative Prozess der Hervorbringung, die er beide als Inszenierung seiner Autorschaft nutzen konnte. Wetzels kann in seiner Theorie der Inframedialität wie nur Wenige die Dekonstruktion mit Bourdieus Feldanalyse verbinden. Im Gegensatz zur inzwischen schon klassisch gewordenen Dekonstruktion, die immer mehr die Unentscheidbarkeit (zwischen Kunst und Nicht-Kunst, so auch die letzte *Documenta*) in ihr Zentrum stellt und sich damit zunehmend einer kanonischen Entdifferenzierung verdächtig macht, hebt Wetzels mit dem Instrumentarium der Feldanalyse hervor, dass die Verfeinerung von Distinktionen zwar auf Ununterscheidbarkeit zu zielen scheint, faktisch aber damit eine neue Differenz gegenüber früheren darstellt. Inframedialität vermag also zu zeigen, wie in einer scheinbar durchmischten Intermedialität nicht die Unterschiede aufhören, sondern vielmehr einen genaueren Beobachter verlangen, der den Abstand zu früheren Produktionen zu verstehen vermag.

Dass die Differenz zwischen Trägermedium und zitiertem Medium selbst als Strategie der Formgebung in künstlerischen Praktiken fungiert, kann Joachim Paech in seinem Beitrag am aktuellen Beispiel der Künstlerin Barbara Hlali zeigen, in der es um die Übermalung von digitalen Bildern des Kriegsalltags im Irak geht. In einem historischen Abriss zur Tradition der Malerei im Film, aber auch im Zusammenspiel und Konflikt zwischen Malerei und Fotografie kann er in Anspielung auf Viktor Šklovskij zeigen, dass Intermedialität ein Verfahren der künstlerischen Produktion darstellt, das seine eigenen Bedingungen der Medialität als Formprozess thematisiert, ohne dass die materialen Voraussetzungen der im Verfahren zitierten Medien anwesend sein müssen. Solche Formprozesse sind eben nicht allein durch sprachliche Zeichen zu verstehen. Intermediales Verfahren als Formgebung in künstlerischen Produktionen wäre also ein gutes Beispiel dafür, dass Intermedialität nicht mehr von dem Paradigma der Intertextualität her verstanden werden kann.<sup>34</sup>

Wenn Intertextualität nur streng genommen als Intramedialität zwischen Texten gelten kann, dann kommt immer wieder die Frage

---

34 Für das Festhalten von Intertextualität in einem freilich erweiterten Rahmen steht die durch eine philologische Wissenschaft geprägte Studie der Romanistin Irina Rajewski: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002, S. 48–58.

auf, was in der zunehmenden intermedialen Vernetzung eigentlich die Grenzen von Medien sind. Die Grenzenlosigkeit der vernetzten Medien vermag gerade erst neue einheitliche Formate innerhalb der Intermedialität durch ästhetische Wahrnehmungen hervorzubringen. So zeigt Karin Bruns in ihrem Beitrag, wie psychologische Experimente der 1950er Jahre mit unterschweligen Wahrnehmungsreizen in Form von Informationen, die nur einen Bruchteil von Sekunden während einer Filmvorführung andauern und unter dem Namen der *subliminal images* in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen sind, zwar keine Wirkung im Sinne des Experiments zeigten und auch niemals nachgewiesen werden konnten, aber alsbald als Diskurs eine Logik des Verdachts von unterschweligen Botschaften in Filmen in Gang brachten, der ästhetisch in unterschiedlichen Filmen bis hin gar zur Parodie umgesetzt wurde, um sodann wieder die wissenschaftlichen Experimente zu unterschweligen Wahrnehmungsreizen erneut anzuregen. Die im Grunde unsichtbaren und grenzenlosen *subliminal images* werden erst durch die ästhetische Erfahrung sichtbar und haben von da an ein eigenes eingegrenztes Format, das intermediale Effekte zeigt.

Ebenso um die Bestimmung eines ästhetischen Eigenformats geht es in Michael Lommels Beitrag zum Episodenfilm. Seine Analyse stellt den ersten Versuch dar, den ästhetischen Eigenwert des Episodenfilms (z. B. *Coffee and Cigarettes* von Jim Jarmusch) zu bestimmen, was bislang nicht in Angriff genommen wurde. Dazu bedient er sich des Theorieelements der Heautonomie von Deleuze/Kant. Im Begriff der Heautonomie liegt schon die paradoxe Spannung zwischen Heteronomie und Autonomie, zwischen einem in sich gefassten Ganzen, das mehr als die Teile ist und den Teilen, die dennoch als selbstständige Narration neben das Ganze in Form der Episode treten. Mit diesem originellen Ansatz kann Lommel die ästhetische Eigenständigkeit des Formats Episodenfilm an empirischen Beispielen von Griffith über Tarantino bis Jarmusch genauer in den Blick nehmen.

Auch wenn Schrift ein Medium der Intertextualität ist, so spielt Schrift im Film eine Rolle, die keineswegs die Gutenberg-Galaxis erledigt hat. Gleichwohl ist es im Sinne McLuhans, wenn Bernd Scheffer in seinem Beitrag konstatiert, dass im Film die Verwendung von Schrift Möglichkeiten erreicht, die sich wohl jede Schreibstube des Mittelalters und jede Druckerpresse gewünscht hätte: Sie kann sich bewegen, kann dreidimensional und vor allem emotionsgela-

den sein. In jedem Fall erhält die Schrift durch den Film eine intensiviertere Qualität, die ihr innerhalb der nur auf Textgenerierung beschränkten Gutenberg-Galaxis noch verwehrt blieb. Dies kann man dennoch im Sinne McLuhans sehen, weil nach dessen Ansatz ja nicht nur die neuen Medien die alten enthalten, sondern die Möglichkeiten der alten Medien dadurch sogar intensiviert werden können, zumal Scheffer konstatiert, dass die emotionale Seite der Schrift im Film deswegen so stark im modernen Tonfilm sein kann, weil sie mit Musik begleitet wird.

Weit gefehlt, wer glaubt, der Stummfilm sei stumm und der Tonfilm sei der Harmonie von Ton und Bild verpflichtet. Von Robert Bresson über François Truffaut, Lars von Trier bis hin zu den Brüdern Dardenne deckt Thomas Macho im Autorenfilm eine innovative Reihe im avantgardistischen Verständnis der Intermedialität zwischen Ton und Bild auf. Galt seit Goethe und Flaubert für den modernen Roman, sich jeder Einfühlung zu verweigern, so setzt diese vorbildlich gewordene ästhetische Strategie einer modernen Avantgarde im Film mit Bresson ein, der Musik ganz selten verwendet. Film und Ton sollten gerade im Tonfilm einen jeweiligen Eigenwert haben, um Einfühlungen in den Helden, wie es der Massenmarkt bis heute demonstriert, zu verhindern. Wenn auch auf den ersten Blick Bressons *Au hasard Balthazar* als Ausnahme gilt, so bestätigt sich jedoch in der genaueren Analyse erst recht, dass die verwendete Musik eben nicht als Begleitung eingesetzt wird. Der stumme Esel erhält in diesem Film zwar durch Musik einen phonetischen Ausdruck, aber die Art des Zitats von Schuberts Andantino der A-Dur-Sonate und ihre Mischung mit Tonelementen von Tiereschreien mit Maschinengeräuschen stellt eine eigene Information dar und keine nostalgische Einfühlung, wie bisher angenommen.

MTV hat zwar ein neues Zeitalter des Konsums von Musik und Bildern eingeleitet, aber inzwischen ist es vom *world wide web* längst eingeholt worden. Einer der Gründe dafür ist eine neue spezifische Produktionsweise, nach der die Fans nämlich nicht nur passiv rezipieren, sondern selbst in die Produktion eingreifen können. Beate Ochsner zeigt in ihrem Beitrag, welche neue Möglichkeiten sich im MusikClip durch das Internet seitdem eröffnet haben. Ochsner geht es dabei nicht nur um den von Axel Bruns in die Debatte geworfene Strategie des *produsage*, also des Mitmachens von Konsumenten am Produktionsprozess. Sie zeigt an Beispielen von MusikClips im Internet wie eine bloß den Markt bestimmten Teilnahme zu un-



terscheiden ist von avantgardistischen Projekten, in denen durch Teilnahme tatsächlich komplexe und höherwertige ästhetische Innovationen entstehen. Damit kann sie zeigen, dass das Monopol einer ästhetischen Differenzierung eben nicht mehr nur bei der institutionell legitimierten Kunstproduktion liegt.

Das Sampling der DJs gilt vielen Intertextualitätstheoretikern als Beweis moderner Intertextualität. Hatte nicht schon Brecht gesampelt? Die Effekte sind aber in der Massenkommunikation ganz andere als in der legitimen Literatur. Seit Jahren beklagt die Musikindustrie den Fall ihrer Profitrate, während wohl das literarische Sampeln durch Helene Hegemann den Markt ankurbelt. Das Kopieren mit neuen Geräten hat nicht nur Fans dazu gebracht, das Copyright zu umgehen. Die von DJs gesampelten Sounds stellen eigentlich einen permanenten Verstoß gegen herrschendes Recht dar, glaubt man der Begründung des Bundesgerichtshofs. Angesichts eines konkreten Falls kann Frédéric Döhl zeigen, wie die Richter eine recht paradoxe Haltung einnehmen. Einerseits wird zwar das Sampeln als kreative Praxis zum ersten Mal höchststrichterlich anerkannt, zugleich verwenden die Richter aber Maßstäbe wie die Originalität einer Melodie, die in einem Zeitalter des Sounds keine Rolle mehr spielen.

Rockmusik ist längst nicht mehr nur in der Hand von außerakademischen Virtuosen. Schon die eingängige Viola von John Cale auf der Platte *Velvet Underground & Nico* von 1966 dürfte an das erste Auftreten eines akademisch geschulten Minimalismus im Rockbereich erinnern. Michael Custodis analysiert in seinem Beitrag am aktuelleren Beispiel des Keyboarders Jordan Rudess, wie sich in dessen Person *high and low* treffen. Rudess studierte klassisches Klavier, überträgt aber mit neuen Möglichkeiten der technischen Soundproduktion die im Rockbereich gefeierte Virtuosität des Gitarristen auf Tasteninstrumente, die auch in der Inszenierung auf der Bühne die entsprechende Wirkung zeigen. Hier trifft sich die klassische Klaviervirtuosität mit der in populären Kulturen immer wieder gefeierte Virtuosität des Technikers. Dabei harmonieren unversehens zwei diametrale Prinzipien: Während der Virtuose der Technik gerade dazu tendiert, die dem Körper antrainierte Fähigkeit durch Apparatur zu ersetzen, tendiert die klassische akademische Virtuosität zur direkten Inszenierung vor dem Publikum, das die Authentizität der körperlichen Leistung sehen will. Beide können

in einer bildlichen Inszenierung des produzierten Sounds auf der Bühne zusammentreten.

Wenn von Intermedialität zwischen Körper und Werk die Rede ist, wird meist an Tanz gedacht, nicht an den Komponisten von Musik selbst. Dabei gehört zur Musik seit der im 19. Jahrhundert gefeierten Virtuosität die körperliche Geste, die dann freilich von Komponisten des 19. Jahrhunderts wie eben von Richard Wagner dem Verdacht der Effekthascherei ausgesetzt wurde. Die elektronische Musik, wie Elena Ungeheuer in ihrem Beitrag zeigt, schien zwar zunächst die körperliche Vermittlung der Musik zu ersetzen, brachte aber schließlich auch eine Art Virtuosität der Geste hervor. Ungeheuer zeigt dies an einem Beispiel der populären Kultur, an einem MusikClip mit John Lennons *Imagine*, sowie an der Entstehung der elektronischen Musik der Avantgarde um Stockhausen und Koenig. Aber selbst bei Pierre Scheffers *musique concrète*, wo dieser Gestus zu fehlen scheint, handelt es sich immer noch um die Intermedialität eines reflexiven Hörens der durch Körper produzierten Zeit im Hören, das nur mittels Apparatur hergestellt werden kann. Scheint es zwar eine Intramedialität zu sein, wenn man nur die Wiederholung von anderen Klängen mittels einer technischen Apparatur beachtet, so muss man es aber eine Intermedialität des Medienwechsels nennen, wenn mittels der Apparatur die Aktivität des Körpers als die Zeit des Klangs produzierendes Medium bewusst gemacht wird. Wieder einmal zeigt dies, wie sehr Musik eine Grenzen sprengende Kraft der Intermedialität zu transportieren vermag.

Der hier vorliegende Band dokumentiert die Ergebnisse einer Tagung im Sommer 2009, die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin abgehalten wurde. Zu hoffen bleibt, dass der Band die Diskussion von einem durch Intertextualität und einem philologisch dominierten Verständnis des Intermedialitätskonzept weg zu einer Richtung zu bringen vermag, in der die Strategien und Machtspiele stärker berücksichtigt werden sollten, die nicht nur der Episteme von Wissenschaften, sondern auch dem intermedialen Spiel ästhetischer Erfahrungen inhärent sind. Der Herausgeber dankt der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* und der *Freien Universität Berlin* für die Unterstützung der Tagung. Die Drucklegung wurde mit Mitteln des DFG-geförderten SFB 626 ermöglicht.

## LITERATUR

- Baudelaire, Charles: *Œuvres Complètes*, Bd. II, hg. v. Claude Pichois, Paris 1976.
- Becker, Thomas: *Subjektivität als Camouflage. Die Erfindung einer autonomen Wirkungsästhetik in der Lyrik Baudelaires*, in: Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen 2005, S. 159–175.
- Becker, Thomas: *Vom Bubblegum zum Holocaust. Art Spiegelmans MAUS*, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009, S. 309–330.
- Bolter, Jay D./Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA) 2000.
- Bourdieu, Pierre: *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, in: *Scolies. Cahiers de recherches de l'Ecole Normale Supérieure*, 1971 (1), S. 7–26.
- Bourdieu, Pierre: *Le marché des biens symboliques*, in: *L'Année sociologique* 1971 (22), S. 49–126.
- Bourdieu, Pierre: *Die Feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D.: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1996.
- Bourdieu, Pierre: *Kultur in Gefahr*, in: ders., *Gegenfeuer 2: Für eine europäische Bewegung*, Konstanz 2001, S. 82–99.
- Bourdieu, Pierre u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006.
- Dath, Dietmar: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Frankfurt a. M. 2005.
- Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M. 1986.
- Fiske, John: *Power Plays, Power Works*, London 1993.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York/London 2006.
- Kyvelos, Rhea: *MTV, the Music Television. Globales Design und regionales Zapping*, in: *Global Design. Internationale Perspektiven und*

- individuelle Konzepte*, Ausstellungskatalog, hg. v. Museum für Gestaltung Zürich, Angli Sachs, Zürich 2010. S. 268–269.
- Lichtenstein, Roy: (Interview), in: *Giff Wiff*, revue bimestrielle publiée par le Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique, Nr. 20, Mai 1966, S. 6–15.
- Mallarmé, Stéphane: *Hérésies Artistiques. L'Art pour tous* [1862], in: *Kritische Schriften*, hg. v. Gerhard Goebel/Bettina Rommel, Gerlingen 1998, Bd. I, S. 20–29.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Frankfurt a. M. 1970.
- Rajewski, Irina: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007.
- Rommel, Bettina: *Subtext, Kontext, Perspektiven von Mallarmés Kritischen Schriften*, in: Stéphane Mallarmé: *Kritische Schriften*, hg. v. Gerhard Goebel/Bettina Rommel, Gerlingen 1998, Bd. I, S. 315–380.
- Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam (Hg.): *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*: Museumskatalog der Ausstellung des MoMA vom 7. 10. 1990–15. 1. 1991, München 1990.