

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav germánských studií

## **LITERATUR INTERMEDIAL**

**Untersuchungen zu Texten von Heinrich Böll und Thomas Glavinic**

## **LITERATURE FROM AN INTERMEDIAL PERSPECTIVE**

**Text Analysis of Heinrich Böll's and Thomas Glavinic's Works**

Autor: Ulrika Nišponská  
Vedoucí: Prof. PhDr. Jiří Stromšík, DrSc.  
Konzultant: Prof. Dr. Almut Todorow  
Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich den nachfolgenden Personen danken, die mich bei der Entstehung dieser Magisterarbeit unterstützt haben.

Besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Almut Todorow von der Universität Konstanz, die mich während meinem Stipendiaufenthalt betreute, mir mit zahlreichen Anregungen und Ratschlägen immer bereitwillig zur Seite stand. Weiters danke ich Herrn Prof. Dr. Manfred Weinberg und Herrn Prof. Dr. Joachim Paech von der Universität Konstanz, die mir mit Rat und Tat beigestanden haben, sowie dem Betreuer dieser Magisterarbeit, Herrn Prof. PhDr. Jiří Stromšík, CSc. von der Karls- Universität in Prag.

Ein wichtiger Dank gilt der Herbert-Quandt-Stiftung, die mich finanziell während des Recherchierens an der Universität Konstanz für meine Magisterarbeit unterstützt hat.

Einen herzlichen Dank möchte ich meiner Mutter sowie meinen Freunden für die ermutigenden Worte während des Schreibens aussprechen.

Vielen Dank!

## **Pod'akovanie**

Na tomto mieste by som sa rada poďakovala nasledujúcim osobám, ktoré ma pri vzniku tejto diplomovej práce podporovali.

Zvláštne poďakovanie patrí pani Prof. Dr. Almut Todorow z Univerzity Konstanz, ktorá sa o mňa počas môjho štipendijného pobytu starala a svojimi podnetmi a radami ochotne stála po mojom boku. Ďalej ďakujem pánovi Prof. Dr. Manfredovi Weinbergovi a pánovi Prof. Dr. Joachimovi Paechovi z Univerzity Konstanz, ktorí mi boli nápomocní, ako aj vedúcemu tejto diplomovej práce, pánovi Prof. PhDr. Jiřímu Stromšíkovi, CSc. z Karlovej Univerzity v Prahe.

Zvláštne poďakovanie patrí Herbert-Quandt-Stiftung, ktorá ma počas rešerší k tejto diplomovej práci na Univerzite v Kostnici finančne podporila.

Srdečne ďakujem mojej matke a taktiež mojím priateľom za povzbudzujúce slová počas písania.

Ďakujem!

## **Inhaltsverzeichnis**

Danksagung .....	3
Einleitung .....	5
1. Literatur und Medien - zur Mediengeschichte der Literatur .....	7
1.1. Von den Anfängen bis zur Moderne .....	8
1.2. Die Avantgarde .....	14
1.3. Die Postmoderne .....	17
2. Aktuelle wissenschaftliche Diskurse.....	20
2.1. Technisierung der Literatur von Kittler .....	23
2.2. Wolffs Auffassung der Intermedialität in der Literaturwissenschaft.....	25
2.3. Schröters Typologisierung der Intermedialität.....	26
2.4. Medium- / Formbegriff nach Niklas Luhmann .....	30
2.5. Das Mediendifferenzkonzept von Paech.....	32
3. Intertextualität und Intermedialität. Eine Begriffserklärung.....	36
3.1. Intertextualität .....	37
3.2. Intermedialität .....	40
4. Thomas Glavinic <i>Der Kameramörder</i> .....	45
4.1. Erzählhaltung .....	46
4.2. Medienperspektive – Rolle der Medien im Roman .....	51
5. Heinrich Böll <i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i> .....	66
5.1. Das Buch .....	69
5.1.1. Erzähltechnik.....	71
5.1.2. Medienperspektive .....	73
5.2. Der Film .....	75
5.2.1. Erzähltechnik der Verfilmung.....	77
5.2.2. Medienperspektive .....	79
Zusammenfassung.....	84
Resumé.....	86
Quellenverzeichnis .....	88
Anhang .....	95

## **Einleitung**

*The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.<sup>1</sup>*

*Marshall McLuhan*

(1966, S.55)

Die folgende Magisterarbeit trägt den Titel *Literatur intermedial. Untersuchungen zu Texten von Heinrich Böll und Thomas Glavinic*. Aufbauend auf der Fragestellung, nach der *Thematisierung von Medien in literarischen Texten*, behandelt diese Arbeit das Intermedialitätskonzept im besonderen Hinblick auf die Literaturwissenschaft. Der Gegenstand der Arbeit sind textanalytische Untersuchungen der Thematisierung von Medien (v.a. Fotografie und Film) in den literarischen Texten von Heinrich Böll (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1974) und Thomas Glavinic (*Der Kameramörder*, 2001).

Das Gebiet der Intermedialität steht seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Blickpunkt literatur- und kulturwissenschaftlichen Interesses. Das Konzept der Intermedialität wurde erstmals in den 1960er Jahren durch Dick Higgins untersucht. Aagen A. Hans-Löve war der Erste, der dieses Konzept in den 1980er Jahren am Beispiel der russischen Avantgarde in Deutschland untersuchte. Seine Studie gilt bis heute als eine der grundlegenden Untersuchungen in der Intermedialitätsthematik. Erst seit den 1990er Jahren etabliert sich in Deutschland die Intermedialität durch zahlreiche theoretische Ansätze zur eigenständigen Disziplin, wobei diese im zweiten Kapitel detaillierter untersucht werden. Einen großen Anteil an der Entwicklung haben die Universitäten in Konstanz und in Freiburg.

Das erste Kapitel dieser Magisterarbeit zeigt die Interaktion von Literatur und Medien. Es wird keine umfassende Historiographie dargestellt, sondern es handelt sich hierbei lediglich um einen Überblick im Sinne eines Prolegomenons der Problematik.

---

<sup>1</sup> In: Müller 1996, S.11

Die Intermedialitätsthematik stellt in der tschechischen Germanistik ein wenig erforschtes Gebiet dar. Aus diesem Grund werden im zweiten Kapitel aktuelle theoretische Ansätze und bedeutende wissenschaftliche Untersuchungen interdisziplinärer Gebiete aus Deutschland aufgezeigt.

Das Hauptziel des dritten Kapitels ist es, die Begriffe *Intermedialität* und *Intertextualität* zu unterscheiden und die verschiedenen Schwerpunkte hervorzuheben. Diese Differenz bildet die Grundlage für die weitere Analyse sowie die Fragestellung nach der Thematisierung von Medien in literarischen Texten.

Um die theoretischen Ansätze praktisch darzustellen wird die Intermedialitätsproblematik in den letzten zwei Kapiteln anhand zweier Kriminalromane untersucht. Um die Frage zu beantworten, welche Rolle die Medien im literarischen Text bilden und ob intermediale Bezüge innerhalb dieser Kriminalromane feststellbar sind, ist es wichtig, der Funktion und den Eigenschaften der Medien nachzugehen.

Für die Untersuchungen dienen der Kriminalroman von Thomas Glavinic *Der Kameramörder* (2001) und Heinrich Bölls Werk *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1965) sowie dessen Verfilmung von Schlöndorff/ Trotta (1975).

## **1. Literatur und Medien - zur Mediengeschichte der Literatur**

Um die Rolle der Medien in der Literatur zu untersuchen ist es wichtig, sich mit der medialen Interaktion in der Literaturgeschichte auseinander zu setzen. Literatur ist nicht gleichzusetzen mit Medien, die sie zur Produktion, Distribution, Wahrnehmung oder Kommunikation wählt und so sind Medien im diesen Sinne diejenigen Techniken zu verstehen, die als Trägermedien literarischer Kommunikation dienen.

Geht man auf einzelne Medien zurück (Schrift, Bild, Musik u.a.) ist ersichtlich, das was als Interaktion der „klassischen“ Medien begann, hat sich angesichts der Dominanz der technisch-apparativen Medien seit dem 19. Jahrhundert und insbesondere im 20. Jahrhundert als ein Phänomen der interaktiven Vermischung und Verbindung von Medien erwiesen.

Die folgenden drei Unterkapitel (von der Antike bis zum Realismus, Avantgarde und seit 1920 bis zur Gegenwart) bieten einen chronologischen Überblick der medialen Interaktion in der Literaturgeschichte.

Der erste Einschnitt der medialen Interaktion in der Literaturgeschichte reicht von den Anfängen der kulturellen Praktiken bis zur Moderne, deren Grenze um 1900 gesetzt wird (Kap.1.1.). Diese beginnt mit dem Übergang der mündlichen Überlieferung zur Schriftlichkeit in der Antike, geht über die Erfindung des Buchdrucks hinaus und endet mit der Entwicklung der technischen Medien wie Fotografie und Film.

Die Avantgarde ist bezeichnend für den besonderen Einschnitt in der Wort-Bild-Interaktion und so wurde dieser künstlerischen Bewegung ein eigenes Kapitel gewidmet (Kap.1.2.).

Der letzte Einschnitt knüpft an die Medienproblematik in der Avantgarde an und führt bis zur Literatur als Hypertext, die heutzutage aktuelle Debatte zur Literatur in anderen Medien auflöst.

## **1.1. Von den Anfängen bis zur Moderne**

Der Intermedialist Claus Clüver hat darauf hingewiesen, dass unsere kulturellen Praktiken und deren wissenschaftlichen Klassifikationen sich auf den intermedialen Aspekt der antiken Poetiken umstellt haben.<sup>2</sup>

Schon seit der Mediengeschichte gibt es aber Medien, die miteinander agieren, wie z.B. Musik, Tanz, Sprache und andere Kunstmedien. So kann man über Intermedialität als Interaktion der Künste<sup>3</sup> seit Beginn der Menschheitsgeschichte sprechen.

In der griechischen **Antike** kommt es erstmals um 400 v. Chr. zum Übergang von der Mündlichkeit zur schriftlichen Kultur. Die Unterscheidung Mündlichkeit/Schriftlichkeit bildet eine primäre Unterscheidung der Mediengeschichte der Literatur. Mit der Problematik der Verschriftlichung hat sich erstmals Platon in seinem Werk *Phaidros* beschäftigt. Im fiktiven Dialog, zugleich einer Schriftkritik, leistet Platon eine Befürwortung der wörtlichen Übermittlung und lässt die Schrift als Gefahr des Missverständnisses gelten. Außerdem äußert sich Platon, dass die Schrift zum Verlust der Gedächtnisleistung beiträgt. Platon leistet eine mediale Untersuchung, indem er die Mündlichkeit gegen das vergleichsweise junge Medium Schrift polemisiert.

In der antiken Literatur finden sich weitere explizite Kommentare und Verweise auf die intermedialen Prozesse. Im Bereich der Literatur ist es die aristotelische *Poetik*, in der Aristoteles darauf hinweist, dass die Oden und Tragödien „intermediale“ Aufführungen darstellen. Daneben gibt Simonides von Keos' Auffassung von der ‚Malerei als stummer Poesie und von der Poesie als stummer Malerei‘ ein schriftliches Zeugnis von medialen Interaktionen und Interdependenzen.

Die Literatur des **Mittelalters** zeigte eine starke Tendenz zur schriftlichen Literatur. Mittelalterliche Texte wurden zuerst für den mündlichen Vortrag geschrieben; gesprochener Text war begleitet von Gebärden und einem weit reichenden visuellen Kontext. Zwar wurde die mündliche Literatur<sup>4</sup> noch immer geprägt, zeigte jedoch gegenüber der schriftlichen Literatur unterschiedliche Rezeption. Die geschriebenen Texte haben das Gesprochene fixiert

---

<sup>2</sup> Vgl. Müller 1998, S. 33

<sup>3</sup> An dieser Stelle wird auf die traditionelle Aufteilung der Künste in Literatur, Architektur, Darstellungskünste und die bildende Kunst bezogen.

<sup>4</sup> Bei der Frage nach den Merkmalen der mündlichen Literatur drängt sich vor allem die Frage nach ihrer Funktion auf, d.h. wie Texte konzipiert worden sind.



und Schrift als Trägermaterial benutzt. Im Mittelalter stellte das Buch oft mehr dar, als die bloße Fixierung eines Textes, was die bei vielen Büchern vorhandenen reichen Einbände, prächtigen Illustrationen, und teuren Materialien, die zur Herstellung verwendet worden sind, beweisen. Da das gesprochene Wort mit anderen „Codes“ als das geschriebene Wort arbeitet, wird am Beispiel von Boners *Edelstein* (Abb.1) gezeigt, welche Probleme die Transformation oraler Informationssysteme in die Schriftlichkeit machte.

Eine Kasette des Holzschnitts bildet den Erzähler ab, die größere Kasette die Protagonisten der jeweiligen Fabel. Dem Leser des Buches werden durch diese Anordnung nicht nur Informationen über die erzählte Fabel, sondern auch über die Situation vermittelt, in der die Fabel vorgetragen wurde. Die Bilder stellen hier aber nur eine Möglichkeit dar, diese neuen, zusätzlichen Informationen zu kodieren; die Expansion von Vorreden, der Einbau von Beschreibungen und schließlich die epische Umkodierung gereimter Texte sind andere. Der Text beschränkt sich keineswegs nur darauf, diejenigen Informationen zu kodieren, die zuvor im Medium der mündlichen Rede in der Werkstatt oder gar nur in den handschriftlichen Rezepten transportiert wurden. Der Erzähler als Übermittler der oralen Informationssysteme bekommt durch den Text Konkurrenz.

In der Zeit der **Renaissance** knüpft an die Auffassung der medialen Interaktionen Giordano Bruno an und stellt sein Konzept in einer Abhandlung über das Licht und die Bilder vor. So kann man in seinem Werk *De imaginum, signorum et idearum compositione* (1591) ein auch für heute aktuelles Prinzip über die Verbindung von Musik, Poesie, Malerei und Philosophie, finden:

„For true philosophy, music or poetry is also painting, and true painting is also music and philosophy, and true poetry or music is a kind of divine wisdom and painting.“<sup>5</sup>

Musik, Poesie, Malerei und Philosophie sind untrennbar miteinander verbunden. Giordano Brunos Konzept lässt sich zwar aus dem medien-historischen Konzept seiner Zeit nur auf die Malerei anwenden, es ist jedoch möglich, dieses Konzept auch auf die (post-)modernen Verfahren der Film- und Videokunst zu übertragen.

Anknüpfend an die Tendenz zur Schriftlichkeit im Mittelalter ist mit der Erfindung des Buchdrucks um 1440 eine neue Dimension des schriftlich aufbewahrten gekommen. Bis zum Jahr 1480 kann man eine Parallele von Buchdruck oder Handschrift erkennen. Nach dieser

---

<sup>5</sup> Zit. nach Müller 1998, S. 33

Zeit wurde das gedruckte Buch immer mehr vorgezogen und ist zum Massenmedium geworden. Durch die Erfindung des Buchdrucks stieg um 1600 die Lesefähigkeit und Zahl der Schreibenden um 3 - 4%. Man kann bei dieser Erfindung einen starken Übergang von Oralität zur Literarizität und gleichzeitig ein starkes, bis heute erhaltenes, Trägermedium erkennen.

Die neue mediale Vertriebsform des Buches, das vor allem durch den Buchmarkt im 18. Jahrhundert präsentiert wurde, hat neue Möglichkeiten und Dimensionen eröffnet, andererseits aber auch dazu geführt, dass die Bücher an Wert verloren haben.<sup>6</sup>

In der Zeit der **Aufklärung** setzte sich das Bürgertum durch, das geistige und kulturelle Leben prägte. Wenn von dem 18. Jahrhundert zwar zu Recht von einem „bürgerlichen“ oder „rationalistischen“ Jahrhundert gesprochen werden kann, so wurde insbesondere das Theater dieser Epoche noch stark vom „höfisch-aristokratischen“ Kunstverständnis geprägt. So sind für das 18. Jahrhundert das Nebeneinander und Wechselwirkung höfischer und bürgerlicher Theaterkultur charakteristisch. Während das höfische Theater überwiegend die musikalischen Genres pflegte und die bildnerischen Elemente der Bühnenkunst kultivierte, entfaltete sich das bürgerliche Theater wesentlich als literarisches Theater und revolutionierte die Schauspielkunst.

Im Bereich der medialen Konzepte und Interdependenzen lenken die Aufmerksamkeit Lessings Auseinandersetzungen mit der Beziehung der Literatur und Künste im *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1776). Lessing geht auf die Interaktion der Kunstgeschichte der Antike zurück und greift die Frage nach der medialen Darstellung, dem jeweils gattungsspezifischen Zeichenmaterial der Künste auf.<sup>7</sup> Er unterscheidet streng zwischen der Literatur als Zeit- und Malerei als Raumkunst. Im *Laokoon* (1766) schreibt er:

„Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muss: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. [...] Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorgehende und Folgende am begreiflichsten wird. [...] Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Sehr lange wurde die mündliche Überlieferung im Gegensatz zur Schrift und vor allem zum Buchdruck vorgezogen. Sogar im 18. Jahrhundert erschienen in der Zeitschrift *Horen* Plädoyes für „Gespräche“ und „mündliche Überlieferungen.“ Zwar wurde viel geschrieben und gedruckt, der literarische Markt blühte auf, dennoch ist Kritik an Medium Buchdruck und die orale Kultur als primär zu erkennen.

<sup>7</sup> An dieser Stelle muss man bemerken, dass Lessing nicht zwischen Malerei und Bildhauerkunst unterschieden hatte. Für ihn war Malerei und Kunst ein Beispiel um zu zeigen, was nicht Literatur ist. Sein Hauptanliegen war, Literatur von anderen Künsten zu unterscheiden.

<sup>8</sup> Lessing 1974, S. 113ff

Aus dem ausgewählten Zitat kann man erkennen, dass Lessing starke Grenzen zwischen den Kunstformen Literatur und Malerei setzt und deren Überschreitung für unzulässig hält. Mit anderen Worten – Lessing fordert in seinen Essays Reinheit und Trennung der Bereiche und Unvereinbarkeit von Text und Bild. Diese Trennung kann man als mediale Grenzen verstehen. Bei beiden von Lessing untersuchten Kunstformen handelt es sich um unterschiedliche mediale Bedingungen, die sie hervorrufen und die voneinander nicht völlig ersetzt werden können. Es ist also zweckmäßig, ein komplementäres Verhältnis vorauszusetzen, denn Bilder und Texte leisten offensichtlich nicht dasselbe. In beiden Zeichensystemen folgen mögliche Wechselwirkungen, Konkurrenzverhältnisse und ein beständiges Zusammenspiel.

So setzt Lessing Mediengrenzen zwischen der Literatur und der Malerei und wendet sich gegen die „ut pictura poesis“-Formel, also gegen ein vermischendes Verhältnis zwischen Malerei und Dichtung. Vielmehr befürwortet Lessing das Konkurrenzverhältnis der Künste und deren Medialität, indem er bestimmte mediale Darstellungsmittel den einzelnen Künsten zuordnet.

Ausgehend von den Untersuchungen Lessings handelt es sich bei der Frage der Intermedialität um eine Ausschließlichkeit der Repräsentationsfunktion von Zeichensystemen, die zu einer Konkurrenz führt und die Präsenz zweier Medien gegenüber stellt. Der Diskurs über die Reinheit der Medien als Verdichtung und eine neue Sichtweise wird in den 1910er und 1920er Jahren wiedereröffnet. Die Aktualität seiner Untersuchung zeigt sich heute, indem Literatur und Film jeweils auf ihre wörtliche und bildliche Medialität festgelegt und im Sinne einer Opposition klar voneinander getrennt werden.

Die Neuorientierung des Ortes und der Funktion verschiedener Medien und Künste bilden den Ausgangspunkt der modernen romantischen Kunst und Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Gegenüber Lessings Trennung von Literatur und bildender Kunst wird in der Zeit der **Romantik** das Wagnerische Konzept des Gesamtkunstwerks gestellt. Dieses Konzept behandelt Wagner in seinem Werk *Das Konzept der Zukunft* (1849). Der Gedanke knüpft an die romantische Idee der Maximierung der ästhetischen Wirkung auf den Rezipienten durch eine mediale Grenzüberschreitung und durch die Konstitution neuer medialer Formen.

So wird an das Konzept der räumlich-zeitlichen Struktur des Medialen angeknüpft, wobei ein ästhetisches Konzept mitwirkt. Zu den ästhetischen Verfahren wurde das Stilmerkmal als entscheidend für die Intermedialität gestellt, denn „Stil als Kunstform und (formalistisches) Verfahren verweist auf die Form von Differenz, die innerhalb der Künste und zwischen ihnen

Unterschiede beobachten lässt (...).<sup>9</sup> Mit Hilfe dieses Kriteriums kann man die Intermedialität „als formales Verfahren stilistischer Differenz“<sup>10</sup> verstehen. Dabei ist wichtig zu ergänzen, dass dieses Verfahren nicht an traditionelle Kunstformen wie Literatur oder Malerei gebunden ist, „sondern bereits das Bild und Wort in intermediale Beziehung gesetzt werden, weil ihr ‚Medium‘ sie in Form einer stilistischen Differenz unterscheidet“<sup>11</sup>.

Die wechselseitige Wirkung der Medien in der Romantik bedeutet nicht nur eine Interaktion zwischen den traditionellen Künsten, sondern auch eine zunehmende Relevanz alter und neuer medialen ‚apparatus‘ für die Konstruktion sozialer Wirklichkeit. Der Höhepunkt liegt dabei in der Verschmelzung der unterschiedlichen Medien und Gattungen. So bezieht sich die Poesie in der Zeit der Romantik nicht mehr nur auf das geschriebene oder gesprochene Wort, sondern realisiert sich ebenso in der Musik und in den bildenden Künsten. Die medialen Grenzen werden überschritten und es kommt zur Verschmelzung verschiedener Gattungen und Medien untereinander.

Die Möglichkeit der Verschmelzung und Kombination von mehreren Medien, vor allem von Schrift- und Bildmedien, kommt auch zur Zeit des **Realismus** zum Vorschein. Durch die Entwicklung der Fotografie und des Films ist eine starke Konkurrenz der Bildlichkeit zur Schriftlichkeit entstanden. Vor allem die Erfindung der Fotografie um 1840 stellt neue Darstellungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten dar, die sich später auf die Literatur ausgewirkt haben.

Die wechselseitige Beziehung zwischen Literatur und Fotografie hat seit dem Realismus stark zugenommen. Die Fotografie galt als Repräsentant von wahrhaftig, natur- und detailtreu, exakt und objektiv und so wurde sie für viele Schriftsteller ein Modell für das realistische Sehen. Die Erfindung dieses neuen Mediums hat in der Literatur einen starken Einfluss auf die Struktur des Textes und auf die Erzählweise genommen.<sup>12</sup>

Seit der Erfindung der Fotografie und später des Films, kann man eine zunehmende Beziehung zwischen Schriftmedien und Bildmedien erkennen. Spätestens durch die Entwicklung des Films muss sich die Literatur einem starken Konkurrenten stellen. Anfang des 20. Jahrhunderts ist zu betrachten, dass sich die Filmemacher im Erzählen von Geschichten mehr an literarische Vorlagen bedient haben. Der Film wurde literarisiert und die

---

<sup>9</sup> Paech 2001, S.18

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Nach der Rezeption des Kamerabildes in der Literatur haben auch die photographischen Bilder in Zeitungen in motivischer und thematischer Hinsicht Eingang in der Literatur gefunden.

Literatur filmisch aktuell. Dabei wird Literatur und Film jeweils auf ihre wörtliche und bildliche Medialität festgelegt und im Sinne einer Opposition klar voneinander getrennt.

„Im Zeitalter von Medienwechseln und Intermedialität wäre es wenig sinnvoll, die Verfilmung von Literatur als Einbahnstraße zu begreifen: Längst werden nach Filmen und Fernsehspielen Romane geschrieben, Filmdrehbücher werden auf der Bühne adaptiert. Die ‚Verbuchung‘ von Filmen läuft parallel zur Literaturverfilmung (in Kino und Fernsehen). [...] Solch intermediale Vernetzung hat natürlich auch Rückwirkungen auf den Buchmarkt. Selbst von den Gegnern der Literaturverfilmung wird ihre oft auflagensteigernde Servicefunktion als angenehme Begleiterscheinung konzidiert.“<sup>13</sup>

Als Repräsentanten der literarischen Vorgeschichte des Films vor 1895 gehören Autoren wie E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, G. Flaubert, Stendhal u.a. Ihre Werke machen Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichen Veränderungen und neuen Wahrnehmungsweisen fassbar und weisen auf den Film vor. Ein Beispiel par excellence bildet Alfred Döblins Großstadroman *Berlin Alexanderplatz* (1929), indem sich der Prozess von „Verfilmung der Literatur“ widerspiegelt.

---

<sup>13</sup> Albersmeier 2002, S. 18

## 1.2. Die Avantgarde

Mit der Industrialisierung und damit zusammenhängender Urbanisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zum Wachsen von sozialen Problemen. Diese daraus entstehende uns sich immer dringlicher zu lösende Fragen lenkten in zunehmenden Maß auch das Augenmerk der Wissenschaft auf sich und beeinflussten Themen und Formen der Literatur. Einen von diesen Einflüssen hat nicht nur der Film, sondern auch die Fotografie ausgeübt. Beide Medien sind auf deren Bildhaftigkeit zurückzuführen und weisen hohen Realitätsanspruch auf. Im diesen Kapitel möchten wir uns statt sich mit den Avantgardenfilm zu beschäftigen, mehr auf die Wort-Bild-Konstellation in der Literatur zu dieser Zeit eingehen.

Wie Kasimir Edschmid in seinem Werk *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus* (1957) schrieb:

„[...] Sie sahen nichts. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Geschichte“<sup>14</sup>, hat Edschmid das Wahrnehmungsproblem gemeint, das Ende des 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur durch die relativ rasche Entstehung neuer Bildmedien, sondern auch durch die Koppelung der traditionellen und technischen Medien entstanden, angesprochen.

Die Problematik der Wahrnehmungen in der Literatur war gleichzeitig ein Problem der Medien, was auch die Thematik der Gedichte beweist, besser gesagt, ihre Umsetzung in Bilder. Film, Zeitung und Literatur wurden zu dieser Zeit nicht nur Gegenstand der disoziierten Wahrnehmungsstruktur, sondern gleichzeitig ein Medium, besser gesagt, eine Übermittlungsform solcher Darstellungen. Die Frage nach der Rolle der Medien in der Literatur und der Mediengrenzen wurde wieder gestellt.

Die Avantgardebewegung und die radikale Veränderung der Kunstauffassung haben eine neue Perspektive der Beziehung zwischen Wort und Bild eröffnet, indem die modernen Künstler seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts Wort und Bild gleichberechtigt kombiniert und in hybriden Kunstformen miteinander verbunden haben (Abb. 3, Abb. 5). Die zahlreichen Kombinationen von Text und Bild, Fotografie, Malerei und Zeichnung zeigen, dass die Autoren gleichzeitig mit verschiedensten Medien gearbeitet haben. Von nun an waren Medien Wort und Bild als Mittel der Kunst weder parallelisiert noch hierarchiert, sondern in literale

---

<sup>14</sup> Edschmid 1960, S.31

wie figurative künstlerische Verfahren integriert worden. So zeigen viele expressionistische Gedichte, wie Lichtensteins *Dämmerung* (Abb. 2), mittels ihrer Struktur als zeit- und raumlos dargestellt, wie der Raum in die Fläche eingezogen ist. Durch die Verwendung der Reihungstechnik in den Gedichten entstehen zu dieser Zeit Collagen von Bildern, die auf Konstruiertheit unserer Vorstellungswelt basieren.

Die Interaktion zwischen modernen Medien und Künsten wurde in der Zeit der Avantgarde an die Grenze der Möglichkeiten getrieben und dadurch klare intermediale Grenzen seit der Avantgarde thematisiert. Die Grenzen der Verschmelzung der Gattungen wurden so als mediale Differenzen verstanden. Aufgrund dieser Verschmelzung kann diese Kunstrichtung zum Ausgangspunkt einer neuen „intermedialen Gattung“ (im Sinne von Hansen-Löve) gelten.<sup>15</sup>

Die Kunst und Literatur dieser Zeit experimentieren durch Verschmelzung von Gattungen, dennoch werden, vor allem im Gebiet der Literatur, klare Grenzen zwischen den Medien gesetzt. Dieses zeigt sich indem die Erscheinungen der modernen (avantgardistischen) Kunst auf Material und Medium reflektierten. So lassen sich Kunstformen der Avantgarde nicht als Verschmelzung verstehen, da sie mediale Strukturen offen lassen. Durch die Mischung von unterschiedlichen Ausdrucksmedien gelingt eine spezifische Form der Symbiose von Literatur und malender Kunst, Textualität und Visualität oder es anders auszudrücken von Wort und Bild (Abb.5).<sup>16</sup>

In der Zeit der Avantgarde kommt es zum Verlust an Ikonographie und Allegorie in der Literatur, indem ein hoher Anspruch auf die Abstraktion in der Beziehung von Wort und Bild darstellt (Abb. 4, Abb. 5). So entsteht in der Zeit der avantgardistischen Tendenzen eine

---

<sup>15</sup> Die Spezifik der „intermedialen Gattung“, die Hansen-Löve präsentiert, liegt darin, dass die unterschiedlichen Medien in einer Form verschmolzen sind und zu einem neuen Medium (bzw. einer neuen Kunstform) werden. Dabei muss die neue „intermediale Gattung“ nicht eine Verwischung der Differenzqualität der gemischten Medien zur Folge haben. Sie behält ihre mediale Spezifiken der gemischten Medien, indem sich die Dominanzen der Medien wechselseitig bzw. oszillatorisch manifestieren. Es geht also dabei nicht um die Verwischung einer oder mehrerer Medien für einen bestimmten Zweck, sondern um eine deutlichere Erkennbarkeit der Differenzqualität des Mediums und deren Vorhandenseins. So bedeutet die Intermedialität bei Hansen-Löve nichts anderes als eine Korrelation der Gattungen, bzw. Medien. „Ein Maximum an intersemiotischen Korrelationen – bis hin zur Verschmelzung der Medien zu einer ganzheitlich rezipierten Mediengattung– wird dann erzielt, wenn innerhalb ein- und desselben Artefakts verbale und ikonische Zeichen gleichzeitig und oszillierend präsentiert sind, so dass vom jeweiligen pragmatischen Kontext her nur zu entscheiden ist, ob es sich etwa um ‚Gedichtbild‘ (als Teil einer ‚Galerie‘ etwa) oder um ‚Bildgedicht‘ (als Teil eines literarischen Textes) handelt.“ (Hansen-Löve 1983, S. 291ff)

<sup>16</sup> In der Malerei ist seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Tendenz zur Grenzüberschreitung noch deutlicher vorhanden. Diese Kunst reagiert auch auf den Anspruch der Photographie, wodurch diese in abstrakte Kunst mündet. Worte, Buchstaben oder Ziffern wurden von Malern in die Bildkomposition eingefügt. Die Grenzen zwischen Schrift und Bild sind sehr schwierig oder gar unmöglich klarzustellen. Das Schreiben wird im Bild der Malerei ausgedrückt, indem die graphische Seite der Sprache wie im Falle der ‚Ikonisierung der Sprache‘ sichtbar gemacht wird. In solcher Art der Malerei gibt es die Möglichkeit, eine Schrift oder ein Bild zu sehen. Dadurch eröffnet sich auch die Möglichkeit einer Neuformulierung der Beziehung zwischen Wort und Bild.

besondere Interaktion der Literatur und Fotografie bzw. des Films. Einerseits hat die Literatur einen Einfluss auf den Film (in der Form von Vorlagen) gezeigt, andererseits zeigten die Bildmedien Auswirkungen auf die thematische und formale Seite der Literatur und Kunst.

Anfang des 20. Jahrhunderts musste sich Literatur endgültig der Frage der Medien stellen. Wie später in seinen Untersuchungen zur Literatur und Fotografie bemerkt Erwin Koppen:

„Die großen avantgardistischen Strömungen unseres Jahrhunderts, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus zeichneten sich dadurch aus, dass sie sich als umfassende künstlerische Bewegungen verstanden, die sich nicht auf bestimmte Ausdrucksmedien beschränkten, sondern sich als Synthese der bildenden Künste und der Literatur darstellten.“<sup>17</sup>

Die **Dadaisten** haben Fotografie und Text in eine starke Wechselbeziehung gebracht und diese durch das ästhetische Spannungsverhältnis verstärkt. Als ein wichtiger und wirksamer Punkt sind daher die medienästhetischen Experimente der Avantgarde-Künstler, die als ersten damit beginnt haben, das ästhetische Potential der neuen Medien zu nutzen. Die Künstler dieser Bewegung haben angefangen neue intermediale Spielformen zu entwickeln, die darauf angelegt sind, Passagen, Brüche, Zwischenräume zwischen den alten und neuen Medien und Künsten zu veranschaulichen und zu inszenieren. Bei den Dadaisten wird vor allem auf den spezifischen medialen Charakter der Medien Schrift und Bild hingewiesen (Abb. 3, 4). Den Höhepunkt bildet in der Literatur André Bretons *Nadja*. Besondere Bedeutung erlangte der Dadaismus mit der Kombination von Wort und Fotografie in der Form von Collagen und Montagen, aus deren Entwicklung später ein weiteres bedeutsames Werk der fotografisch-literarischen Geschichte hervorging: die Anti-Nazi-Photomontage von Kurt Tucholsky und John Heartfields *Deutschland, Deutschland, über alles* (1929). Solche Schreibweise hat auch spätere Schriftsteller in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beeinflusst (Abb. 6) und so seine Nachgänger gefunden.

Bei den Künstlern des **Surrealismus** ist eine weitere direkte Verbindung von Literatur und Fotografie zu erkennen. Der Surrealismus war eine ästhetische Bewegung, die mit neuen Modellen der Wirklichkeitswahrnehmung experimentierte und die Fotografie, die bislang nur als Illustration und Inspiration verwendet wurde, einen neuen Status gegeben hat. Der Topos des Bruchs und der Brüchigkeit, führte zu einer Reihe von Experimenten, Traumspielen und Konstruktionen, die vor allem die Zeit und Zeitmessung betreffen und den gewohnten Umgang mit der Zeit ad absurdum führen.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Koppen 1987, S.95

<sup>18</sup> An diese Darstellungsweise knüpft Paechs Intermedialitätsbegriff (vgl. Kap. 2.5.)



### 1.3. Die Postmoderne

Die Postmoderne knüpft an die Wahrnehmungs- und Rezeptionsproblematik der Medien in der Avantgarde an und erweitert diese.

Zu der medialen Situation äußert sich Müller folgenderweise:

„Moderne und Postmoderne haben uns Formen kultureller Kommunikation beschert, wie wir sie bislang nicht kannten. Das Zeitalter medialer Vernetzungen produziert unzählige inter-mediale Hybriden, die mit ihren medialen Dynamiken und Transformationen überkommene und fixierte Text- und Zeichenbedeutungen fortwährenden Metamorphosen in Anderes aussetzen. Zeichen zirkulieren zwischen verschiedenen Medien; wir sehen/hören sie und sie verschlingen und traditionelle mediale und gattungsspezifische Eingrenzungen sind in ihrer Gültigkeit suspendiert und wir finden uns heute mit einer Flut von Medientexten konfrontiert, die sich längst von den althergebrachten medialen Rahmungen (etwa der ‚mechanischen‘ Medien und Dispositive des 19. Jahrhunderts) abgelöst haben.“<sup>19</sup>

Unter den „unzähligen inter-medialen Hybriden“, die Müller gemeint hat, rückt der Film als hybrides Medium besonders stark in den Vordergrund.

In der Filmtheorie der Nachkriegszeit hat Bazin auf den ‚unreinen‘ Charakter des Kinos verwiesen, womit er das Kino<sup>20</sup> in dynamische und komplexe Beziehungen mit anderen Medien stellt:

„As it awaits the dialectic of the history of art which will restore to it this desirable and hypothetical autonomy, the cinema draws into itself the formidable resources of elaborated subjects amassed around it by neighboring arts during the course of the centuries. It will make them its own because it has need of them and we experience the desire to rediscover them by way of the cinema. This being done, cinema will not be a substitute for them, rather will the opposite be true.“<sup>21</sup>

Dadurch wird für die Einmaligkeit dieses Mediums, trotz seiner Hybridität, plädiert.

Im Jahr 1938 veröffentlicht Walter Benjamin seinen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, indem er die Bedeutung der Medien für die Literatur plädiert und seine Thesen zur Veränderung der Funktion und Stellung von Kunst durch die technischen Medien und die Reproduktionstechnik formuliert. Für Benjamin eröffnen die neuen technischen Medien und vor allem der Film neue Möglichkeiten zur Veränderung der Gesellschaft. Was noch bei Benjamin als Aufklärung der Medien erscheint, verfassen 1947 Theodor W. Adorno und Horkheimer in gemeinsam verfasster Schrift *Dialektik der Aufklärung* als eine Anti-Aufklärung. Sie stellen die Medientheorie als eine Theorie der Massenmedien und der Kulturindustrie und gewinnt nur ihre Konturen innerhalb einer

---

<sup>19</sup> Müller 1996, S.15

<sup>20</sup> Im Sinne des Films, der im Kino gezeigt wird

<sup>21</sup> Zit. nach Müller 1998, S. 36

Geschichtsphilosophie oder Gesellschaftstheorie. „Kunst und Literatur sind für Adorno letzte Residuen eines Gegenentwurfes zu dem Verblendungszusammenhang der Unterwerfung der Natur in der kapitalistischen Gesellschaft.“<sup>22</sup>

Mit der Entwicklung des Rundfunks ist die Gattung des Hörspiels verknüpft. Die Blütezeit von dessen tritt Ende der 1950er Jahren, bevor es vom Medium Fernsehen zunehmend marginalisiert wurde.

Anfang der 1960er Jahren entwickelte sich die Theorie vom „totalen Schallspiel“<sup>23</sup>, in dem sich die akustische Präsentation des Hörspiels von der literarischen Sprache emanzipieren sollte. An die Stelle der Verwortung traten Ton, Geräusch, Musik ein. Die Transformation des Hörspiels ins Schallspiel betraf vor allem Autoren aus dem Bereich der Konkreten Poesie wie Reinhard Döhl, Gerhard Rühm u.a.

Ende der 1960er Jahren setzte sich das ‚Neue Hörspiel‘<sup>24</sup> durch, vor allem die Montage von O-Tönen. Anfang der 1970er ermöglichten die Stereophonie neue Produktionsbedingungen und tragbare Aufnahmegeräte das Sammeln von O(riental)-Tönen. Der Hörspielautor trat nun in der Rolle des Arrangeurs von Tondokumenten auf. Hinsichtlich der technischen Darbietung traten die beiden Schnitt und Collage ins Zentrum.

Zu dieser Zeit tritt der mit dem Computer die Technologisierung in den Vordergrund und stellt eine neue Phase dar. Was zuvor in getrennten Medien gespeichert wurde, lässt sich per Digitalisierung gemeinsam archivieren und bearbeiten: Wörter und Töne, Schrift, Bilder und Filme werden in das Zeichensystem 0,1 digitalisiert. Diese Art der Speicherung bringt neue wissenschaftliche Diskussionen innerhalb der Theorie der Intermedialität und auch innerhalb der Literatur- und Sprachwissenschaft mit sich.

Das Internet und der Hypertext<sup>25</sup> stellen für die Literatur neue Stilmittel und Medienträger zur Textproduktion dar. Zum Text treten Animationen, Sound, Interaktivität, kollaboratives Schreiben usw. bei und es eröffnen sich zahlreiche Möglichkeiten der medialen Untersuchung. Die Netzliteratur schließt eine neue Möglichkeit auf, nämlich die im

---

<sup>22</sup> Stierle 2004, S. 445

<sup>23</sup> Der Begriff wurde erstmals von Friedrich Knilli Anfang der 1960er Jahren eingeführt

<sup>24</sup> Durch Klaus Schöning eingeführt in seiner Arbeit

<sup>25</sup> Unter Hypertext versteht man eine nichtlineare, netzwerkförmige Anordnung von elektronischen Textblöcken, die durch Links, d.h. logische Verweise, miteinander verbunden sind. Dabei ist zu beachten, dass nicht jeder Text ein Hypertext ist, sondern es handelt sich dabei um eine Gattung elektronischer Texte.

Printbereich vorhandene Literatur auch online zu lesen.<sup>26</sup> Es wird ein Buchhandel „anderer“ Art eröffnet.

Der Hypertext als eine Seitenbeschreibungssprache (HTML) erhält auch Hyperlinks. Die Hyperlinks verbinden eine Textstelle mit Textstellen anderer Dokumente, die andere Links anknüpfen können. So wird das lineare Nacheinander der alphabetischen Schriftordnung unterbrochen; die Texteinheit, die die „klassische“ Literatur bildet, wird durch eine gleichsam unbegrenzte intertextuelle Konnektivität entgrenzt und dezentriert. Die Konnektivität von Textstellen unterschiedlicher Dokumente ist ein Ergebnis rechnergestützter Prozesse, während die Multiplikation in mehrere, einander überlagernde Textebenen zurückgeht.

---

<sup>26</sup> Ein sehr bekanntes und typisches Beispiel für die Literatur im Netz ist das *Projekt Gutenberg*, das deutschsprachige Texte von über 1000 Autoren, darunter Märchen, Fabeln, Gedichte, Essays etc. enthält. Mehr dazu [www.spiegel-online.de](http://www.spiegel-online.de)

## **2. Aktuelle wissenschaftliche Diskurse**

Die Diskussion des Medienbegriffs in den Kultur-, Medien und Literaturwissenschaften und seine Unschärfe haben die Unterschiedlichkeit der Medien wie die mediale Verfasstheit von Wahrnehmungen bzw. die medialen Differenzen als Medialität ins Blickfeld gerückt. Medienvergleich und Medienwechsel, Multimedialität und Medientransformation zeigen sich sowohl als literarische Verfahren als auch als wissenschaftliche Zugangsweisen. Im Prozess der intermedialen Aneignung der Künste durch die Wissenschaft und der intermedialen Produktivität der Künste tritt nicht nur das mediale Setting, die Mediendispositive der Wahrnehmung in ein neues Licht. Die Frage nach den Medien, ihren Vermittlungs- und Leistungen ist immer auch eine historische.

So reagiert auch die aktuelle Mediendiskussion auf den Diskussionszusammenhang, der Anfang der 1960er Jahren in Frankreich, England und Amerika und in den 1980er Jahren durch zahlreiche Übersetzungen in Deutschland wirksam geworden ist. Diese Mediendiskussion löste Marshall McLuhan mit seinen Büchern *The Gutenberg-Galaxy – The Making of Typographic Man*, dt. *Die Gutenberg-Galaxis* (1962), *Understanding Media- The Extensions of Man*, dt. *Die magischen Kanäle* (1964) aus. Diese Werke beinhalten Thesen, an denen sich bis heute mehrere Medientheoretiker festhalten. Zum Beispiel erschien im Jahr 1962 ein Buch über die „Gutenberg-Galaxis“ mit einigen Thesen über das Ende der ‚Guttenbergischen Erfindung‘ und starken Dominanz der elektronischen Medien. McLuhan formuliert die These, dass das Nach-Buchdruckszeitalter viele verwandte Züge mit dem Vor-Buchdruckszeitalter zeige und eine „Neubelebung der oralen und auditiven Werte“ kommen wird. Die Diskussion um die sekundäre Oralität (Radio, Telefon), sekundäre Audiovisualität (technologische Verbindung von Hören und Sehen) und sekundären Analphabetismus (Verlust von Schreib- und Lesefähigkeit) scheinen diese Absicht zu bestätigen.<sup>27</sup>

Ausgehend aus den unterschiedlichen Mediendefinitionen ergibt sich eine Reihe von Medientheorien. Einerseits zeigt sich ein Strang aus dem Bereich der Komparatistik, der die „wechselseitige Erhellung der Künste“ zum Gegenstand hat (Zima 1995, Müller 1996) und sich vorwiegend mit den Beziehungen zwischen Literatur, Bildender Kunst und Musik beschäftigt. Andererseits kann man eine Auseinandersetzung mit dem Medium Film erkennen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgeht und die einen Schwerpunkt in der Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film setzt. Aus diesem

---

<sup>27</sup> Vgl. Wenzel 2002, S. 126.

medientheoretischen Konzept ergaben sich die Begrifflichkeiten wie ‚filmische Schreibweise‘, ‚Literarisierung des Films‘ und ähnliche Begriffe, die schließlich in der Einführung des Begriffs ‚Intermedialität‘ in den 90er Jahren mündeten.<sup>28</sup>

Seit einigen Jahren lassen sich in den Medienwissenschaften eine Abkehr von abstrakten theoretisch-methodologischen Modellen und eine Re-Orientierung zur Geschichte der Audiovisionen feststellen. Dieser Sachverhalt mag auf das Erkennen großer *medienhistorischer* Defizite zurückzuführen sein. Die neuen Mediengeschichten zeichnen sich durch ein beachtliches innovatives Potential aus. Als Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Medien (Lagny, Sorlin), als historische Pragmatik (Müller), als Geschichte medialer Dispositive (Hickethier, Steinmaurer, Zielinski), als Funktionsgeschichte (Lagny), als intermediale Geschichte (Müller), als Mediengeschichte in Form einer Ökonomie- und Industriegeschichte (Gomery), als Geschichte der Interaktion zwischen Institution, Technik und Programm (Hickethier) oder als New Historicism (Kaes) verlassen sie die eingefahrenen Wege der traditionellen und linearen Geschichten.

Dieses Kapitel bietet eine Übersicht von ausgewählten aktuellen medienwissenschaftlichen Diskursen, wobei die Unterkapitel auf ein Paar einzelne Konzepte konkret eingehen. Zu den wichtigsten gehören innerhalb der Literaturwissenschaft die Untersuchungen von Friedrich A. Kittler (Kap. 2.1.) und weiterhin eine Studie zur Typologisierung der Intermedialität innerhalb der Literaturwissenschaft von Werner Wolf (Kap. 2.2.). Eine umfassendere Typologisierung des Intermedialitätskonzeptes, nicht nur auf die Literatur bezogen, bietet Jens Schröter (Kap. 2.3.). Ein wichtiges Medium-/Form-Konzept von Niklas Luhmann (Kap.2.4.) und die darauf anknüpfende medienwissenschaftliche Studie von Joachim Paech (Kap. 2.5.) gehören in der heutigen Diskussion zu wichtigen Untersuchungen.

Zusammenfassend kann man über die aktuellen wissenschaftlichen Untersuchungen sagen, dass das Konzept der Intermedialität sowohl *synchrone* Forschungsperspektive der Entwicklung einer Typologie bestimmter Formen der Intermedialität als auch *diachrone* Perspektive einer intermedialen Mediengeschichte einschließt.<sup>29</sup> Mit der Durchsetzung mediengeschichtlicher Aufgabenstellungen und Forschungsparadigmen in den

---

<sup>28</sup> Ein intermediale Geschichte des Fernsehens, Kinos und der Neuen Medien hat sich allerdings nicht ausschließlich mit literarischen Vorentwürfen sondern auch mit zahlreichen Apparaturen und Dispositiven etwa der *Laterna magica* zu befassen

<sup>29</sup> Hier teile ich die Auffassung von Joachim Paech, dass eine künftige Theorie der Intermedialität zu einer „historisch begründete[n] Systematik der Figurationen der Intermedialität, zum Beispiel im Film, aber auch in anderen medialen Konstellationen“ führen wird. Vgl. Paech 1998, S. 27.

Literaturwissenschaften nähern sich unter dem Primat von medienhistorischen Fragestellungen die weitgehend verselbständigten Arbeitsbereiche von Mediävistik, Linguistik, Medien- und Kommunikationstheorie und Neuerer Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften einander wieder an.<sup>30</sup>

Der Forschungszusammenhang aller Medientheorien liegt darin, dass diese den Übergang von Körpergedächtnis (brain memory) zum Schriftgedächtnis (script memory), von Handschriftenkultur zu Druckkultur und den Übergang von Buch zum Bildschirm und damit zusammenhängende Veränderung der Code, untersuchen.

Mehr als eine Mediendefinition interessieren die Wissenschaftler im Intermedialitätskonzept Übergänge, mediale Wechsel und die dabei entstehende Medienkompetenz und Medienreflexion.<sup>31</sup> Diese können sich nicht allgemein und abstrakt, sondern immer nur konkret und im Detail erweitern. Intermedialität ist ein inzwischen interdisziplinäres Feldpraktischer Forschung geworden.

---

<sup>30</sup> In mehreren Untersuchungen zur Intermedialität findet man auch den Begriff 'Transdisziplinarität'. Ein transdisziplinärer Ansatz zielt ferner darauf ab, Grenzen der eigenen Disziplin zu überschreiten, um sich anderer Disziplinen wie etwa der Geschichts-, Kulturen und Medienwissenschaft, Philosophie oder Soziologie als 'Hilfswissenschaften' zu bedienen. Dabei wird eine sinnvolle Verknüpfung von Einzeldisziplinen sowie eine angemessene Vernetzung von Wissenschaftsbeispielweise von unterschiedlichen Theoriemodellen und Praktiken angestrebt.

Die Transdisziplinarität stellt einen Rückgriff auf Modelle unterschiedlicher Provenienz (literaturwissenschaftlicher, historischer, kultureller, strukturaler, u.a.) bzw. auf Einzelbereiche und -elemente einer Theorie dar, die im Dienste der Gegenstandserschließung und der Interpretation stehen. Transdisziplinarität hat wenig mit der herkömmlichen Komparatistik bzw. Interdisziplinarität gemeinsam, da dort die Methoden der eigenen Disziplin in der Regel nicht transzendiert werden.

An dem Begriff der Transdisziplinarität kann auch der Begriff 'Transmedialität' anlehnen, der nicht den Austausch zwischen zwei medialen Textformen, sondern einer Vielfalt medialer Möglichkeiten bezeichnet. Ferner erfasst der Begriff unterschiedliche hybride Ausdrucks- und Repräsentationsformen wie den Dialog zwischen unterschiedlichen Medien im engeren Sinn (Film, Fernsehen, Theater) sowie den Dialog zwischen textuellen sprachlichen, literarischen, theatralischen oder tänzerischen und musikalischen Medien, d.h. zwischen elektronischen, filmischen und textuellen, aber auch nicht-textuellen, nicht-sprachlichen wie gestuellen, piktorischen i.A. Außerdem weist das Prädikat 'trans' auf den nomadischen Charakter eines transmedialen Austauschprozesses hin. In der neueren Forschung wird vorwiegen der Begriff 'Intermedialität' verwendet, so bei Hansen-Löve 1983, Prümm 1987, Müller 1996 oder auch Multimedialität bei Hess-Lüttich 1982. Zur Transmedialität i.A. mehr bei Krämer 1998.

## **2.1. Technisierung der Literatur von Kittler**

Friedrich A. Kittler vertritt als Literaturwissenschaftler einen medienhistorischen Standpunkt der Literatur. Für ihn hat aber Literatur ihren besonderen Status im Zusammenhang aller Medien verloren und wird nun als Funktionsstelle im allgemeinen Medienverbund reduziert. Sein Verständnis der Literatur als ein Aufschreibesystem unter anderem ist im Kontext gesellschaftlicher Strategien erkennbar. Den Begriff des Mediums definiert er funktional: „nicht jede Technik gilt als Medium, sondern nur jene, deren Funktionen im Speichern, Übertragen und Verarbeiten von Informationen bestehen.“<sup>32</sup> Dabei kann eine solche Information nur im Zusammenhang mit einem Medium gedacht werden.

Kittlers Überlegungen legen den Akzent auf konkrete medientechnische Veränderungen in gesellschaftliche Zusammenhänge. In seinen Aufsätzen *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1982) und *Grammophon Film Typewriter* (1986) unternimmt er eine Analyse zwischen Diskursanalyse, Medientheorie und Literaturwissenschaft. Sein Kenntnis führt dazu, dass er die Komplexität der Unterscheidung zwischen Medialität und Unmittelbarkeit der Literatur in eine historische Abfolge gebracht hat, indem er die jeweiligen Glieder dieser Unterscheidung zwei ‚Aufschreibesysteme‘ zuordnet. Das eine ‚1800‘ versucht die Materialität der Zeichen zu verdrängen, indem es die Schrift in einer ‚Alphabetisierungskampagne‘ als mütterlichen Laut naturalisiert und Dichtung als Verlautbarung reiner Signifikate der Seele konzipiert. Schreiben wird hier als notwendige Übersetzung einer an sich ‚stummen Stimme‘ interpretiert. Für Kittler gilt aber, dass erst Nietzsche die materielle Basis des literarischen Werkes entdeckte. Dabei stützt er sich an die Materialität der Schrift ‚1900‘ und sagt, dass parallel durch die Einführung der Schreibmaschine in der Literatur Figuren wie Typisierung, Fragmentierung und autorlosen Speicherung beobachtbar werden. Dabei benutzt er medientechnische Wende aus der Literaturgeschichte, die von Mallarmé über Dada-Bewegung bis zur konkreten Poesie der 1960er Jahre reichen.

Eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Speichermedien ist das Material. Dadurch konnte nach Kittler auch eine Entwicklung der Schrift gelangen. Die Notwendigkeit der Speicherung und Kommunikation war am Anfang am Papyrus gespeichert. Dieses Material hatte aber einen Nachlass, denn es war zwar leicht, dennoch empfindlich und wenig haltbar.

---

<sup>32</sup> Vgl. Kittler 1995, S. 247 f.

Durch die Entwicklung von Codex (eine Art von Holztafel) wurde mit anderen Dokumenten zu einer Art von Buch vereinigt. Nach 150 v. Chr. hat man in Ägypten Pergament entdeckt und dieses als Ersatz für Papyrus benutzt. Im 13. Jahrhundert kam aus China das Papier nach Europa und ermöglichte dadurch Entwicklung von Bildungsinstituten. Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelte Johannes von Guttenberg den Buchdruck. Im 19. Jahrhundert war aber diese Erfindung in Frage gestellt, denn Mitte des 19. Jahrhunderts stellte das Holzpapier die Basis der Massendruckpresse dar und 1880 waren die ersten Schreibmaschinen und Linotypes erfunden worden. Nach Kittler lag aber der Unterschied der Speicherung nicht in der Technik der Speicherung selbst, sondern in der Codierung. Bisherige Medien arbeiteten mittels der Codierung der Alltagssprache, im 19. Jahrhundert benutzten die Medien einen Code, die den menschlichen Wahrnehmungen unterliefe, die bis zu digitalen Code umgewandelt worden ist.<sup>33</sup>

Einen wichtigen Diskurs in der Problematik der Speicherung der Medien stellt auch bei Kittler der Computer dar. Nur ein Jahr nach Hansen-Löves Text zur Intermedialität von 1983 kam der Apple MacIntosh als erster Rechner mit einer grafischen Oberfläche auf den Markt – damit begann die Ausbreitung von Computern, deren Potentiale zur Simulation und zum Sampling<sup>34</sup> stets zunahmen. So entstand bald – und etwa zeitgleich mit dem Diskurs zur Intermedialität – die Vorstellung, im Universalmedium Computer verschwänden die Einzelmedien. So heißt es in Kittlers *Grammophon Film Typewriter* (1986):

In der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen verschwinden die Unterschiede zwischen einzelnen Medien. Nur noch als Oberflächeneffekte [...] gibt es Ton und Bild, Stimme und Text. [...] Und wenn die Verkabelung bislang getrennte Datenflüsse alle auf eine digital standardisierte Zahlenfolge bringt, kann jedes Medium in jedes andere übergehen.[...].<sup>35</sup>

Daraus kann „das langsame Verschwinden des Intermedialen im Paradigma des Digitalen“<sup>36</sup> abgeleitet werden. Allerdings betont Kittler doch, dass die verschiedenen Medien noch als *unterscheidbare* Effekte auf einer multimedialen Oberfläche gibt. Überdies existieren für Bild-, Film-, Ton- und Schriftfiles ganz verschiedene Datenformate. So werden im Computer die spezifischen Medieneigenschaften der verschiedenen Medien aufgelöst und auf der Basis des digitalen Codes als virtuelle Form gespeichert.

---

<sup>33</sup> Vgl. Kittler 1995, S. 247f.

<sup>34</sup> Unter dem Begriff *Sampling* (aus der Musik hergeleitet) versteht man heute die Zusammensetzung und oft Digitalisierung von Texten.

<sup>35</sup> Kittler 1986, S. 7

<sup>36</sup> Spielmann 1995, S. 117.



## **2.2. Wolffs Auffassung der Intermedialität in der Literaturwissenschaft**

Die literaturwissenschaftlichen Perspektiven des 19. und 20. Jahrhunderts haben den intermedialen Aspekt auf den sprachlich-textuellen Gesichtspunkt der aristotelischen Poetik verengt. So ist durch die Verweise auf die vielfältigen medialen Fusionen und Interaktionen eine Taxonomie der verschiedenen Künste und Gattungen entworfen worden.

An diese Ansätze knüpft innerhalb der Literaturwissenschaft Werner Wolf an und versucht die Bedeutung der Intermedialität für die Literaturwissenschaft anhand der englischen Literatur zu untersuchen. Er weist darauf hin, dass in englischsprachigen Raum der Begriff Intermedialität wenig geläufig ist, dennoch findet er auch dort zunehmend Beachtung.

Wolf versucht in seiner Konzeption den Unterschied der Intermedialität und der Intertextualität<sup>37</sup> zu klären. Er verweist auf die Intertextualität, als ein Phänomen, dass zwar Textgrenzen überschreitet, jedoch im Bereich des verbalen Mediums bleibt und so als Relation zwischen sprachlichen Texten verstanden werden kann. Gegenüber dieser steht die Intermedialität, die weiter gespannt als Intertextualität ist und Grenzen zwischen einzelnen Medien überschreitet. So wird die Intermedialität von Wolf als „das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann“<sup>38</sup> verstanden. Darauf hin entwirft Wolf eine Typologie der Intermedialität, wobei diese nach folgenden Kriterien unterschieden wird:

1. Den beteiligten Medien hinsichtlich der Einbeziehung z.B. mit der Kunst, Film oder Musik
2. Nach der Dominanz des jeweiligen Mediums in einem anderen Medium
3. Nach der Qualität der intermedialen Bezugnahmen
4. Hinsichtlich der Genese der Intermedialität
5. Nach dem Differenzkriterium der Qualität des intermedialen Bezuges

Wolfs Auffassung der Intermedialität zeigt Bedeutung vor allem, dass er sich mit der Bedeutung der Intermedialität für die Literaturwissenschaft nicht nur in Allgemeinen, sondern auch als ‚literaturzentriert‘ beschäftigt.

---

<sup>37</sup> Mehr zu diesen Unterschied vgl. Kap. 3.1.

<sup>38</sup> Wolf 1998, S. 167

### **2.3. Schröters Typologisierung der Intermedialität**

Eine umfangreichere Aufteilung der möglichen Beziehungen von Medien, wie Verschmelzung, Transformation und anderen, als bei Wolf, stellt der Medienwissenschaftler Jens Schröter in seinem Forschungsbericht *Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs* (1998) vor. Dabei handelt es sich um verschiedene ‚Typen‘ bzw. theoretische Modelle der Intermedialität - synthetische, transmediale, transformationale und ontologische Intermedialität. Innerhalb dieser Unterscheidung hebt er bei der ontologischen Intermedialität hervor, dass das Wesen einzelner Medien zu definieren darauf hinläuft, dass jede Bestimmung des ‚Eigenen‘ eines Mediums die differentielle Abgrenzung von anderen Medien voraussetzt.

Sein Intermedialitätsbegriff beruht auf taxonomischer Differenzierung; so stellt er auch seine vier Möglichkeiten der Verwendung des Begriffs Intermedialität, „die auf unterschiedlichen theoretischen Modellen beruhen“<sup>39</sup> vor. Durch diese Unterteilung zeigt er, dass die Medien nicht nur für sich selbst, sondern „in komplexen medialen Konfigurationen stehen.“<sup>40</sup> Dabei handelt es sich nicht um einen Versuch einen integralen Begriff der Intermedialität zu erschaffen, sondern das Ziel Schröters Auffassung ist eine mögliche Aufteilung der Problematik zu bieten.

Als erstes stellt Schröter das Konzept der **synthetischen Intermedialität** vor. Diese bezeichnet einen Prozess der Fusion mehrere Medien in ein *Intermedium*, wobei die „Synthesen, in denen eingehende Formen aufgehoben werden“<sup>41</sup> präsentiert, ganz im Sinne Wagners Gesamtkunstwerks. Dieses Konzept bedient sich des Verständnisses der Intermedialität von Dick Higgins, der die Intermedialität von Kunstwerken zwischen unterschiedlichen Medien und nicht innerhalb spezifischer medialer Kontexte versteht.

So ist das Intermedium nichts anderes, als eine neue Form, die aus Verschmelzung älterer Formen entstanden ist. Dieses steht bei der Entstehung von Mixed Media oder Fluxus zu Grunde<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Schröter 1998, S. 129

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Schröter 1998, S.134

<sup>42</sup> Bei dem Unterscheid von inter- und multimedial schlage werden die Erläuterungen von Claus Clüver vorgeschlagen, der in seiner *Interart Studies: An Introduction* (Ms.Blooming 1996) folgende Textkriterien benennt (vgl. Müller 1998, Anmerkungen):

Multimedia Text: „comprises separable and individually coherent texts in different media“

Mixed-media Text: “the complex signs contained in different media would not be coherent or self-sufficient outside of that media text”

Vom Begriff des Intermediums sollen die *Mixed Media* unterschieden werden, die lediglich eine „bloße Versammlung verschiedener Medien an einem Ort oder in einem Raum darstellen.“<sup>43</sup>

Für diesen Typ der Intermedialität sind drei Momente charakteristisch<sup>44</sup>:

1. Monomedien als Form gesellschaftlicher und ästhetischer Entfremdung<sup>45</sup>
2. Abgrenzung der Intermedia und Mixed Media<sup>46</sup>
3. Monomedien als Vorstufe zur holistischen Seinsweisen

Durch die nähere Betrachtung von Mixed Media und Intermedia kommt man zum Ergebnis, dass eine Intermedialität im Sinne einer Synthese nur dann möglich ist, wenn es ein multimediales Nebeneinander mehrerer medialer Elemente in ein Miteinander überführt, wobei die ästhetische Konzeption der alten Medien gebrochen wird und dabei neue Dimension entsteht. Die Voraussetzung einer Gesamtsicht ist die Abhebung alter traditioneller Kunstformen, die zur Entstehung neuer intermedialen Kunstwerke führen.

In solcher Auffassung der Konzeption stellt sich die Frage, ob solche Intermedialität, die durch ein konzeptionelles Miteinander strukturiert ist, genügend ist, denn solche Betrachtung der Intermedialität erschwert eine Abgrenzung der Intermedialität von der Multimedialität.<sup>47</sup>

Eine andere Art der Verbindung der Künste und Medien (im Sinne von Artefakten), stellt das Modell der **formalen** oder **trans-medialen Intermedialität** dar. Diese zeichnet sich durch eine Beziehung zu einem „Außen“, also der Form, oder gemeinsamen Dritten, ohne dass eine spezifische Medialität im Sinne einer Medienontologie in diesem Verfahren eine Rolle spielt.

Wie die russische Moderne anhand der Verbindung von Wort- und Bildkunst gezeigt hat, ist es möglich, dass durch Zusammenkommen mehrerer Medien neue Formen (nach Hansen-Löve ‚Gattungen‘) entstehen können. Diese neuen Medien werden nicht mehr nur auf den Text bezogen oder innerhalb einer Kunstform produziert, sondern handeln aufeinander bezogen auch innerhalb sich selbst auf verschiedenen Ebenen der Transformation. Dabei ist es wichtig

---

Intermedia Text: “draws on two or more sign system in such a way that the verbal aspects of its signs are inseparable from their visual or musical or performance aspects”

Bei dieser Aufteilung geht Müller weiter und schlägt eine “unauflösbare *Verbindung* verschiedener Medien als *Fusion* und *Interaktion* unterschiedlicher medialer Prozesse und Verfahren zu begreifen.“

<sup>43</sup> Schröter 1998, S.134

<sup>44</sup> Vgl. Schröter 1998, S. 130

<sup>45</sup> So kann man die Intermedialität als einen Naturzustand gegenüber der Monomedien betrachten.

<sup>46</sup> Diese Abgrenzung ist hilfreich, um das Problem der Verschmelzung und das bloße Nebeneinander der Medien zu definieren.

<sup>47</sup> Darauf hin verweist auch der Präfix syn- auf eine Bedeutungsvielfalt und unspezifische Verwendungsweise.

zu betrachten, dass Bild und Schrift Grenzen der literaturwissenschaftlichen Disziplinen längst überschritten haben, u.a. auch „für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Beziehung gesetzt zu werden.“<sup>48</sup>

Der Typ der formalen Intermedialität knüpft an McLuhans Elementtheorie, die zwischen der Menge der Elemente an der Form- und Inhaltsseite unterscheidet. Dabei bilden die Transformationen im Übergang von einer Form zu einer anderen, indem die vorgegangene Form zum Medium der folgenden gemacht wird. Solche Transformationen sind am Beispiel der Verfilmungen darzustellen. In diesem Sinne ist aber auch die Fotografie ein Medium von filmischen Formen, die „die Form des Übergangs, ihre transformative Differenz“ und „figuriert als sichtbare Bewegung an den Stellen Dazwischen, als Form ihres unsichtbares mechanisches Mediums der Bewegung in der Differenz zwischen den Einzelbildern.“<sup>49</sup> Dabei kommt es zur Abspaltung der medialen Strukturen, d.h. narrativer, fiktionaler, rhythmischer, serialer, vom Medium selbst, die aber nicht auf *ein*<sup>50</sup> Medium angewiesen sind. Diese medialen Strukturen können aufgrund dessen ausgetauscht oder verbunden werden, sie gehen über das Medium *transmedial* hinaus, wodurch sich ein ‚tertium comparationis‘ bildet.

Bei diesem Modell entsteht die Problematik der Untersuchung von Transformationsprozessen, die durch die nicht einheitliche Definierbarkeit des Mediums zu Stande kommen. Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, denn es ist durch die Form bedingt, in der es erscheint. Dieses Beispiel kann man anhand der Fotografie erläutern. Nur indem man durch chemische Prozesse auf einen Träger das Medium überträgt, wird das Dargestellte, also das, was fotografiert wurde, sichtbar.

Weiterhin muss man hinsichtlich dieses Konzeptes nach der Medienspezifität fragen. Können solche Strukturen überhaupt noch medienspezifisch sein, wenn sie doch ebenso gut andere Medien verwenden können? Einerseits sind sie nicht spezifisch genug, da sie austauschbar sind. Andererseits, müssen sie medienspezifisch sein, da man sonst nicht von Intermedialität sprechen könnte. Die **transformationale Intermedialität** zeigt die Thematisierung eines Mediums in einem anderen, ohne auf die Materialität der Medialen Rücksicht zu nehmen. Nach Schröter handelt es sich um symbolische Einschreibung, Abbildung oder Thematisierung als Form.

---

<sup>48</sup> Paech 2002, S. 14

<sup>49</sup> Paech 2002, S.23

<sup>50</sup> Die Hervorhebung ist von mir

Nach diesem Konzept entsteht keine Intermedialität im Sinne einer Gegenüberstellung zweier Formen eines Mediums, sondern es zeigt eine Verweisbeziehung, die auf einer Repräsentation basiert, was heißt, dass ein Medium durch ein anderes repräsentiert wird. Dabei bleibt das dargestellte Medium vom Darstellenden ontologisch identisch und verweist nicht auf die Beziehung zweier Medien. Als Beispiel dient der fotografierte Text, der eine Fotografie mit verweisender Funktion eines Textes ist und keine Mischung oder Synthese der Medien Text und Fotografie.

Um die Problematik der Transformationen und bloßer Repräsentation zu zeigen, verweist Schröter auf die ontologischen Implikationen. Denn über Intermedialität und Transformationen der Medien kann man sprechen, indem man die Differenzen zwischen den analysierten Medien kennt und diese Anhand der Ontologie beschreibt und die nötig sind um festzustellen, „was das repräsentierte Medium (angeblich) und auch was das repräsentierende Medium (angeblich) sei [...]“.<sup>51</sup>

Die **ontologischen Intermedialität** wird im Zusammenhang mit der transformationalen Intermedialität als „verschiedene Seiten derselben Medaille“<sup>52</sup> aufgefasst. Dieses Modell stellt einerseits Anspruch auf die Materialität des Zeichens im intermedialen Prozess dar, andererseits werden Voraussetzungen der Ur-Medialität gestellt, die sich die gemeinsame Einheit des Wandels der Medien beziehen lassen. Es wird keine Addition zweier Medien überführt, sondern eine Reflexion des einen Mediums durch die Transformation eines anderen dargelegt.

Das Modell der ontologischen Intermedialität beschreibt im Grunde die transformatierende Bezugnahme eines Mediums, das sich selbst bestimmen kann.

Schröter versucht anhand des Beispiels der Fotografie und des Films eine Ontologie zu entwickeln, die aber über Medienspezifik geht. So knüpft dieses Modell nicht nur an den dritten Typ, sondern bezieht sich, indem eine Medienspezifik entwickelt wird, auch auf die formale Intermedialität. Denn Medien sind bereits intermedial, da sie sich stets auf andere Medien beziehen, um sich selbst zu definieren, oder eine Spezifik zu entwickeln. Die medialen Strukturen bleiben für bestimmte Stilrichtungen oder auch Kunstbewegungen spezifisch, dennoch nicht für bestimmte Medien, denn die medialen Strukturen bleiben weiterhin unklar.

---

<sup>51</sup> Schröter 1998, S. 145

<sup>52</sup> Schröter 1998, S. 129

## **2.4. Medium- / Formbegriff nach Niklas Luhmann**

Im selben Jahr als Kittler das kommende Ende der Medien in *dem einen* Medium Computer mutmaßt (und auch zurücknimmt), publiziert Niklas Luhmann seinen Aufsatz *Das Medium der Kunst* (1986). In diesem wurde seine Unterscheidung von Medium/Form eingeführt, wobei gerade diese Unterscheidung mehrere Medienwissenschaftler zurückgreifen (vgl. Kap. 2.5.)

Luhmanns Medium stellt keine spezifische Materialität dar, sondern ist eine unterbestimmte Ansammlung lose gekoppelter Elemente, die durch sich temporal ablösende Formen strikt gekoppelt werden. Diese funktionale und abstrakte Beschreibung lässt sich praktisch universell anwenden.

Ein Medium kann nur ein Medium in der Differenz zu Form sein. Form ist dabei keine Gestalt eines Objektes, sondern die Unterscheidung des Objektes zu seiner Umgebung. Die Differenz bleibt auch in der Verwendung erhalten und reproduziert sich ständig neu.

Medium und Form bedingen sich wechselseitig; das Eine ist ohne des Anderen nicht denkbar. Die Aufteilung von Medium und Form setzt eine Untrennbarkeit voraus. Die Form wird durch das Medium bedingt und beide können nicht gleichzeitig nebeneinander auftreten und nicht getrennt werden. Mit anderen Worten; das Medium selbst ist erst durch seine Form sichtbar. Diese Form verbindet bestimmte gewählte Elemente eines Mediums miteinander so, dass erst durch in dieser Kopplung Form und Medium (gleichermaßen) sichtbar werden. Dabei ist die Form eines Mediums nicht mit dem Material zu verwechseln, das dieses verwendet wird um ein Medium sichtbar zu machen. Dabei ist das Medium selbst nicht erkennbar, es wird durch die sichtbare Form präsentiert. Dennoch bleibt das Verhältnis asymmetrisch: die Form setzt sich durch, dagegen bleibt das Medium „passiv“. So ist auch die Bedingung das Medium in der Form zu suchen die, dass man zuerst die Form betrachtet, erst dann kann das Medium analysiert werden. Über Medien können wir also nur dann sprechen, wenn die Formseite betrachtet worden ist. Umgekehrt kann man von der Form sprechen, indem man das jeweilige Medium und die medialen Bedingungen, die die Form bedingen, in Betracht zieht. Wichtig ist aber zu ergänzen, dass es sich an dieser Stelle nicht um eine Unabhängigkeit der Form von Medium handelt, denn dann ist die Intermedialität eine „Verbindung oder Verkettung der von allen unterschiedlichen Eigenschaften [...] misszuverstehen.“<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Paech, zit. nach Schröter 1998, S.137

Aus Luhmanns These geht hervor, dass die Formseite und nicht das Medium beobachtbar sei. Dieses bestätigt Luhmann, indem er behauptet, dass „Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen.“<sup>54</sup> So stehen die Formen als materieller Vermittler des jeweiligen Mediums dar, dass als Gegenstand wahrnehmbar ist.

„Die Medienanalyse von derartigen Formanalysen dadurch unterschieden, dass sie die gegebene Form nicht auf einen (schöpferischen) Ursprung bezieht, aber auch nicht aus einem der Evolution zuzuschreibenden ‚blinden‘ Selektionsprozess hervorgehen lässt, sondern auf die Bedingungen ihres Erscheinens und ihrer Reproduktionskraft bezieht.“<sup>55</sup>

Die Aufteilung zwischen Medium und Form bringt mehrere Vorteile. Einerseits macht es auf die Kontingenz jeder Form aufmerksam. So müssen vor allem die Formen der Kunst bewiesen werden, dass die Form nicht bloße Restriktion von Möglichkeiten eines Mediums zu verstehen ist, sondern als etwas, was eine Konkurrenz gegen alles andere darstellen kann.

Die Form ist also kontingent, da das Medium auch andere Kopplungen zulassen könnte. Dabei limitiert aber das Medium das, was zu Form werden kann: mit Buchstaben wird nur selten gemalt. Medien scheinen daher bestimmte Formungen als wahrscheinlich anzubieten: Buchstaben Worte und Worte Sätze, und auch die Schwierigkeit, aus einem Medium Unvorhergesehenes zu formen, könnte die Faszination der Kunst dafür erklären, etwa mit Worten zu malen.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Zit. nach Paech, S.297

<sup>55</sup> Balke, Scholz 2004, S. 4

<sup>56</sup> Man könnte vermuten, dass die Kunst mit der Unwahrscheinlichkeit der jeweiligen Differenz von Medium und Form zu tun hat. Die Form fällt oft nur deshalb auf, weil das Medium ungewohnt ist, aus dem die Form selektiert. Anhand des Hintergrundes dieser These des Posthistoire wird auch die Attraktivität neuer Medien verständlich, das es der Kunst an neuen Formen zu mangeln scheint.

## **2.5. Das Mediendifferenzkonzept von Paech**

Mit der aktuellen medienwissenschaftlichen Diskussion seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts kommt es zur radikaleren Auseinandersetzung und Beschäftigung mit dem Medium Film. In Analogie an Genettes Figuren der Intertextualität widmet sich Joachim Paech der Aufgabe einer terminologischen und konzeptionellen Präzisierung von Intermedialität. Einen Anknüpfungspunkt findet Paech vor allem in Forschungsansätzen von Yvonne Spielmanns formalistischer Intermedialitätskonzeption als Differenz im Kontext eines spezifischen Wandels künstlerisch oder technisch generierter Formen. Wie sich solche intermediale Transformationsprozesse konkret beobachten und beschreiben lassen, legt Paech exemplarisch anhand der Beziehung zwischen Fotografie und Film dar.

Durch die Entwicklung der Fotografie und des Films ist es zur neuen Kategorisierung des Mediums überschritten worden um einen neuen Stellenwert gegenüber den „alten“ Medien, wie Buch oder gemaltes Bild, zu verleihen. Angesichts der Vielzahl von Definitionsvorschlägen des Medienbegriffs hat man in letzter Zeit verstärkt auf die Möglichkeiten der Unterscheidung von Medium und Form gesetzt.

An solches Modell der Medien- und Formunterscheidung knüpft auch Joachim Paech im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit dem Medium Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Seine Auffassung geht an Luhmanns Vorstellung der Aufteilung zwischen Medium und Form, die Anhand des unterschiedlichen Grades der Verknüpfung der Elemente anders an der Medien- und an der Formseite funktionieren und dadurch die Wandelbarkeit der Form ermöglichen. Durch die Häufigkeit der Elemente sind auch die Sichtbarkeit der Form und die Latenz des Mediums bedingt. Die Bedingungen, wie es dazu kommt, dass die Elemente an der Formseite so häufig vorhanden sind um die beobachtbare Form zu bilden und wie es zu diesem Prozess zu Stande kommt, werden bei Luhmann nicht erläutert.

Paechs Konzept der Intermedialität beruht „auf der Wiedereinschreibung des Mediums in die dargestellte Form [...]“.<sup>57</sup> Er vertritt die Meinung, dass die Formen nur in *einem* Medium erscheinen können und die Medien selbst immer nur in Formen aktualisiert existieren.

---

<sup>57</sup> Paech 2002, S. 297



Das, was zur Form werden soll, ist daher nicht nur das Medium, sondern vielmehr die Differenz von Medium und Form. Diese Differenz soll als Form gebildet werden, was die Bewegung zwischen Medium und Form, die sich aus den Merkmalen der Medien ergeben, erkennbar machen.

Das Verhältnis von Medium und Form ist grundlegend für die die intermediale Beziehung, die als Form beobachtet und unterscheiden werden kann. Paech geht davon aus, dass das ‚Wiedereinschreiben‘ eines Mediums als Form in eine andere Form als eine Form oder Figur unterscheidbar sind, bzw. diese Unterscheidung muss selbst figurieren, oder in diesem Medium/Form-Verhältnis selbst intervenieren. Die Intermedialität selbst stellt das Zusammentreffen dieser verschiedenen Formen der Medien dar. So bezeichnen die Figurationen der Intermedialität ein Zusammentreffen verschiedener Formen eines Mediums, wobei die Intermedialität an Stellen medialer Interventionen, die anhand ihrer Kombination, Verschmelzung, Unterbrechung, Zerstörung, Auflösung o.ä. lesbar wird. Die Lesbarkeit von diesen Formen ist an Stellen wo es nicht zur Verschmelzung, sondern zu Brüchen, die zum Formulieren selbst kommen am deutlichsten zu erkennen. Das wäre zum Beispiel ein Filmriss.

Wenn die Strukturen auf mehrere Medien angewiesen sind, kann auch die Form von mehreren Medien bedingt werden. Diese Unterscheidung basiert aber auf der Problematik der Potenzialität, die das Medium vertritt und dessen Aktualität, die in der Form erhalten ist.<sup>58</sup>

So wird die Intermedialität nicht bloß als Wechselbeziehung zwischen den Medien, aufgefasst, sondern als eine Form, die auf die mediale Differenz, deren Setzung vom Merkmal des Mediums her die Beobachtung des Mediums ermöglicht, verweist. Als Formen der Intermedialität kann man nicht nur das Materielle, sondern auch Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert, erfasst werden. Mit anderen Worten heißt es, dass das Medium als Bedingung der Möglichkeit der Form an allen Formbildungsprozessen konstitutiv beteiligt ist, kann aber nur auf der Formseite dieses Prozesses beobachtet werden, der wiederum auf einer zweiten Ebene der Beobachtung als Form der Differenz figuriert.

---

<sup>58</sup> Mit der Problematik der formalistischen Seite von Medien hat sich auch Hansen-Löve im Hinblick auf die Intertextualität beschäftigt. Ihn haben intermediale Korrelationen zwischen Kunstformen, die nicht nur innerhalb der einen bestimmten Kunstform, sondern auf verschiedenen Ebenen interagieren und dadurch zur Transposition, Transformation und Transfiguration oder Projektion von Gattungen führen, interessiert. Seine Arbeit beruhte also auf der Form- und Medienseite der Künste. Im Unterschied aber zu Hansen-Löve, eröffnet Paech mit seinem Konzept das Gebiet der technischen Medien.

Paech versucht diese Medium-/Form-Differenz(ierung) am Beispiel des fotografischen Mediums Film zu erläutern:

„Technisch-apparativ gesehen besteht kein Zweifel, dass der Film die spezifische Form einer Serien-Photographie mit 16-25 Bildern in der Sekunde ist. (...) Die Form, in der das Medium der Photographie, ihre Zeit-Differenz, erscheint, wird wiederum zum Medium derjenigen Form, in der die bewegte Photographie, der Film erscheint.“<sup>59</sup>

Der Film und die Fotografie sind interdependent, weil sich der Film, ‚technisch-apparativ gesehen‘, als eine bestimmte Anordnung der Fotografie erweist. Damit aber der Film als Medium optimal funktionieren kann, muss die mediale Seite des Films zum Beispiel als spezifische Form der Fotografie unbeobachtbar sein. Die Wahrnehmung des Films als Fotografie und dieses intermedialen Verhältnisses gelingt erst, wenn der Film aufhört, etwas anderes als sich selbst mitzuteilen, bzw. wenn das Dargestellte nur mehr Vorwand für die Beobachtung (der Form) des Mediums der Darstellung Film ist. Das Unterscheiden selbst bleibt im blinden Fleck der Beobachtung unbeobachtbar. Je nachdem kann der Film als dargestellte Form gegenüber der (fotografischen) Form des Mediums oder als Form des darstellenden Mediums gegenüber der medial vermittelnden Form wahrgenommen werden. Beide Seiten des Mediums und der Form befinden sich in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis. Zur Intermedialität als formalen Prozess kommt es also beim Übergang zu den technischen Medien und deren Ausdifferenzierung in analoge und digitale Variationen in Übersetzungen von Formen, die gerade im Prozess der Transformation und in der Schwellenerfahrung in Übergängen auf ihre andere Medien-Seite verweisen. Wenn sich die fotografische Anordnung des Films vom filmisch Dargestellten unterscheidet, dann wäre (inter-)medial zu fragen, wie sich die mediale Bedingung des Films (Apparat und Reihenfotografie) im filmisch Dargestellten ‚formuliert‘ oder wie das Medium in der Form figuriert. Zum Beispiel hat Paech gezeigt, dass die filmisch konstitutive Bewegung eine Form ist, die sich einer intermedial zwischen Fotografie und Film konstitutive Differenz verdankt. Das Inter-Medium Fotografie-Film, figuriert also als Differenz im Bewegungsbild als Form des Films (fehlt diese Differenz, dann erstarrt das Bewegungsbild im *freeze frame*, der Film wird, trotz apparativer Bewegung desselben Bildes durch den Projektor, zum Diapositiv)<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Paech 1998, S. 20

<sup>60</sup> Der ‚freeze frame‘ ist so kein formaler, sondern lediglich ein medialer Aspekt. Man muss sich aber auch klar darüber sein, dass man bei einem solchen Verfahren, den Film auf ein Bild festzuhalten, nicht die Textur des Film anhält, sondern nur das ‚Webmuster‘ des Films, nämlich das Visuelle des komplexen ‚Bild-Ton-Teppichs.‘

Es sind, so Paech, die Figur der Differenz und der Prozess differentieller Figuration, die das Medium Film als Form im filmischen Bewegungsbild repräsentiert.<sup>61</sup>

Nach Paech findet die intermediale Beziehung zwischen Film und Fotografie nur dann statt, wenn die mediale Differenz von Fotografie und Film gezeigt wird; diese Differenz wird dort sichtbar, wo die mediale Transformation, die virtuelle Verwandlung vom Medium zur Form, als Figur erscheint.

„Intermedialität von Photographie und Film oder auch McLuhans Bemerkung, dass der ‚Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist‘, kann nicht bedeuten, dass Photoapparate oder Photographien an welchem Ort des Films auch immer (...) zum ‚Inhalt‘ des Films werden. Intermedialität ist dagegen eine spezifische Form medialer Differenz, die ‚zwischen‘ der Form des photographischen und der Form des filmischen Mediums figuriert.“<sup>62</sup>

Das Medium der Differenz zwischen dargestellten Formen und Formen der Darstellung kann so nur auf der Seite seiner Formen beobachtet werden. Im Film kann man also entweder die dargestellte Bildtiefe betrachten, also figurativ beobachtbare narrative Ereignisse, oder, man lenkt die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche der filmischen Darstellung, also die projizierte materiale Oberfläche. Die Betrachtung der zweiten Möglichkeit bringt mit sich den Vorteil, dass man in dieser Form Materialität besser erkennen kann. Andererseits gibt die Leinwandprojektion das Bewegungsbild dar, das sowohl den Aspekt des Vergangenen und des Gegenwärtigen, also beide Aspekte in der medialen Differenz-Form der Bewegung beinhaltet. Die Bewegung ist medienspezifische Eigenschaft des Mediums Film und so wäre auch die intermediale Betrachtung innerhalb der Transformation passender. Dabei entsteht aber das Problem der Wahrnehmung, denn der Betrachter ist nicht im Stande beide Möglichkeiten, also die Form und das Medium gleichzeitig wahrzunehmen und so kann sich der Rezipient nicht gleichzeitig auf die Form und auf das Tiefenbild konzentrieren.

So bildet das Verständnis von Intermedialität bei Paech eine „Beschreibung von Differenzen, die bei Transformationsprozessen in der Medienrevolution entstehen.“<sup>63</sup>

Zusammenfassend kann man also sagen, dass der Schwerpunkt Paechs Konzept der Intermedialität ist, wie unterschiedliche Medien an der Formulierung von Formprozessen beteiligt sind. Bei der näheren Betrachtung entdeckt man, dass solches Konzept überwiegend auf Fotografie, Musik und Film und weniger auf die Literatur zutrifft.

---

<sup>61</sup> Vgl. Paech 2001, S. 19ff

<sup>62</sup> Paech 1998, S. 22

<sup>63</sup> Vgl. Paech 1998

### **3. Intertextualität und Intermedialität. Eine Begriffserklärung**

Gegenstand einer intermedialen Fragestellung, also der Fragestellung nach der Rolle der Medien, ist die Analyse der Form einer Differenz in einem (spezifischen) Formwandel. So impliziert die Intermedialität die Überschreitung von Mediengrenzen, wobei sich in den Formen des konzeptionellen Miteinanders die medialen Verschiedenheiten der gekoppelten Zeichensysteme und damit auch bestimmte Stile des Intermedialen zeigen. So stellt sich die Frage, wie sich der Text zu anderen Medien verhält. Ist der Begriff *Text* mit dem Begriff *Medium* gleichzusetzen? Oder ist es erforderlich diese Begriffe abzugrenzen?

Da das Ziel dieser Magisterarbeit die Untersuchung der Rolle der Medien an Beispiel von zwei Kriminalromanen ist, wird der Problematik der Unterscheidung des Intermedialitäts- und des Intertextualitätskonzeptes ein eigenes Kapitel gewidmet. Der Untersuchungsgegenstand der Magisterarbeit ist der Text und später die Verfilmung. So entsteht eine besondere Bild-Text-Konstellation. So ist es auch wichtig die unterschiedliche Aspekte zu unterscheiden und hervorzuheben.

Da in der tschechischen Germanistik die Intertextualität eine schon länger bekannte Untersuchungsdisziplin darstellt, eröffnet dagegen die Intermedialität bei der Untersuchung von literarischen Texten ein neues Untersuchungsfeld. So erscheint es wichtig an dieser Stelle ein selbständiges Kapitel der Intertextualität und der Intermedialität im Hinblick auf die literarische/textuelle Untersuchung und der Vorgehensweise zu widmen, um den Unterschied und Unverwechselbarkeit dieser Begriffe hervorzuheben. Die Differenzierung der Intermedialität und Intertextualität ist aus dem Grund nötig, da der Text nicht mit dem Medium gleichzusetzen, vor allem, wenn man einen Textbegriff als sprachlichen Zeichenkomplex und einen Medienbegriff gegenüberstellt.

### **3.1. Intertextualität**

Der Begriff *Intertextualität* geht auf die Wörter *texere* (weben) zum Präfix *inter-* (Reziprozität) zurück. Die Verwendung, zusammen mit den Begriffen *intertextum* bzw. *intextum*, bezeichnet wörtlich und übertragen das Ineinander-Verwoben-Sein.<sup>64</sup>

Die Intertextualität als literaturwissenschaftliche Disziplin beschäftigt sich und untersucht, seit den 1970er Jahren, textuelle Transpositions- bzw. Transformationsprozesse in Texten. So beschreibt die Intertextualität eine Eigenschaft von insbesondere literarischen Texten, die auf andere Texte bezogen sind. Ähnlich wie der Begriff der Intermedialität, beschreibt bis heute die Intertextualität konzeptuelle Offenheit und terminologische Vielfalt.

In der Intertextualitätsdebatte sind zwei Richtungen zu unterscheiden. Zu einen sind es die Theoretiker wie Julie Kristeva oder Jacques Derrida, die zugleich literatur- und kulturkritische Ziele verfolgen. Von der traditionellen Literaturwissenschaft angenommene Einheit des Textes wird ebenso mit Instanzen wie Autor, Subjekt und Werk zugunsten eines textübergreifenden allgemeinen Zusammenhanges, der als ‚Intertext‘ bezeichnet wird, aufgelöst. Zu anderen ist es die Position, die besonders von Theoretiker der Hermeneutik und Semiotik wie Gérard Genette, Karlheinz Stierle, Renate Lachmann u.a. entstehen. Diese gehen von einem auf literarische Texte eingeschränkten Textbegriff aus. Ihr Interesse gilt bewussten, intendierten und markierten Verweisen eines Textes auf andere Texte, die dann in systematischer Weise erfasst, klassifiziert und analysiert werden sollen. Da aber einen der Ausgangspunkte zur Problematik der Intermedialität Kristevas Konzeption der Intertextualität bildet, wird im Folgenden dieses Konzept vorgestellt.

Die Begründerin der Intertextualitätstheorie, oder der Theorie der *intertextualité*, Julia Kristeva, knüpft an das Bachtin'sche Dialogprinzip, das sich nicht nur an die Sprachformen engt, sondern auch auf das Zusammenspiel verschiedener Medien richtet.

Kristeva verbindet das formalistische Konzept Bachtins mit der Tradition der französischen Semiotik und leistet weitere Differenzierungen des Dialogprinzips. Für Kristeva umfasst der *intertextualité* sowohl textuelle Umgestaltungen unter Beibehaltung des Zeichensystems, als auch in Form eine Konstruktion eines signifikanten Materials. Kristeva erweitert das Prinzip der Dialogizität und bezieht sich auf die Präsenz einer zweiten ‚Stimme‘ innerhalb eines

---

<sup>64</sup> Vgl. Müller 1996, S. 93

Textes, so dass ein Dialog durch Präsenz mehrerer Stimmen im Text entsteht. Sie entwickelt die These, nach der die Zeichenprozesse und Bedeutungskonstitution ohne Transformation verschiedener signifikanter Prozesse undenkbar sind und einen Einfluss auf die Literatur- und Texttheorie üben. Kristeva geht von einem sehr weiten Textbegriff aus, so dass nicht nur die Anwesenheit eines oder die Bezugnahme auf einen anderen Text, sondern jegliche Referenz auf einen anderen Text, in schriftlicher oder anders kodierter Form gemeint ist. Der Vorschlag den Begriff *transposition* an die Stelle von *intertextualité* zu setzen, ist Kristeva nicht gelungen. Dennoch haben ihre Untersuchungen zum Begriff *Transtextualität* geführt, dessen Definition auf die Beschreibung des Architextes zurückgeht.

Mit anderen Worten; Kristeva entdeckt die Möglichkeit, Literatur und Gesellschaft zusammen zu denken. Beide können in der Kultursemiotik als Zeichensysteme verstanden werden und so aufeinander bezogen werden. Im Prozess der Transformation und Ersetzung innerhalb eines (allgemeinen) Textes, der alle (Sub-) Texte miteinschließt, ist jeder einzelne Text eine Mosaik aus Zitaten. Der Text setzt sich nicht nur durch Transformationen anderer Texte zusammen, sondern nimmt das vorhandene Zeichen- und Textmaterial auf und überführt es in eine neue Ordnung. Damit sind für Kristeva nicht nur alle Texte Intertexte, sondern es müssen auch traditionelle Kategorien wie Subjekt, Autor und Werk einer kritischen Untersuchung unterzogen werden, da Werke keine abgrenzbaren Einheiten darstellen. Der literarische Text entsteht durch intertextuelle Verbindungen und kann nicht isoliert von ihnen gesehen werden. Dabei wird eine Definition des Textes schwierig. Einer Generalisierung des Textbegriffes (der Text wird zur Kultur) und der Intertextualität bei Kristeva steht eine Rückkehr zu einem eingeschränkten Textbegriff (Text ist ein isolierbarer literarischer Text) und einer notwendig ausgewiesenen und somit analysierbaren Intertextualität gegenüber. Die beiden Grundpositionen der Intertextualitätstheorie verfolgen unterschiedliche Interessen. Kristevas Tradition bearbeitet eine intertextuelle Poetik, die eine Beschreibungsinstrumentarium für intertextuelle Bezüge bereitstellt. Analysierbar ist im Text ausgewiesene bzw. markierte intertextuelle Relation und ihr gilt das literaturwissenschaftliche Interesse.

Einen Versuch der Systematisierung des Forschungsfeldes der Intertextualität hat Anfang der 1980er Jahre Gérard Genette in seinem Buch *Palimpsestes. La littérature au second degré*

(1982) vorgenommen. Die Transtextualität<sup>65</sup> wird nach Genette in fünf Sub-Typen transtextueller Beziehungen aufgeteilt<sup>66</sup>:

1. Die Intertextualität im Sinne der Kristevas'chen Definition.
2. Die Paratextualität, die die Einrahmung des Textes untersucht.
3. Die Metatextualität, die die Kommentare in Bezug nimmt.
4. Die Hypertextualität, die die Überlagerungen von Texten untersucht.
5. Die Archtextualität, die in enger Beziehung zur Paratextualität steht.

Genettes differenzierter Entwurf von Transtextualität lässt ein Konzept im Sinne Kristevas nicht zu. Er konzentriert sich in seiner Konzeption mehr auf die Beziehung zwischen dem Text und dem Leser. Die mediale Relationen und Transformationen, werden jedoch auf literarische Texte und dessen Beziehungen zu anderen literarischen Texten zurückgeführt und stark schriftsprachlich orientiert.

Die Intertextualität beschreibt zwar die Transformation zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen, dennoch soll dieser Begriff nicht als Einengung auf literarisch-textuelle Bedeutungskonstitutionen eingeengt werden, sondern eher unter einem medialen Aspekt im Hinblick auf mediale Komponente eine Erweiterung benutzt werden. Für das Konzept der Intertextualität erschließen sich also die medialen Transformationen lediglich als sekundär, wobei durch das entstandene Konzept der Intermedialität die Funktionen von medialen Konzepten für die Bedeutungskonstitution durch den Rezipienten anzusprechen, versucht.

So wird aus dem Konzept der Intertextualität ein Teilbereich der umfassenderen Intermedialitätstheorie, deren Anwendungsbereich nicht auf schriftlich fixierte Texte beschränkt bleibt, sondern auf die Beziehungen zwischen Medien erweitert ist.

---

<sup>65</sup> In der Literaturwissenschaft (und auch der Sprachwissenschaft) kann man oft auf den Begriff der 'Transtextualität' stoßen. Es geht um ein Konzept von Wissenschaft als Dialog, Schnittstelle und Ergebnis eines parcours, nicht um die Anwendung von Theorien, sondern um einzelne Aspekte für die Interpretation. Dabei wird oft mit der Rekodifizierung von Subsystemen und Teilbereichen aus unterschiedlichen Wissensbereichen gearbeitet, ohne dass dabei der Ursprung, Authentizität oder Kompatibilität eine präfigurierte Rolle spielen.

Während also die Intermedialität einen Akzent auf den Dialog zwischen verschiedenen medialen Äußerungen, also speziell zwischen unterschiedlichen Medien, Artefakten oder Techniken setzt, unterstreicht die Transtextualität den Dialog zwischen textuellen Äußerungen. Intermedialität hebt also den Träger, während die Intertextualität den Gehalt hervorhebt.

<sup>66</sup> Vgl. Müller 1996, S. 93ff

### **3.2. Intermedialität**

Durch die Verwendung der Bilder in der Literatur eröffnet sich ein weiterer medialer Horizont unter anderem auch der medialen Bild-Text Beziehung. Bei der Betrachtung der ausgewählten Beziehungen zwischen Medien und Kunstformen, kann man beobachten, dass das Konzept der Intermedialität nicht mehr mit dem Textbegriff vereinbart ist. Dieses ist dadurch gegeben, dass das Intermediale den Text „als Prozess ihrer medial konstituierten Entstehung“<sup>67</sup>, also als Prozess der Produktion und Rezeption und auch als einen Zusammenbruch beobachtet.

Der Spielfilm ist, wie auch die Literatur, ein narratives Medium. Es ist durchaus möglich, zum Beispiel im Fall einer Literaturverfilmung von einer intertextuellen Beziehung zwischen Literatur und Film auszugehen, wenn damit die bloße Wiederholung des literarisch Erzählten durch dessen filmische Erzählung in textueller Form gemeint ist. Eine intertextuelle Beziehung ist sogar Voraussetzung dafür, dass die Analyse intermedial erweitert werden kann. So soll man bei der intermedialen Analyse im Medium Film die Zeichen des Mediums literarischen Erzählens aufsuchen, was wiederum auf verschiedenen Ebenen geschehen und von der Wiederholung von Textelementen im Film (zum Beispiel auf der Ebene der Dialoge) bis hin zum Vergleich medialer Bedingungen der Erzählung (am Beispiel des Kinos) gehen kann. Man muss sich bei einer intermedialen Analyse bewusst werden, dass die Sprache nicht wie in Büchern, in der Grammatik und im Syntax liegt, sondern bei den Fotografien, deren „Grammatik“ auf Schneiden, Einordnen und Montage von Einzelbildern beruht. Die Literatur kann dem Film Stoff anbieten, wobei es sich bei solchen Transformationen nicht um eine Sprache der Worte, sondern um eine Sprache der Bilder handelt. Dabei geht das filmische Erzählen auf ein bildhaftes Erzählen zurück, was eine andere Form der Narrativität darstellt. Der Film stellt, wie die Literatur auch, ein zeitliches Phänomen dar, denn der Gegenstand des Filmes ist nicht nur der Körper, sondern auch die Handlung. So stellt der Film einen Mehrwert gegenüber der Literatur dar, indem es sich nicht nur um ein Zeit- sondern auch um ein Raumphänomen handelt.

So bezeichnet die Intertextualität einen Raum semantischer Produktivität, der das singuläre (in der Regel literarische) Werk überschreitet, aber von den materiellen Bedingungen der Textkonstitution absieht. Darüber hinaus wird die Intermedialität nur als Zusammenspiel von Varianten des medial Anderen von Texten thematisiert. Das Bachtin'sche Dialogprinzip gilt

---

<sup>67</sup> Paech 2002, S. 299



nicht nur für verbale Äußerungen, sondern kann auch auf Medien übermittelt werden. Diese dialogische Beziehung von Medien oder Kunstwerken zu anderen Medien/Kunstwerken (nicht ausschließlich derselben Gattung oder desselben Mediums) gestattet dem Rezipienten, diese mit Sinn und Bedeutung auszufüllen. An diese Vorgehensweise knüpft innerhalb eines anderen Zeichensystems die Intermedialität.

Die meisten Definitionen von Intermedialität rekurren auf Kristevas Definition von Intertextualität als ‚Transposition von Zeichensystemen‘, indem sie diese in einen medientheoretischen Kontext stellen. Dabei beuten sie nicht nur den semiotischen Spielraum, den der Begriff Zeichensystem zulässt, sondern werfen auch die Frage nach den medialen Transformationen und Fusionen auf. Die Intermedialität wird definiert als etwas, was die Beziehung zwischen verschiedenen Medien, als Zusammenspiel verschiedener Medien oder als Wechselwirkung zwischen Medien ausdrückt. Problematisch erweist sich dabei jedoch sowohl die Bestimmung des Begriffs des Mediums als auch des Begriffs der medialen Transformationen zwischen den Medien.

Die Intermedialität, deren Etymologie auf das lateinische Präfix *inter* (Reziprozität) und *medius* als Mittel oder Vermittler, zurückzuführen ist, hat sich zum Teil aus den Diskussionen zur Intertextualität gebildet und wurde auch stark durch das Konzept der Intertextualität beeinflusst.

Die ersten Erwähnungen des Begriffs ‚Intermedialität‘ oder ‚Intermedium‘, kommen auch im literarischen Zusammenhang, in der Zeit der Romantik, vor. Das Naheverhältnis der künstlerischen und medialen Ausdrucksformen in der Romantik hat dazu geführt, dass im Jahr 1812 vom Dichter Samuel T. Coleridge der Begriff *intermedium* im Zusammenhang von narrativen Funktionen als „the proper intermedium between person and personification (...)“<sup>68</sup> eingeführt wurde. Dabei wird das Medium als ein Informationsträger, der vom Erzeuger zum Empfänger Informationen transportiert, verstanden. So schiebt sich die Allegorie als *Intermedium* zwischen Person und Personifikation.<sup>69</sup>

Der Begriff Intermedialität, der seit Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts zunehmend gebräuchlicher wurde, scheint erstmals in den 60er Jahren von Dick Higgins

---

<sup>68</sup> Vgl. Müller 1998, S.31

<sup>69</sup> Nach dieser Definition kann man Coleridges Begriff von Intermedium bis zur Antike verfolgen.

erwähnt worden zu sein. Dieser wurde zugleich in den aktuellen kunst- und medientheoretischen Diskurs eingebracht.

Im deutschen Sprachraum knüpft an Higgins in einem Aufsatz 1983 Hansen-Löve, indem er das Verhältnis von Wort und Bild in der russischen Kunst der Moderne analysiert. So ist auch die Problematik der Intermedialität aus den Untersuchungen zur Intertextualität der russischen Avantgarde entstanden, da die Agierung von Medien und Text kulminierte.

Das Konzept von Hansen-Löve, dass sich mit der medialen Frage der avantgardistischen Kunst beschäftigt, hängt mit Higgins' Definition von Intermedia als Verschmelzung mehrerer getrennter Medien zu einem integralen Medium, zusammen. Das Konzept der Avantgarde wurde, bezüglich der Text-Bild-Beziehung mehr medial, als textuell verstanden. In den intertextuellen Dialog der Schriftmedien, ist es zur Interaktion der Bilder gekommen und darüber hinaus kann man diese Untersuchungen nicht mehr nur intertextuell, sondern intermedial verstehen. Dabei meint Hansen-Löve als Intermedium ein integrales Medium, das nicht einem anderen bestimmten äußeren Zweck dient, sondern vielmehr auf die Differenzqualität der Medien selbst aufmerksam macht, die in ungemischter Form präsentiert werden, „um sich auf diese Weise der Regeln einer jeden spezifischen Zeichensprache zu vergewissern.“<sup>70</sup> Der Begriff des Mediums bleibt aber bei Hansen-Löve unklar, denn er stellt gleichzeitig mehrere Medienbegriffe fest.<sup>71</sup>

Die nach 1980er einsetzende Verbreitung verrät eine zunehmende Aufmerksamkeit dafür, dass Medien stets in komplexen medialen Konfigurationen befindlich sind. An sich ist das keine neue Erkenntnis. So waren Konzepte wie das ‚Gesamtkunstwerk‘ oder die ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘ schon viel länger bekannt. Allerdings werden die intermedialen Beziehungen in jüngerer Zeit immer weniger (wie noch bei Hansen-Löve) als intendierte Strategien im Dialog der Künste, sondern eher als unvermeidliche, grundlegende Phänomene aufgefasst. Dabei überschreitet die Intermedialität die Felder der Intertextualität und ist weiter gespannt als die Intertextualität, die die Textgrenzen überschreitet, bleibt jedoch im Bereich des verbalen Mediums.

---

<sup>70</sup> Hansen-Löve 1983, S. 321

<sup>71</sup> So postuliert 1983 Hansen-Löve auch einen Zusammenhang zwischen den Begriffen ‚Intertextualität‘ und ‚Intermedialität‘. Dagegen greift Hess-Lüttich 1987 den Begriff ‚Intermedialität‘ als eigenständigen Terminus auf und setzt sie zusammen mit untermedialen Relationen und Relationen intertextuellen Charakters ab. Durch die zahlreichen Intertextualitätsdiskussionen seit den 1980er und 1990er Jahren sind also Grundlagen für die Neukonzeption des Intermedialitätsbegriffs; durch die Basis unterschiedlicher Ansätze zur Intertextualität ergeben sie auch unterschiedliche Definitionen des Intermedialen.

Heutzutage gibt es sehr viele Auffassungen und Konzepte der Intermedialität. Die Problematik des Übergangs von kulturellen und technischen Medien bereitet auch für die heutige Literatur- und Medienwissenschaft Probleme. Die verschiedenen Möglichkeiten der Agierung von Medien erschwert die Definition des Medienbegriffes und dadurch auch eine einheitliche Definition der Intermedialität zu schaffen. Der Begriff scheint so vielfältig zu sein, wie die Diskurse, in welcher er produziert wird (vgl. Kap. 2).

Medien als Bestandteile einer extensiv definierten textbezogenen, ästhetischen Kultur weisen eine zweifache Bedeutungsdimension auf: zu einen werden hierunter Medieninstitutionen (Presseorgane, Fernsehanstalten, Radiosender, u.a.) verstanden; und zum anderen Materialitäten der Kommunikation, die sich durch spezifische Zeichenvorräte (Schriftzeichen, Bilder, Töne etc.) und Zeichenkombinationen (Bild/Ton, Bild/Schrift, Bewegung/mündlicher Text) auszeichnen.

Der Begriff Medium soll nicht nur als Informationsträger gelten, sondern wird auch auf technisches Medium im engeren Sinne wie Fotografie, Film, Computer bezogen, oder auf symbolische Prozesse wie Schrift und Kommunikation ausgeweitet, und schließlich auf materielle Träger wie Luft, Wasser, Papier beschränkt.

Die Möglichkeit das Medium im engeren technischen Sinne aufzufassen, zeigt sich für die heutigen intermedialen Untersuchungen zwar günstig, wird jedoch zugunsten eines weiten Medienbegriffs unter Einfluss der traditionellen Künste aufgegeben. Der Begriff wird, ähnlich wie die Begriffe Interaktion, Code, Kommunikation und andere, von verschiedenen medienwissenschaftlichen Schulen anders definiert und in unterschiedliche Forschungsstrategien integriert.<sup>72</sup> Einerseits wird Medium als Informationsträger bzw. – Vermittler transportiert, bis hin zum Empfänger, andererseits wird das Medium nur an technische Dimensionen reduziert.<sup>73</sup> So hat sich eine durchgängige Definition des Begriffs in der Forschung nicht durchsetzen können, gemeinsam der vorgeschlagenen Definitionen bleibt aber, dass die Intermedialität als Phänomen der Medien-Mischung und Interaktion behandelt wird.

Paech beschreibt daher das Grundproblem des Begriffs folgenderweise:

„Das Konzept Intermedialität operiert, anders als die literarische Intertextualität in der Erweiterung des Textbegriffs, von vornherein auf sehr verschiedenen Ebenen (oder in ganz unterschiedlichen Systemen). Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die evolutionäre Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der

---

<sup>72</sup> Vgl. Müller 1996, S. 81

<sup>73</sup> Ebd.

Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden.<sup>74</sup>

So ist es auch heute problematisch einen einheitlichen, definierbaren Begriff Medium oder Intermedialität zu setzen.

Mit der Intermedialität hängen, wie Paech erklärt, auch die Eigenschaften der Medien. So unbestritten die Literatur auf mediale Träger, vor allem die Schrift, angewiesen ist, bleibt die Frage offen, inwiefern es sich bei Literatur selbst um ein Medium handelt. Fest steht, dass die Literatur nie deckungsgleich ist mit den Medien, die sie für ihre Produktion, Distribution, Wahrnehmung und Kommunikation wählt.

Diese Bedingen die unterschiedliche Systeme, mit denen die Medien operieren können. Kann also Literatur, die textuell arbeitet, eine intermediale Beziehung aufweisen? Oder ist noch ein anderes Medium mit unterschiedlichem System nötig um die intermediale Beziehung zu beweisen? Als Medien der Literatur können dabei diejenigen Techniken gelten, die entweder zum einen der Produktion literarischer Artefakte dienen. In diesen Bereich gehören konkrete Trägermedien literarischer Kommunikation von Mündlichkeit über Handschriftlichkeit zum Buchdruck bis hin zu modernen Formen digitaler Speicherung und Verarbeitung; andererseits handelt es sich um diejenigen Techniken, die zur Rezeption literarischer Artefakte dienen: mündliche Performanz als Akt der wiederholenden Bewahrung, die Lektüre selbst als Aktualisierung von Sinn sowie das hypertextuelle Suchen.

Die Mediengeschichte, auf die wir an dieser Stelle wieder zurückkommen, öffnet die Frage, inwiefern die materiellen Strukturen der Trägermedien literarische Formen bedingen. Demgegenüber lässt sich beobachten, wie Literatur ihre Relation zu Medientechniken diskursiviert und thematisiert. Demnach eröffnet sich an dieser Stelle die Frage nach der Art und Weise, in der Literatur eine Reflexion ihrer eigenen medialen Struktur und der Verfasstheit konkurrierender Kommunikationsmedien sein kann. Die selbstreflexive Literatur, wie man in der Mediengeschichte der Literatur im ersten Kapitel sehen kann, ist nicht unbedingt an die physikalische Form ihrer Zeichen gebunden. Texte können ihre mediale Materialitäten in der Hoffnung auf einen unmittelbaren sprachlichen Ausdruck ausblenden oder umgekehrt die Medialität ihrer Aussagen explizit thematisieren. Wie sich diese Thematisierung in der Literatur zeigt kommen wir bei der Analyse der gewählter Kriminalromane zurück.

---

<sup>74</sup> Paech 1998, S. 18f.

#### **4. Thomas Glavinic Der Kameramörder**

Damit die Literatur den anderen, heutzutage technischen Medien, konkurrieren kann, versucht sie sich dieser Entwicklung anzupassen und diese zu simulieren. Solche Vorgehensweise zeigt sich in der Kriminalliteratur vor allem bei dem Versuch den Film in Allgemeinen nachzuahmen. Inwieweit kann man innerhalb der Literatur von Intermedialität sprechen? Handelt es sich um Intermedialität schon bei dem Versuch der Literatur, andere Medien zu zitieren? Welche Rolle können die unterschiedlichen Medien erfüllen?

Als Beispiel für diese Überlegungen wird der Kriminalroman *Der Kameramörder* von Thomas Glavinic hervorgezogen. Dieser Kriminalroman bedient sich der Detailgenauigkeit, die dem Darstellungsprinzip des Films ähnelt.

Ich wurde gebeten alles aufzuschreiben.<sup>75</sup>

Mit diesem Satz beginnt die Geschichte, in der der Ich-Erzähler und seine Frau, die nur als „meine Lebensgefährtin“ firmiert, die Osterfeiertage bei dem befreundeten Ehepaar Eva und Heinrich Stubenrauch in der Steiermark verbringen. Das Hauptthema der Gespräche des Urlaubs ist der Mord an zwei kleinen Brüdern, die ein unbekannter Sadist in seine Gewalt bringt und sie durch Drohungen gegen sich selbst und die Eltern dazu bringt, von hohen Bäumen in den Tod zu springen; ein dritter Bruder wagt einen erfolgreichen Fluchtversuch. Der Unbekannte hat seine Tat mit der Videokamera aufgezeichnet, das Band gelangt ins Fernsehen und so wird der Mörder „der Kameramörder“ benannt. Das Fernsehen berichtet live aus dem Heimatort der Opferfamilie. Zum Tatort reisen Reporter, Fotografen und Kamerateams an.

Im Rahmen der Großfahndung rücken Polizeikräfte auf das Haus der Stubenrauchs zu, in dessen Nähe der Täter, dessen Auto bekannt ist, vermutet wird. Beim Eintreffen der Polizei muss der Erzähler zugeben, dass das gesuchte Auto ihm gehört. Er erlebt seine Verhaftung bereits als Livebericht am Bildschirm mit, gibt am Ende jedoch nicht bekannt, ob er wirklich der Täter ist:

Der kommandierende Polizist erkläre mich für verhaftet. Ich sei beschuldigt, 2 Kinder ermordet zu haben. Ich leugne nicht. (S. 157).

---

<sup>75</sup> Glavinic, Thomas: *Der Kameramörder*. Dtv: München, 2003. S. 5. Die folgenden Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und werden nur mit Seitenzahl angegeben. Die folgenden Kursivsetzungen wurden von mir vorgenommen.

## **4.1. Erzählhaltung**

Thomas Glavinic erzählt aus der Perspektive des Täters, eines potentiellen Mörders, der die Tat in Beobachtungen erfasst. Der Autor versucht literarisch nicht nur die Multiperspektivität, sondern auch eine einheitliche Erzählperspektive darzustellen. Die Monoperspektive des Erzählers wird stark durch den Ich-Erzähler unterstützt.

Dieser Ich-Erzähler steht im Mittelpunkt dieses Kriminalromans. Die Gestalt des Ich-Erzählers, der gleichzeitig der Ich-Beobachter ist, ergibt sich als die wichtigste Gestalt in diesem Roman. Glavinic behandelt diesen Beobachter als Mittelpunkt der Erzählung, durch den der Leser umfangreiche Informationen und vor allem Beobachtungen gewinnt.

Über den Erzähler selbst erfährt der Leser nur wenige Informationen. Über sich selbst berichtet er recht wenig, außer der Tatsache, dass er in der Nähe von Linz lebt und mit Sonja Wagner verheiratet ist. Sein Name bleibt dem Leser unbekannt.

Allgemein arbeitet der Autor nur wenig mit Namen. Bekannt ist nur die Frau vom Ich-Erzähler, Sonja Wagner und das befreundete Ehepaar Heinrich und Eva Stubenrauch. Sogar die Namen der Kinder, über die sehr viel berichtet wird, werden nicht bekannt gegeben, sondern nur anhand Äußerlichkeiten unterschieden – der Langhaarbruder, der Zahnlückenbruder und der Schweinestrickbruder.

In *Der Kameramörder* ist keine direkte Rede vorhanden. Die indirekte Rede, die hier benutzt wird, zeigt sich so weniger spontan und drückt eher eine Verallgemeinerung aus.

Den ganzen Text begleitet starke Sachlichkeit. Diese wird durch die grammatische Zeit und die Erzählweise verstärkt hervorgehoben. Diese Sachlichkeit und fehlende emotionale Teilnahme des Erzählenden sind ein typisches Merkmal von Berichten. Die Intention, die durch die grammatische Zeit des Erzählens, Präteritum, ausgedrückt wird, bleibt verhüllt.

Der Ich-Erzähler berichtet sachlich, in kurzen Sätzen, und während über den Mord erzählt wird, zeigt der Ich-Erzähler durch seine Ausdrucksweise eine starke Distanzierung vom Geschehen und gegenüber Umgebung und Nebenpersonen.

Er selbst äußert zu dem Mordgeschehen keinen einzigen Kommentar. Im Gegenteil, er zeigt sich in den Reaktion emotionslos oder kalt:

Der Kameramann ließ keinen Moment davon ab, die Kinder zu filmen. Dadurch wurde uns Gelegenheit gegeben, ihr Mienenspiel zu studieren. Heinrich rief, sie wissen nichts, nichts wissen sie. (S. 61)

Zugleich mit empörten Rufen Heinrichs war der Langhaarbruder unter lautem Gebrüll und Weinen beim Aufstieg auf den Baum zu beobachten. Heinrich sagte, entsetzlich, was denkt der Kleine jetzt,

denkt er das gleiche, was wir denken würden. Ich fragte, was würden wir denken. Heinrich sagte, furchtbar. (S. 75f)

Der Beobachter zeigt keine Anteilnahme an den Diskussionen über den Mord, keine Emotionen, gegebenenfalls eine distanzierte Haltung, die sich auch an der Darstellung durch Präteritum, eventuell Konjunktiv Präteritum zeigen:

Die Kamerastimme sagte, Herr Bub, Sie sind im Fernsehen, sagen Sie unseren Zuschauern, doch bitte, was sie dabei fühlen, daß Ihr Bruder gleich von einem Baum springen wird, und das Kind antwortete, Buhoooooooo. Heinrich stellte fest, es sei widerlich. (S. 76).

Der Kameramann fragte den Zahnlückenbruder, auf welche Weise er zu springen bedenkt, ob er sich mit einem kräftigen Stoß vom Baum lösen will oder ob er einfach fallen wird. Man soll sich immer für die Eleganz u. gegen die Plumpheit entscheiden. Die Antwort war Wimmern. Der Kameramann erkundigte sich, wie die Aussicht a) vom Baum, b) auf einen Todessprung ist. (S. 64)

Eva sagte, o nein. (S.100ff)

Dagegen zeigen die Reaktionen von Sonja Wagner und den Stubenrauchs inhaltlich einerseits eine starke emotionale Anteilnahme am Geschehen, wie beim Ansehen des Mordvideos oder der Diskussion darüber. Andererseits werden diese durch absurd wirkende Kartenspiele oder Konversation über das Essen, wie belegte Brötchen, Spaghetti, Chips oder Weintrinken und Kochgespräche beendet.

Obwohl Glavinic seinem Werk den Untertitel ‚Kriminalroman‘ gibt, sind mehrere Unterschiede der Gattung ‚Kriminalroman‘ zu finden. Ein wichtiger Unterschied zeigt sich gerade im Erzählstil und der Erzählhaltung.

Das Werk zeigt ein psychologisches Porträt, in dem die Verfallzeichen bis in das Bestialische, in den Verlust aller Menschlichkeit, getrieben werden. Der Kurzkriminalroman gibt sich als Sachtext, geschrieben als eine Art Rechenschaftsbericht jenes Mannes, der sich am Ende als potenzieller Täter erweist. Der Erzähler berichtet in kurzen Sätzen und beschreibt einen Menschen, dessen Charakter weder in der Sprache noch im Verhalten erkennbar ist. Indem der Ich-Erzähler versucht objektiv zu berichten, bringt er keine eigenen Emotionen hervor. Es ist nicht möglich, eine psychologische Entwicklung des Täters zu beobachten, denn durch den Kamerablick kommt keine Selbstbeobachtung zu Stande. Vielmehr bemüht sich der Ich-Erzähler die psychologische Vorgehensweise der Umgebung darzustellen. Die Personen werden durch Handlungen, Emotionen und Reaktionen charakterisiert. Die Beschreibung der Personen wird nur durch Gedanken, Empfindungen und Handlungen gegenwärtig. Es ist jedoch eine emotionale und psychologisierte Entwicklung der Person Heinrichs zu

beobachten. Anfangs erschüttert und emotional an dem Mordgeschehen beteiligt, neigt er am Ende zum Abenteuer und Verspottung des Ganzen.

Es ist auch eine parallele Verhaltensweise zwischen dem Erzähler/Mörder und seiner Umgebung zu erkennen. So könnte man sagen, dass das ‚Psychogramm‘ des Täters gleichzeitig zum ‚Soziogramm‘ der Gesellschaft wird. Die Gesellschaft, die er durch Betrachtung darstellt, zeichnet sich durch Abenteuerlichkeit, Neugier und Engagement aus.

Durch den Erzählstil und Erzählhaltung zeigt der Erzähler in der Ich-Perspektive eine neutrale Haltung. Zu dieser wird auch der Leser gezwungen, und er verfolgt auch das Geschehen neutral und passiv, denn durch die Berichte, Beobachtungen und Detailgenauigkeit wird die Realitätstreue unterstützt. Dem Leser bleibt nichts anderes übrig als dem Ich-Erzähler zu vertrauen und sich an den Ich-Erzähler zu halten.

Um die Realitätstreue noch zu unterstützen, passiert der Mord an einem realen Ort in der Steiermark. Der Vorstoß in reale Tatorte, die Verwendung neuer erzählerischer Verfahren und der Entwurf einer Ästhetik der Gewalt waren die Herausforderungen einer zunehmenden Medienkonkurrenz.<sup>76</sup> So ist ein eigenes Kriminalromankonzept ohne das Vorbild des Films undenkbar:

„Der Kriminalroman muss im Hinblick auf Gestalten, Schauplatz und Atmosphäre realistisch sein. Er muss von wirklichen Menschen handeln, die in einer wirklichen Welt leben.“<sup>77</sup>

Dabei zeigt das filmische Erzählen einen stärkeren Einfluss auf die Kriminalliteratur. Genau wie der Film, verzichtet auch *Der Kameramörder* auf Reflexionen, Gefühle und Psychologie; bietet dem Leser einen kommentarlosen Blick auf die Dinge selbst. Das Erzählerische ist darauf gerichtet, Veräußerlichungen des Filmischen zu imitieren. Der Erzählprozess tritt nicht direkt zwischen den Leser und das Geschehen, sondern das Sichtbare ist alleiniger Aussage- und Bedeutungsträger.

Es wurde erwähnt, dass sich der Kriminalroman durch die vielen Berichte, Beobachtungen und Detailtreue die Realitätstreue der Erzählung unterstützt. Wie wird diese aber durch ein anderes Medium, zum Beispiel durch den Film unterstützt? Als Beispiel wird Antonionis *Blow up*<sup>78</sup> (1965) herangezogen. Der Protagonist Thomas (dessen Namen im ganzen Film nicht erwähnt wird) fotografiert im Park und in der Entwicklung des Films entdeckt er eine

<sup>76</sup> Vgl. dazu Prümm 1986, v.a. S. 370ff.

<sup>77</sup> Zit. nach Prümm 1986, S. 373

<sup>78</sup> Blow up bezeichnet im Filmbereich den Formatwechsel von einem kleineren Negativformat auf ein größeres.



Leiche. Den Ausschnitt der Fotografie versucht er zu vergrößern, wobei es dazu kommt, dass ein Teilbild zu einem Hauptbild wird, in dem sich weitere Teilbilder auftun. (Abb.7). Der Detailgewinn hängt hier mit der Bildschärfe zusammen. Je größer die Ausschnittvergrößerungen, desto ungenauer wird das Bild, so dass statt Detailliertem etwas Abstraktes entsteht. Die Filmhandlung selbst spielt dabei eine Nebenrolle, dem Regisseur geht es darum die Realität zu zeigen, was real ist. In diesem Film werden die Möglichkeiten technischer Medien gezeigt, wie zum Beispiel gerade das Blow up der Fotografien. So kommt es innerhalb des Films zum Detailgewinn durch optische Medien, dagegen verwendet der Glavinic die Erzählhaltung des Beobachters als ausschlaggebend, um für den Leser Details zu gewinnen. Diese Vorgehensweise ist natürlich durch die Eigenschaften der unterschiedlichen Medien bedingt (mehr dazu vgl. Kap. 4.2).

Der Ich-Erzähler berichtet über das Verhalten und die Aussagen anderer, ohne ihr Handeln zu werten. Selbst tritt der Erzähler zu keinem Zeitpunkt in Aktion. Er nennt Nebensächlichkeiten, die diesem Roman eine gewisse ‚Würze‘ geben. So ist auch das Denken und Fühlen punktuell geworden. Die beiden Paare lesen im Teletext über das Verbrechen, sind entsetzt und gehen danach zum Badminton. Es werden die Ergebnisse zu jedem gespielten Satz genannt und auch, was man als Picknick dabei hatte. Zurück im Haus wendet man sich wieder dem Verbrechen und den Nachrichten zu. Das Video sieht man nachts im Privatsender, immer wieder von Werbung unterbrochen, isst dabei Chips und trinkt Wein. Besonders unsympathisch wird dabei Heinrich dargestellt, der immer wieder zu zynischen Späßen aufgelegt ist. Aber auch die Frauen, die immer wieder ihre Abscheu bekunden, können ihre Augen nicht von den Nachrichten abwenden. Die Sprache ist hart, der Erzähler kennt keine Zurückhaltung bei der Schilderung des Verbrechens. Beinahe erschreckender als die Tat, ist das Verhalten der Menschen, die sensationslüstern vor dem Fernseher hocken. Die Unfähigkeit, überhaupt einen Gedanken oder eine Emotion zu entwickeln, zeigt sich in der Sprachwahl.

Das Stilmerkmal, welches diese inhaltlichen Handlungen unterstützt, ist die Verwendung von Regionalismen und in einigen Passagen sehr gehobenen Stil. Der gesamte Text ist Hochdeutsch geschrieben.

Es geht nicht darum, Ausdrucksmöglichkeiten von Regionalismen darzustellen, oder mit der Verwendung dieser Regionalismen ein bestimmtes Publikum zu erreichen, sondern Glavinic benutzt diese lediglich dazu, dem Ich-Erzähler einen besonderen Ausdruck zu geben oder

Beziehungen zu anderen Personen oder der Umwelt auszudrücken. Durch Verwendung solcher Abweichungen vom Hochdeutsch erhalten bestimmte Passagen Stimmungsgehalt und äußern etwas über dem Ich-Erzähler oder seine Umgebung. Mit dem Gebrauch solcher Wörter drückt Glavinic vor allem aber den emotionalen Zustand des Ich-Erzählers aus: Zärtlichkeit, Humor, Aufregung, Zorn usw., der hier sehr neutral dargestellt wird. Um den Erzähler besonders neutral, oder fast negativ und für den Leser verfremdet darzustellen, lässt ihn Glavinic in sehr gehobenen Stil reden.

Ich erkundigte mich, ob es eine Möglichkeit gebe, mich nützlich zu machen. Eva drückte mir eine Salatschüssel in die Hand, die ich ins Wohnzimmer tragen und dort in die Mitte des Tisches stellen sollte. In der Schüssel war Vogerl- und Endiviensalat mit Radieschenscheiben, Schnittlauch, Gurkenstreifen und Kürbiskernöl nebst Essig angerichtet. Ich führte den Auftrag umgehen aus. Danach erhielt ich die Erlaubnis, im Wohnzimmer in einem Fauteuil auf das Servieren zu warten. Heinrich hatte sich eine Zigarette angezündet. (S. 36)

Eva hörte dies. Sie nannte Heinrich ein Ferkel. Er lachte, begab sich jedoch mit mir ins Badezimmer, wo wir, nebeneinander am Waschbecken stehend, unsere Mundhöhlen einer Reinigung unterzogen. Eva lachte, rief meine Lebensgefährtin herbei und wies auf uns, sahen wir nicht lieb aus, wie zwei Ochsen im Stall. (S. 97)

Indem der Erzähler das objektiv Wahre darstellt, löscht er jeglichen Anteil des Subjektiven, in der Form von Reflexion, Teilnahme und Urteil, also die eigene Anwesenheit und Aktivität aus.

In die dabei scheinbar streng beobachtete Objektivität des Erzählens schiebt sich eine subjektivierende Tendenz ein, die die Dingbeschreibungen zu Stimmungsträgern macht und ihnen sogar eine deutlich sinnbildliche Funktion gibt.

Im Fernsehen sahen wir, dass das Anwesen von allen Seiten umstellt wurde. Wieder wurde das Polizeiauto gezeigt. Es blinkte. Der Bauer rief beiden Gendarmengruppen, was los sei. Ob Herr Schober oder Herr Haberfellner bei ihnen seien. Einer der Gendarmen rief zurück, der Bauer sollte auf der Stelle das Gewehr niederlegen. [...] Dies wurde vom Fernsehen mit einer Großaufnahme gewürdigt. Das Polizeiauto fuhr heulend auf den Hof und hielt. Die Sirene verstummte. Das Blaulicht blieb eingeschaltet. (S. 156)

Durch solche Beobachtungen und den neutralen Stil des Erzählers verhindert Glavinic eine Psychologisierung des Täters (in Betracht zu ziehen.)

## **4.2. Medienperspektive – Rolle der Medien im Roman**

Die Erzähltechnik, die Glavinic für sein Werk ausgewählt hat, ähnelt stark den Darstellungsprinzipien, die Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden. Der so genannte Sekundenstil beruht darin, dass der Erzähler die Geschehnisse minutiös berichtet, durch fast lückenlose Beobachtung und logisch-kausale Auswahl der Geschehnisse gefüllt von exakter Präzision, Augenblick neben Augenblick zu setzen. Die Detailtreue, mit der der Erzähler arbeitet, ist für den Leser einerseits ein Übermaß an relevanten Informationen, andererseits verstärken solch detaillierte Angaben die Wahrhaftigkeit und Realitätstreue des Erzählers.

Anlässlich dieses Treffens sprach meine Lebensgefährtin in einem übertriebenen und schadhaften Ausmaß alkoholischen Getränke zu (ca. 1 l Weißwein, 6 x 2 cl Tequila, ? Bier). [...] Nachdem meine Lebensgefährtin aus ihrem Alkoholschlaf erwacht war, fuhren wir das nicht mehr weite Stück zu unseren Freunden Heinrich und Eva Staubenrauch, wohnhaft Kaibing 6, 8537 Kaibing. (S.5)

Diese Detailgenauigkeit betrifft den Leser inhaltlich insofern, dass diese Verwirrungen die Auflösung des Falls hervorrufen. Durch die Details kann man leicht überlesen, dass der Ich-Erzähler kein Alibi für die inkriminierte Zeit hat.

Am Gründonnerstag fuhren wir zu Hause ab. Nachmittags waren wir in der Nähe von Graz in einem Lokal mit verschiedenen Freunden verabredet. Anlässlich dieses Treffens sprach meine Lebensgefährtin in einem übertriebenen und schadhaften Ausmaß alkoholischen Getränken zu (ca. 1 l Weißwein, 6 x 2 cl Tequila, ? Bier). Spätnachts, um etwa 5 Uhr früh, hatte ich mich um die Unterkunft zu kümmern u. musste meine Lebensgefährtin zu Bett geleiten. Der Tag darauf war Freitag. Nachdem meine Lebensgefährtin aus ihrem Alkoholschlaf erwacht war, fuhren wir das nicht mehr weite Stück zu unseren Freunden [...] (S.5)

Nach der Aussage des dritten, geflohenen Kindes hat die Polizei die kaum fassbaren Vorgänge rekonstruiert. Ein bereits beschriebener Mann hat die 3 Geschwister am Karfreitagmorgen beim Spielen auf einer Waldlichtung, etwa ein Kilometer vom Haus der Eltern entfernt, angesprochen. Sachlich und gar nicht unfreundlich setzt der Mann den Kindern auseinander, er hat ihre Eltern in seine Gewalt gebracht. (S. 15)

Die Eindrücke des Erzählers werden chronologisch, der Reihe nach erzählt. Die Abfolge der Ereignisse wird als formales Darstellungsprinzip konstituiert, das sich mimetisch an den dargestellten Inhalt anlehnt, der viel mehr als die Kontingenz der Ereignisse, Handlungen und Personen auf dem Inhalt einer Form beruht. Der so begründete expressionistische Reihungsstil, ist gekennzeichnet durch rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder. Der Abstand, der dabei entsteht, bringt „mimetisch die veränderten Wahrnehmungsstrukturen selbst zur Darstellung“ und „[ist] zu begreifen als literarische Mimesis einer neuen, historisch vermittelten kollektiven Wahrnehmungs- und Bewusstseinsnorm [...]. [Daher] wäre er

*realistisch*, insofern seine formale Struktur die historisch vermittelten, objektiven Bedingungen der Wahrnehmung und ihre Rückwirkung aufs Subjekt, die Dialektik von Subjekt und Objekt im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung beschreibt.“<sup>79</sup>

Dieses vor allem formale Verfahren wurde schon Anfang der literarischen Moderne, Ende des 19. Jahrhunderts, bekannt. Formal wurde diese Erzähltechnik schon als naturalistische Technik, die Arno Holz und Johannes Schlaf im *Papa Hamlet* (1887/1888) und einigen anderen Erzählungen entwickelt haben, bekannt. Es gelang eine eigene Sprache, die „zum revolutionären Eingriff in die gewohnten, im Realismus des 19. Jahrhunderts entwickelten Formen der Erzählkunst“<sup>80</sup> wurde. Dadurch wollte man im Naturalismus von der Bindung an das nur Weltanschauliche und Stoffartige und dieses als Formproblem erkennen lassen. Arno Holz sagt selbst: „Der Naturalismus ist eine Methode, eine Darstellungsart und nicht eine Stoffwahl.“<sup>81</sup> Darin drückt sich auch ein verändertes Verhältnis zur Kunst aus. Diese wird nicht mehr ein Ausdruck von Erlebnissen, sondern eine Methode und eine Technik im Sinne einer rationalisierten Artistik verstanden, welche „die äußerste Präzision und Perfektion der Mittel beansprucht.“<sup>82</sup>

Durch diese Technik haben Autoren versucht, auf die Realität<sup>83</sup> und die schnelle technische und wissenschaftliche Entwicklung Ende des 19. Jahrhunderts zu reagieren, vor allem auf die Entwicklung von Fotografie und Film. Bei den Kategorien der Textherstellung von Handlung, Dialog, Reflexionen und Beschreibung, kann man den Einfluss von Fotografie und Film, gerade in der Kategorie der Beschreibung erkennen. Ein wichtiger Bestandteil des Kriminalromans ist die Beschreibung der Umgebung und der Bilder durch den Ich-Erzähler, die im Fernsehen gezeigt werden. Bilder, wie auch diese Beschreibung von Bildern ist ein unvermeidlicher Bestandteil der erzählenden Literatur. Im erzählerischen Kontext tauchen Bilder in der neuzeitlichen Literatur oft auf. Sie sind Bestandteil der Handlung und gehören zum Ort, der Landschaft, den Personen, der Geschichte. Meistens bedeuten solche Bilder Hinweise auf etwas Bestimmtes, und man sollte darauf achten, wann und warum in Erzählungen oder Romanen Bilder erwähnt werden und vor allem welche Funktion diese Bilder ausüben. Für die Kriminalliteratur ist die Problematik und Thematisierung der

---

<sup>79</sup> Zit. nach Paech 1997, S. 128

<sup>80</sup> Zit. nach Martini in: Holz/Schlaf 1968a, S. 105

<sup>81</sup> Zit. nach Martini in: Holz/Schlaf 1968a, S. 106

<sup>82</sup> Zit. nach Martini in: Holz/Schlaf 1968a, S. 107

<sup>83</sup> Solche Realität hat man versucht vor allem auf den Inhalt einer Form (den Reihungsstil) zu vergegenwärtigen. Man hat versucht nicht nur in der Literatur auch in den so genannten Städtefilmen, diese Form zum Thema zu machen sind.

technischen Medien auch kein neues Phänomen. Zur Bilderproblematik zur Zeit des Realismus bemerkt Krauss (2000):

Nicht die Handlung schafft sich die Bilder, sondern diese die Handlung. Der Erzähler hat die Stellung des Beobachters. Er strukturiert den Text nicht nur durch den Fortgang einer Handlung, sondern durch die Auswahl der Bilder, in denen dann Handlungen stattfinden. Photographisch ist an dieser Technik zum einen das bildhafte Denken in genau umgrenzten Ausschnitten, zum anderen die gleich bleibende Detailgenauigkeit und Präzision, mit der diese Bilder beschrieben werden, gleichgültig welche Größe sie haben und auf welcher Ebene sie sich befinden.<sup>84</sup>

Die Intensivierung und Differenzierung der sprachlichen Mittel von Sekunde zu Sekunde noch die kleinsten psychologischen und stimmhaftesten Nuancen und alle aus dem Unterdrückten oder dem Unbewussten aufsteigenden und in es zurücksinkenden Emotionen, Stimmungen und Launen auszudrücken, überbrückt den Abstand zwischen der Wirklichkeit und der Reproduktion. Diese Wirklichkeit wird mit unbestechlicher Genauigkeit dem Leser suggeriert. Hiermit hält Glavinic nämlich seinen Lesern einen Spiegel vor. Dadurch entsteht eine Unmittelbarkeit der Äußerungen, eine Echtheit der Reaktionen, was um den Ich-Erzähler geschieht, ihm gesagt wird oder in ihm selbst hervorgeht. Damit scheint eine Reproduktion von Wirklichkeit hin zur ‚Wahrheit‘ zu gelangen.

Diese ‚Wahrheit‘ zeigt sich auch dadurch, dass in diesem Kriminalroman sehr oft Medienbegriffe wie Fernsehen, Zeitung, Fotografie oder Teletext vorkommen. Vermittler von Ereignissen werden Fernsehsender, Fernsehen und Teletext und spielen auch eine wichtige Rolle in der Krimiliteratur. Die technischen Medien werden wichtige Bestandteile zur Entwicklung und vor allem zur Verfolgung des Falls. Außerdem übernehmen diese Ermittlungsarbeiten, die in der klassischen Kriminalliteratur üblicherweise die Polizei oder ein Detektiv ausübt<sup>85</sup>.

Dieser Kriminalroman unterscheidet sich gerade durch die Verwendung, Zitierung und Simulierung von technischen Medien wie Kamera oder Fotografie von ‚klassischen‘ Kriminalromanen.

Eine Tendenz in der Kriminalliteratur allgemein zeigt sich in der Orientierung an der Fotografie. Die dokumentarische Genauigkeit und Schaulust finden Erfüllung im Film, auf den die Kriminalliteratur des 19. Jahrhunderts vorausgreift. Gerade als Antizipation filmischer Muster gibt es in deutschen Kriminalnovellen, die um 1870 erscheinen, Verfolgungsjagden

---

<sup>84</sup> Krauss 2000, S.100

<sup>85</sup> Vgl. dazu Nusser 2003, S. 24f

mit der Eisenbahn, schnelle Nachrichtenübermittlung durch Telegraphen und andere. Die narrative Nutzung technischer Errungenschaften verbindet Kriminalliteratur und Film.

Dabei gewinnt die sichtbare Wirklichkeit eine zentrale Bedeutung in der Kriminalgeschichte. Eine genaue Registrierung der Umgebung, dem Blick der Kamera ähnlich, ist strukturell verankert, denn nur die exakte Beobachtung ermöglicht, was in der Kriminalgeschichte entscheidend ist, die kausale Rekonstruktion des Verbrechens. Über den Film entwickelt die Kriminalgeschichte ihre eigene Bildlichkeit.

Die Medienperspektive zeigt sich als sprachliche oder mediale Abbildung:

Nachdem der Mann den Brand *gefilmt* und die verbliebenen Brüder von der *Kamera* nach ihren Emotionen befragt hat, weichen sie wieder tiefer in den Wald zurück. Bald kommt es zum zweiten Mord. Der 8jährige muss auf einen hohen Baum klettern. Nur durch die mittels eines am Kopf des 9jährigen angesetzten Messers unterstützte Drohung, diesem die Ohren zu kerben, lässt sich hinauftreiben. Darauf geschieht das gleiche wie beim ersten Bruder. Zunächst wird der unten gebliebene *gefilmt* und gefragt, ob er Angst um den Bruder im Baum hat. Der andere wird nach seinen Gefühlen befragt und daran erinnert, dass seine Eltern und sein Bruder einen unglaublich qualvollen Tod vor sich haben, wenn er nicht innerhalb der nächsten 10 Minuten springt. 10 Minuten hat er noch, was er davon hält. [...] Noch 8 Minuten, sagte Heinrich, sagt der Kameramann.<sup>86</sup> Noch 5. Noch 3. Die Kamera wird nicht ausgeschaltet. (S.20f)

An einigen Stellen ist die mediale Beobachtung, am Beispiel von Fernsehen oder Teletext zu sehen, die sich vor allem im Präsens zeigt:

Heinrich schaltete den *Fernseher* und *Teletext* ein. Die erste Nachricht behandelte einen ausländischen Staatsbesuch. Die zweite berichtet von einem Mord an zwei Kindern, der in der Weststeiermark verübt worden war. Man schrieb von einem grauenhaften Verbrechen. Groß angelegte Fahndung » Es wird gegen einen etwa 30jährigen, mittelgroßen Mann ermittelt, der 2 7 u.8 Jahre alt Kinder gezwungen hat, sich durch einen Sprung von einem hohen Baum zu töten, und diese Taten mit einer Videokamera aufgenommen hat. Ein dritter Bub, der 9jährige Bruder der beiden ums Leben gekommenen Kinder, hat entfliehen können. (S.8)

Der Kriminalfall und die Kriminalität werden durch technische Medien ‚konsumiert‘ und hervorgehoben, was viele gegenwärtige Literaturkritiker als eigentliches Thema des Kriminalromans von Thomas Glavinic sehen. In *Der Kameramörder* wird die Frage diskutiert, ob solch ein Dokument wegen seiner Gewalt überhaupt gesendet werden dürfe. Ins Zentrum rückt die Problematik der Gewalt von Bildern. Auch wenn es Glavinic primär nicht um die Darstellung der Medien als solchen oder um eine moralische Kritik an der

---

<sup>86</sup> Der Satz „Noch 8 Minuten, sagte Heinrich, sagt der Kameramann“ erinnert stark an den Anfang von Th. Storms *Der Schimmelreiter*, indem etwas erzählt wird, was man selber nicht erlebt, sondern erzählt bekommen hat.

Skrupellosigkeit der Medien geht, ist gerade diese Vorgehensweise und die Medienkritik, die in eine Gesellschaftskritik übergeht, interessant.

Der Fernsehsender und Teletext werden immer aktualisiert und berichten minutiös über die Ereignisse.

Heinrich rief, die erzählen Geschichten. Die Zeit im Bild-Moderatorin stellte fest dass sich der ORF von solchen Methoden distanziert und nur ein *Foto* der Opfer zeigen will. Erstmals kamen die Kinder ins Bild. Vor ihren Augen war ein schwarzer Balken, das Foto grobkörnig und unscharf. Am unteren Bildrand stand Franz (7)† und Josef (8)†. (S.39)

Er antwortete dem Bauern, man könne in die Menschen nicht hineinschauen. Ich schlug eine *Zeitung* auf. Ein großes *Foto* zeigte einen Jungen, der mit ausgestrecktem Arm auf einen hohen Punkt in einem Baum wies. Von diesem Punkt war ein schwarzer Pfeil abwärts gezeichnet, der den Absprungsort, die Flugbahn und den Ort des Aufpralls des Opfers kennzeichnete. Meine Lebensgefährtin, die sich zunächst abgewandt hatte, beugte sich zu mir und fragte, ob das das überlebende Kind sei. Ich verneinte, es handle sich um ein gestelltes *Foto*, der Baum sei richtig, nur das Kind sei falsch. (S. 87)

Jeder Kolumnist u. jeder Kommentator beschäftigte sich mit der Tat. Sogar ein *Foto* der Opfermutter war abgedruckt. Aus dem Teletext erfuhren wir, dass das Foto als Skandal gewertet wurde. Der *Fotograf* hatte sich, als Pfleger verkleidet, in die psychiatrische Anstalt Am Feldhof eingeschlichen und die ans Bett gefesselte und innerlich mit Medikamenten ausgekleidete Mordkindermutter *fotografiert*. Dies widerspricht unseren ethischen Prinzipien, sagten der Präsident des Presserates u. der Chef der Liberalen lt. Teletext. (S. 90)

Die Antwort des Bauern über die Möglichkeit in einen Menschen hineinzuschauen zeigt eine ähnliche Vorgehensweise, die der Kamera zugeschrieben wird. Diese kann nur beobachten, was sich schon auf der Oberfläche befindet, nicht aber in den Menschen hinein sehen.

Dieses wird stark in Michael Powells *Peeping Tom*<sup>87</sup>(1960) thematisiert, an den auch das Ende des Kameramörders erinnert, indem eine starke Affinität zum Film aufgewiesen wird.

Der *Peeping Tom* zeigt einen Serienmörder, der mit emotionaler Kühle Frauen tötet. Mark, ein Kameramann im Filmstudio, fotografiert in seiner Freizeit Prostituierte. Sehr oft benutzt er Lichteffekte, ein Ergebnis seines Kindheitstraumas. Seine Unzufriedenheit mit dem Licht führt zu weiteren Morden. Zum Unterschied von Glavinic dokumentiert Mark mit der Kamera auch die Ermittlungen seiner eigenen Taten. Im Unterschied zu Glavinic werden durch den Ich-Erzähler Ermittlungen nicht bildhaft, sondern lediglich sprachlich durch den vermutlichen Täter dem Leser vermittelt. In beiden Werken wird der eigentliche Mord zensiert, indem er nicht gezeigt wird – die eigentliche Tat wird immer herausgeschnitten, bis auf die letzte Szene, in der sich der Kameramörder selbst tötet. In *Der Kameramörder* sieht sich der Täter bei der eigenen Verhaftung im Fernsehen. Mark benutzt die Kamera nicht nur für die Aufzeichnung seiner Taten, sondern auch als Waffe für die Morde. Die technischen

---

<sup>87</sup> Peeping Tom wird als ein Synonym für einen Voyeur benutzt; jemanden, der jemand, der etwas ohne selbst gesehen zu werden, sieht.

Möglichkeiten und Eigenschaften der Kamera werden zugespitzt, indem sich Helens blinde Mutter zu Mark äußert, dass der Instinkt eine wunderbare Sache wäre, nur dass es bedauerlich sei, dass man diesen nicht im Bild festhalten könne.

In diesem Erzählbericht wird stark mit Sinneseindrücken gearbeitet, vor allem mit dem Visuellen, um eine möglichst getreue (reale) Wiedergabe darzustellen.

Einige Stellen beziehen sich auf das Hören:

Angesichts der Tatsache, dass mir für einen Moment der Blick auf ihr schwarzes u. gestutztes Schamhaar freigegeben war, war dies nicht ganz einfach durchzuführen. Ich hörte das Wasser rauschen. Mein Wegdrehen kommentierte Eva mit einer Bemerkung hinsichtlich meiner Ansicht nach unnötigen Scham. (S.13)

Dort interviewte sie das Oberhaupt der Frauenkirchener und andere Personen, die im Ort herausragende Bedeutung hatten und/oder die Opferfamilie kannten. Der Lärm im Hintergrund war deutlich zu hören. Danach wurde wieder vom Studio aus über die Jagd nach dem Täter berichtet. (S. 23)

Vor allem beziehen sich die Sinneseindrücke auf das Sehen:

Das stimmt, sagte meine Lebensgefährtin. Sie gehe ebenfalls über die Erdbebennachricht mehr oder in der schulterzuckend hinweg, der Mord an den Kindern hingegen rühre an das Tiefste ihrer Seele. Wohl, weil es so nahe geschehen sei. Heinrich ergänzte, es sind Kinder, Sonja. Das komme hinzu. Ich erinnerte daran, daß wir Tränen nur wahrnehmen, wenn wir sie sehen, und daß wir die Gesichter kennen müssen, um ihr Leid fühlen zu können. Dazu passe auch Heinrichs Theorie. (S. 19)

Dadurch, dass der Ich-Erzähler objektiv zu berichten versucht, nähert er sich dem Kamerablick an, wobei hervorzuheben ist, dass in seiner Perspektive (fast) keine Emotionen zum Ausdruck kommen. So wird die Simulation vom Kamerablick zu dem wichtigsten Motiv dieses Kriminalromans, da auch hier keine Teilnahme der Emotionen gezeigt wird, ähnlich wie beim Filmdrehen. Durch diese Simulation des Kamerablickes wird der Versuch der Literatur verwirklicht, sich an die Vorgehensweise des Films anzunähern. Dieses passiert einerseits in der Verwendung vom Reihungsstil, andererseits durch die Darstellung des Textes als Erzählbericht des Geschehenen. Durch den Schwerpunkt Beobachtung ist die Erzählung auf das Visuelle konzentriert. Unterstützt wird dieses auch durch den Standpunkt des Erzählers, der gerade durch Beobachtungen als durch eine Selbstbeobachtung dem Leser Informationen vermittelt. Diese Vorgehensweise zeigt durch die Objektivisierung der Erzählweise mediale Orientierung am Film.

Das eigentliche Thema dieser Erzählung ist also das Sehen. Die Erzählperspektive bleibt dabei beim Erzähler. Es ist in der Wahrnehmungsperspektive (das Sehen) und in der Erzählperspektive (die Darstellung des Gesehenen) strukturiert: Der Rahmen des ‚bewegten



Bildes' korrespondiert mit der Position des Betrachters, während die Bewegung des Erzählers durch den Ort als Folge der Wahrnehmungen ‚montiert‘ ist. Man könnte versuchen, diese Erzählsituation als kinohaft zu deuten, den Erzähler als Zuschauer vor einer Kinoleinwand zu sehen und die Verfolgung der Geschehnisse als Identifikation des Lesenden mit dem Zuschauer zu deuten.

Diese Erzählperspektive ähnelt der Kameraperspektive, die zunächst ähnlich der Perspektive eines Sprechenden ist; ein Sprecher artikuliert sich, und in diese Artikulation geht immer auch die Situation, seine Position, sein Standpunkt mit ein. Weil alles, was die Kamera zeigt, aus einer Perspektive aufgenommen ist, formuliert die Kameraperspektive das Erzählkonzept. Es ist zugleich ein Konzept des Beobachtens. Der Erzählstandpunkt, der *point of view*, gehört dazu und ist in jeder filmischen Einstellung eingeschrieben. Das allgemeine Erzählerprinzip der Kamera jedoch beinhaltet umgekehrt auch, dass sie einen Blick darstellt, der einen Blickenden voraussetzt.

Das Kameraauge, genauso, wie das Auge des Erzählers, beobachtet. Wie die Kamera ihrem Objekt gegenüber teilnahmslos und nüchtern bleibt, so bleibt auch der Ich-Erzähler eher nüchtern, aber vor allem vorurteilslos gegenüber dem Sachverhalt, den er vorfindet. So wie für die Kamera nur Objekte existieren und keine Bedeutungen, so wie die Kamera ihrem Gegenstand gegenüber teilnahmslos bleibt, so gestaltet Glavinic sein Erzählen. Dabei bedient er sich der Technik des filmischen Erzählens<sup>88</sup>:

Sie nahm eine Salamistange in die linke Hand und zeigte sie mir. Sie legte die Stange in die rechte Hand. Dabei nahm sie mit der linken ein Stück Emmentalerkäse und blickte mich fragend an. Darauf legte sie die Salami zurück in den Kühlschrank und den Käse in ihre rechte Hand. Mit der linken entnahm sie dem Kühlschrank einen frischen Ziegel Butter aus biologischem Anbau (Aufdruck). Indem sie auf diese Weise Gegenstände über den Weg ihrer linken zur rechten Hand aus dem Kühlschrank zurück in den Kühlschrank wandern ließ, machte sie mir Angebote betr. Meines Brotbelags. (S.27)

Ähnlich wie die Kamera bleibt auch die Erzählinstanz neutral, ohne eine subjektive Perspektive bringen zu wollen oder zu einer Selbstbeobachtung zu gelangen. Dieses ist auch beim Ich-Erzähler zu bemerken, der auf das Geschehen unbeteiligt reagiert, indem keine Verschleierung, mit der normalerweise die der Kriminalliteratur gearbeitet, aktiv wird.

---

<sup>88</sup> Paech weist darauf hin, dass das Erzählen nicht nur auf die mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt ist; erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von Sprache, Bild, Bewegungen etc. Dies lässt die audiovisuellen Medien insgesamt zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit der Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogenheit Bedeutungen im Erzählprozess vermittelt bzw. durch die Zuschauer erzeugt werden. Vgl. zur historischen Auseinandersetzung um das filmische Erzählen Paech 1988.

Der Beobachterblick erfasst, wie die Kamera, objektiv und genau die Wirklichkeit. Genau wie der Kamerablick mit der Möglichkeit auf Totale, Halb-Totale und ähnliche Kameraeinstellungen, zeigt der Ich-Erzähler, da bei ihm nicht komplexe Menschen wahrgenommen werden, sondern nur Teile davon:

Auch die Frau des Bauern kam herbei. Neben Heinrich setzte sie sich auf die Bank. Sie legte die Hände auf ihren mit einer gefleckten Schürze bedeckten Schoß und machte durch Kopfschütteln und Mimik deutlich, wie erschüttert sie war. Meine Lebensgefährtin, die das Frühstück schneller beendet hatte als ich, stand dabei ca. 2 m vom Tisch entfernt und schaute wortlos vor sich hin. (S. 10)

Dieses ausschnittshafte Sehen wird so aus dem Film übernommen.

Schnitt und Montage gehören seit den zwanziger Jahren zu den filmspezifischen Mitteln. Zwar findet der Schnitt schon vorher Anwendung und seine Möglichkeiten werden bereits vor dem Ersten Weltkrieg erkundet, in der filmästhetischen Debatte gewinnt er jedoch erst in den zwanziger Jahren, genauer mit den Filmen von Eisenstein, Pudovkin und Vertov, an Bedeutung. Deutlich ist dies an den filmtheoretischen Schriften von Béla Balázs abzulesen. Ist in seinem ersten Buch von 1924 *Der sichtbare Mensch* von der Montage noch kaum die Rede, so wird sie, nachdem in Europa 1926 die ersten großen Filme Eisensteins, vor allem „Panzerkreuzer Potemkin“, zu sehen waren, in seinem Buch *Der Geist des Films* 1930 zum zentralen Merkmal für die filmische Narration. Erzähltechnisch zeigen sich Montage<sup>89</sup>, Schnitt, rasche Szenenabfolge, Schauplatzwechsel (Brechung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung), Wechsel von Ermittler- und Täterperspektive – die Vorstellung der bewegten Kamera als Erzählinstanz (Verzicht auf Reflexion, Gefühlsäußerung, Verzicht auf Kommentare).

---

<sup>89</sup> Montage ist ein handwerklicher Begriff der Filmpraxis. Meint der Schnitt (‘cut’) die Begrenzung einer Einstellung, in dem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird, verbindet die Montage verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen der Einstellungen zusammengeklebt werden. Joachim Paech hat im Kontext seines historisch argumentierenden Buches *Literatur und Film* auf die narrativen Aspekte der Montage hingewiesen und vor allem drei Bedeutungsdimensionen einer „filmischen Schreibweise“ hervorgehoben; einerseits die Mimesis einer montageförmig erlebten Realität, dann die Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang und letztendlich die Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen. Vgl. Paech (1997), bes. S. 129. In der filmgeschichtlichen Diskussion wurde vor allem der konstruktive, synthetisierende Aspekt der Montage immer wieder hervorgehoben, während der dekonstruktive Aspekt erst in den letzten Jahren betont wird.

Filmisch zeigt sich auch die Erzählweise, die das Kameraauge und die Kamerabewegung<sup>90</sup> simuliert, wobei aber ein durchgehender Fluss der Kameraperspektive entsteht. In der Organisation des Blicks und der Blickfolge ist nicht nur im fiktionalen Film, sondern auch in vielen anderen audiovisuellen Formen ein Wissen um die gesamte Erzählung bzw. der Darstellung enthalten. Mit dem Wissen um die Gesamtheit der Geschichte entwickelt der Erzähler seine erzählerischen Strategien. Erkennbar ist dies daran, dass im Spielfilm die Kamera oft weiß, was die Figuren, die sie wahrnimmt, tun werden. Dazu gehört auch, dass die Erzählposition innerhalb eines Geschehensvorgangs wechselt und dabei das Geschehen aus wechselnden Ansichten aufgenommen wird. Das Erzählen ist auf diese Weise in die Kamerahaltung und über sie in den Ablauf des Geschehens integriert.

Im Film sorgen die Abschnitte für den Wechsel der Kameraperspektive. In der Literatur wird an solchen Stellen gewöhnlich ein Abschnitt dargestellt. Die Abschnitte fungieren gängig in der Literatur ähnlich, wie Schnitte im Film. Da in *Der Kameramörder* keine Kapitel und auch keine Absätze vorhanden sind, bedingt auch durch den Sekundenstil, fehlt auch der Schnitt. Die Übergänge zwischen Handlungen und Zeitwechsel fließen durch die fehlenden Abschnitte ineinander. Dieses ist hier auch im Teil als das Mordvideo im Fernsehen gezeigt und beschrieben wird, thematisiert:

Ein Waldstück war zu sehen. Die Kameraführung war unruhig. Der Kameramann bewegte sich auf einen Punkt zu. Man sah eine Lichtung, auf der 3 Kinder, mit Holzprügeln spielend, umherliefen. Schnitt. 0.15. Eine hohe, verzerrte Stimme, die des Kameramannes, teilte den Kindern mit, nun, da er ihren Bruder festgebunden hat, werden sie wohl nicht so dreist sein, einen Fluchtversuch zu unternehmen. (S. 60).

Der Kameramann wiederholte, der Schweinestricker kann das Leben des anderen retten, indem er dessen Platz einnimmt. Der unten schrie Worte, die nicht zu verstehen waren, und auch von oben ertönte wieder Gewinsel. Schnitt. 3.20. Der Kameramann wiederholte alle Drohungen gegenüber dem Langhaarbruder für den Fall, daß dieser sich untersteht, in 50 Sekunden nicht zu springen. Eine Sekunde später - und alles wird ein schreckliches Ende nehmen. (S. 78)

Heinrich sagte, ein solcher Mensch sei ihm sein Lebtage nicht unterkommen, und er bedauere, kein aktiv an der Jagd nach dem Täter beteiligter Gendarmenbeamter zu sein. Er würde mit dem Kerl gern ein paar Worte wechseln. Der Mann sagte, er wird nun zu zählen beginnen. Schnitt. 4.09. Die Kamera streifte über das ganze Gelände. Nirgends war ein Kind zu sehen. Wieder kam die Moderatorin ins Bild. (S. 93)

---

<sup>90</sup> Zu unterscheiden ist zwischen der Bewegung vor der Kamera und der Kamerabewegung. Die Objektbewegungen vor der Kamera können alle Richtungen einnehmen und mit unterschiedlicher Intensität auftreten, auch sind gegenläufige Bewegungen (Figuren bewegen sich in verschiedene Richtungen) möglich, so dass der Eindruck eines strukturierten Durcheinanders entsteht. Die Kamerabewegung orientiert sich an der Möglichkeit der menschlichen Blickveränderungen. Sie transformieren diese in technische Vorgänge, die dann auch mehr leisten können als nur eine technische Nachbildung menschlicher Blickveränderung.

Durch die fehlenden Absätze lässt Thomas Glavinic die Leser fast „Zuschauer“ werden und lässt keine Distanzierung zu. Dem Leser wird kein Freiraum für seine eigene Interpretation gegeben, sondern er lässt das Geschehnis nur an sich herankommen und wird durch die Verwendung der Textoberfläche fast gezwungen, das ganze Buch auf einmal zu lesen. Diese Eigenschaft, also keinen Freiraum für die eigene Phantasie einzukalkulieren, sondern nur das bloße Herankommen der Geschehnisse des Erzählten, wird in der Medienwissenschaft dem Film zugewiesen. Dieses ist auch durch die Textoberfläche des Kriminalromans gegeben, da sich im Buch keine Kapitel und keine Absätze befinden.

Solche Einflüsse werden jedoch gebrochen:

Nachdem wir einige Zeit geplaudert hatten (über die Temperatur, den ausbleibenden Wind, die nur durch Miauen von Katzen zuweilen unterbrochene ungewöhnliche und, wie meine von Heinrich der übertreibenden Empfindsamkeit geziehen Lebensgefährtin meinte, unheimliche Stille sowie über die Aussicht auf neuerliche Regen zu Abend), fiel Heinrich der Mord wieder ein. (S. 14)

Ähnlich auch bei jenen Stellen, in denen der Erzähler seine Meinung oder Eventualität einschleibt:

Eine auf einem erhöhten Punkt (evtl. gemietetes Privatwohnungsfenster) angebrachte Kamera schwenkte über die Menge, bis sie den Schützen beim dritten Schuß einfing. (S. 23)

Dorthin begaben wir uns, nachdem wir passendes Schuhwerk und Kleidung angezogen hatten und Eva eine Jause gerichtet und in einen Weidenkorb gepackt hatte, indem sich außerdem eine zusammengefaltete Decke befand. Grund: U.U. wollten wir Einzelpartien spielen. Den Pausierenden sollte Gelegentlich zu bequemer Rast gegeben werden. (S.12)

Um die Bildlichkeit, die stark mit dem Sehen verbunden ist und den Bericht noch zu unterstützen, bedient sich Glavinic in diesem Kriminalroman Abkürzungen. Diese haben inhaltlich keine Bedeutung, auf der Oberfläche unterstützen das Erzählverfahren. Dabei handelt es sich bei den Abkürzung nicht um bedeutungsgebende Wörter, sondern nur um Fügewörter, vor allem sekundäre Präpositionen und Konjunktionen – und (u.), und ähnlich (u.ä.), zirka (ca.), lt. (laut), eventuell (evtl.), wg. (wegen), beziehungsweise (bzw.) und andere:

Heinrich schrie auf. Sie zeigen das Video, sie zeigen das Video, rief er in den Hörer. Er nannte der Person am anderen Ende der Leitung (vermutl. Mutter) den Namen des Senders. Er wollte auflegen, wurde jedoch offenbar von seinem Gesprächspartner daran gehindert. Nein, sagte er, sie würden Ostern nicht großartig feiern, ihr Besuch sei wg. Urlaubstage und nicht wg. christl. Fest gekommen, und nein, er wolle seine Ruhe haben, es werde definitiv nicht zur Messe gehen, wann die Person am anderen Ende der Leitung endlich damit aufhöre. Die katholische Kirche sei eine widerwärtige Vereinigung scheinheiliger Machtmenschen u. Kinderschänder, deren verrücktes polnisches Oberhaupt sich als Vertretung von jemandem aufspiele, der nicht existiert. (S. 25)

Oft werden diese Abkürzungen mit Maß-, Mengen- und Zeitangaben verwendet:

Etwa durch Telefonate mit in der Nähe ansässigen Bekannten. Das gleiche würde er tun. Nach einer Weile, in ca. 30 Minuten, sollte sich beide Gruppen wieder treffen, entweder hier oder im Nachbarhaus, um Nachrichten auszutauschen. [...] Eva versuchte sie zu beruhigen. Sie veranschaulichte, daß Heinrich nur ca. 6 m entfernt sei. Darüber hinaus wies sie auf die gewaltige Körperkraft ihres Mannes hin. (S. 137).

Außer der Ausnahme Konjunktion werden alle Fügewörter als Abkürzungen verwendet. Bei dieser Konjunktion ist einerseits eine Abkürzung u. zu sehen, andererseits auch die ständige Form zu finden:

Die Stubenrauchs hatten ein üppiges Frühstück mit Salami, vielen Käsesorten, Eiern, Toast, Butter, Marmelade, Gebäck und Fruchtsäften zubereitet. Dafür zeigten wir uns durch Danksagung und Lob erkenntlich. [...] Meine Lebensgefährtin sagte, ihr sei gar nicht wohl und sie könne diese Nachrichten nicht ertragen. Heinrich riet ihr, die Ohren zu verstopfen, das sei alles Unsinn u. sie solle sich über den schönen Tag freuen. (S. 10ff)

Diese Vorgehensweise kann man einerseits mit dem Berichtverfahren, andererseits mit der fehlenden Bildlichkeit des Textes in Beziehung setzen, wobei die Verfahrensweise auf der sprachlichen und schriftlichen Ebene vor allem in Lexika und Sachlexika vorkommen.

Erwähnt wurde, dass der Text keine direkte Rede enthält. Dennoch ist ein Bruch zu sehen. Das ganze Geschehen wird Präteritum erzählt, die direkte Rede Konjunktiv Präteritum. Dabei werden jedoch Zeichen, für die Literatur unüblich, gesetzt. Andererseits wird der Doppelpunkt als Rede von Einzelperson oder ggf. als Rede einer Institution, das Abkürzungszeichen », als eine Trennung der Reden, benutzt:

An die Adresse der weststeierischen Demonstranten gewandt, die dem Bericht nach immer noch an Zahl gewannen, bittet er, von individueller Gewalt abzusehen und sich mit ihm und ganz Österreich, ja der ganzen Welt im Gebet für die Opfer und deren Eltern zu vereinen. Papst betet für die Opfer »Der Papst persönlich hat den Eltern der Kindern sein tiefes Mitgefühl versichert und sie in sein Gebet eingeschlossen. Heinrich: Da werden sie sich freuen. Mögliche Seligsprechung noch unter Johannes Paul II. »Stimmen aus dem Klerus fordern, die toten Kinder seligzusprechen, ein Vorschlag, dem ein berühmter Theologe widerspricht. Die Opfer sind noch nicht lange genug tot. Reaktionen der politischen Parteien »Die Volkspartei spricht von einem schwarzen Tag für Österreich. [...] Die Grünen stellen fest, daß nunmehr der Beweis für das vollkommene Versagen der Regierungsparteien in Frage der Psychotherapie und des Sozialwesens erbracht ist. Der Kanzler: Es gibt das Böse »Der Herr Bundeskanzler sagt, das Böse existiert und es ist die Pflicht des Staates, die Bürger zu schützen. Heinrich rief, jaja, du Versager. Beim Lesen der Berichte ergaben sich Schwierigkeiten in der Abstimmung der 4 Anwesenden.“ (S. 29ff).

Außer der Unterscheidung des Adressaten der Aussage ist ein Wechsel Präteritum ins Präsens zu sehen. Das » Zeichen auf der medialen Ebene die Technik des Videos, indem man ein Geschehen Vorwärts, *Forward*, einstellen kann. So ist auch ein Übergang aus dem Präteritum in das Präsens zu sehen.

Obwohl mehrere Stellen an die Vorgehensweise des Films erinnern, kann man in *Der Kameramörder* einen wichtigen Unterschied gegenüber dem Filmischen feststellen. Es sind mehrere Verweise nicht nur auf filmischen Verfahrensweisen zu bemerken, sondern Glavinic bedient sich auch der Technik der Medien, die er als Verweise in der sprachlichen Ebene benutzt. Er benutzt nicht den Kamerablick, sondern macht Annäherungen innerhalb der Sprache. Obwohl der Text Strukturen eines Erzählberichtes, oder eines Zuschauers aufweist, behält er jedoch seinen literarischen Charakter.

Indem der Film keinesfalls uns das Zeitliche erzählt, kann man in Glavinics Werk folgende Passagen finden, die uns die Zeit, in der sich das Geschehen abspielt, spezifizieren:

Heinrich sagte, die Bauern ringsum seien Heiden, sie zweckentfremdeten ihre heilige Handling, indem sie die Gelegenheit nutzten, den Baumschnitt des Frühjahrs zu verheizen, was an allen anderen Tagen verboten sei. Früher habe man wenigstens Hexen verbrannt, heute sei alles nur noch landwirtschaftliche Maßnahme. Nachdem wir einige Zeit geplaudert hatten [...] fiel Heinrich der Mord wieder ein. (S.14)

Der Film erzählt aber anders als Literatur. Er passiert nämlich in Zeit und Raum:

Nachdem der Mann den Brand gefilmt und die verbliebenen Brüder von der Kamera nach ihren Emotionen befragt hat, weichen sie wieder tiefer in den Wald zurück. Einem Bald kommt es zum zweiten Mord. Der 8jährige muss auf einen hohen Baum klettern. Nur durch die mittels eines am Kopf des 9jährigen angesetzten Messers unterstützte Drohung, diesem die Ohren zu kerben, lässt sich hinauftreiben. Darauf geschieht das gleiche wie beim ersten Bruder. Zunächst wird der unten gebliebene gefilmt und gefragt, ob er Angst um den Bruder im Baum hat. Der andere wird nach seinen Gefühlen befragt und daran erinnert, dass seine Eltern und sein Bruder einen unglaublich qualvollen Tod vor sich haben, wenn er nicht innerhalb der nächsten 10 Minuten springt. 10 Minuten hat er noch, was er davon hält. [...] Noch 8 Minuten, sagte Heinrich, sagt der Kameramann. Noch 5. Noch 3. Die Kamera wird nicht ausgeschaltet. (S.20f)<sup>91</sup>

Heinrich und meine Lebensgefährtin überzeugten sie, für das Abendessen wenig Zeit und Energie aufzuwenden. Dadurch hätten wir Gelegenheit, Verrichtung nachzugehen, die der Allgemeinheit mehr Freunde bereiteten (Spiele, Gespräch etc.). Nachdem eine Übereinkunft erzielt worden war (Spaghetti Bolognese), widmeten wir uns ohne Protest von Eva den Nachrichten. Im Teletext des österreichischen Fernsehens wurde über den Plan des deutschen Privatsenders, Ausschnitte aus dem Mordvideo auszustrahlen, berichtet. (S.28ff)

Im Film werden solche Zeitangaben nicht erzählt; sie werden durch die Bilder dargestellt. Dagegen arbeitet die Literatur mit anderen, literarisch typischen Verfahrensweisen, die nur in der Literatur möglich sind.

Die Einheit der Zeit, in der die Erzählzeit mit der erzählten Zeit übereinstimmt, verbindet sich mit einer statischen Einheit des Raumes, nämlich des Urlaubshauses in der Oststeiermark. Dieser Nahnblick schiebt das Zeitlich-Räumliche in den Vordergrund, wie in Großaufnahme beobachtet und dargestellt wird. Wie die fein geschliffene Linse der Kamera erfasst der

---

<sup>91</sup> Unterstrichen vom Autor der Magisterarbeit

Beobachterblick das Sichtbare. Dieses lässt sich sowohl auf Räume, Personen, wie auch auf Gegenstände als auch die sich zwischen ihnen bewegend Figuren und deren Handlungen beziehen. Durch den scheinbaren Kamerablick des Beobachters werden Informationen und Beobachtungen aufgenommen, die dem Leser präsentiert werden.

Es scheint hier, als ob die Darstellungstechnik des Films literarisch dargestellt sein soll. Der rasche Bildwechsel, der durch den Reihungsstil entsteht, erinnert an den raschen Schauplatzwechsel und den Filmschnitt. Der Erzähler registriert Oberflächenphänomene und hält sie auch fest.

Aus der Betrachtung des **Intermedialitätskonzepts** kann man erkennen, dass die Literatur versucht, sich der Entwicklung der Medien anzupassen, diese zu simulieren und die technischen Möglichkeiten vor allem des Films nachzumachen.

Was in Glavinics *Der Kameramörder* zur erkennen ist, ist die Reaktion der Literatur auf die Medien des Films und der Fotografie, die sich vor allem in der Simulation von Kamerablick in diesem Kriminalroman zeigen. Das Inwertefassen von simultanen Eindrücken und die daraus resultierte Diskontinuität charakterisieren diesen Text.

Der Kriminalfilm hat einerseits durch die Übernahme der Erzählmuster der Kriminalliteratur und durch die Verwendung typischer Figuren und auch bestimmte Szenarien an die Tradition der Gattung angeknüpft, so ist bemerkenswert, wie die Vorstellung der bewegten Kamera die Erzählweise mancher Autoren geprägt hat. Das Ergebnis, wie in Glavinics Werk zu erkennen ist, ist Verzicht auf Reflexion und Gefühlsäußerungen; auffällig der kommentarlose Blick auf die Dinge selbst. Das Erzählerische ist darauf gerichtet, die Veräußerlichung des Filmischen nachzuahmen, das Sichtbare zum alleinigen Aussage- und Bedeutungsmedium zu erheben.

Die Verwendung kinematographischer Erzähltechniken zeigt sich in der Erzählweise, in der etwas vollkommen objektiv dargestellt wird. Die Geschehnisse und Handlungen werden „von Außen“ beschrieben ohne Kommentare oder psychologische Interpretation. Auf der Ebene der filmischen Schreibweise kommt es zu ständigen Verschiebungen der Kameraposition, die Position kann kontinuierlich verändert werden. Diese Kontinuität zeigt sich in der Einheit von Person und Ort, wobei die Fragmentierungen und Montagen vor allem visuelle und akustische Wahrnehmungsdetails, die unter anderem die Beziehungen zwischen Menschen und ihrer Umwelt konstruieren, dargestellt werden.

In *Der Kameramörder* ist eine Orientierung an Medien zu verzeichnen, konkret an der filmischen Verfahrensweise, jedoch entsteht dadurch keine intermediale Konstellation, denn der Kriminalroman bleibt im Horizont des Medialen, sprachlich. Die Medienperspektive zeigt einerseits eine sprachliche oder mediale Abbildung, andererseits eine mediale Beobachtung oder mediale vermittelnde Beobachtung. Am häufigsten ist jedoch eine anweisende Medienperspektivierung vorhanden, indem versucht wird die Kameratechnik nachzuahmen. Dabei muss aber die Differenz der Medien eingehalten werden, denn das Nachahmen des Filmischen ist nichts anderes, als ein Nachahmen und bleibt Literatur. Man kann in diesem Fall als Referenz nur von bloßer Thematisierung der Medien, oder, nach Schröters angegebenen Taxonomie, über den Typ der „transmedialen Intermedialität“ sprechen. So handelt es sich nur um die symbolische Beschreibung und Erwähnung eines Mediums in einem anderen, ohne Rücksicht auf die Materialität des Mediums.

Betrachtet man die Darstellung der Detailgenauigkeit im geschriebenen Werk einerseits und des Films (am Beispiel von *Blow up*) andererseits, kann man hinsichtlich der medialen Beziehung keine *intermediale* Beziehung feststellen, denn in beiden werden technische Medien nur thematisiert, um die ganze Handlung zu verstärken. Darüber hinaus zeigt sich der Film in *Der Kameramörder* nicht nur als Thema oder Motiv, sondern es lassen sich vielmehr die Veränderungen der Textform und Erzählstruktur als narratives Sujet der filmischen Erzählweise erkennen. Dabei dienen Film und Fotografie als Anspielung, Thema oder Verweis:

Ein Medium verweist auf ein anderes – es kann das repräsentierte Medium dadurch kommentieren, was wiederum interessante Rückschlüsse auf das „Selbstverständnis“ des repräsentierenden Mediums zulässt. Und es kann das repräsentierte Medium auf eine Art und Weise repräsentieren, die dessen lebensweltliche, „normale“ Gegebenheitsweise verfremdet oder gleichsam transformiert.<sup>92</sup>

Die Fotografie oder das *Snuff-Movie* in diesem Kriminalroman, sind nicht mehr Fotografie oder Film, sondern „integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums – sie werden repräsentiert wie andere Objekte auch.“<sup>93</sup> So ist auch eine Fotografie in einem geschriebenen Text nur eine Fotografie, „die referentiell auf einen Text verweist.“<sup>94</sup>

Was in Glavinics Kriminalroman zu erkennen ist, ist die Rolle der Fotografie und des Films als Thema innerhalb des literarischen Textes. Die Anwendung dieser Medien reicht im *Der*

---

<sup>92</sup> Schröter 1998, S.144

<sup>93</sup> Schröter 1998, S. 144

<sup>94</sup>Ebd.



*Kameramörder* von einer Erwähnung bis hin zur ästhetischer Referenz. Der Bezug auf diese Medien, insbesondere in diesem Modus der Thematisierung, erfüllt eine Reihe von Funktionen. Zu einem ist es die Anspielung an die verschiedenen technischen Medien, andererseits dient solche ‚filmische Schreibweise‘ als Hinweis an eine realistische Schreibweise. So nimmt der Leser den Kriminalfall mehr realistisch wahr und bekommt ein Gefühl das Geschehen selber zu beobachten.

Nach diesem Konzept entsteht keine Intermedialität im Sinne einer Gegenüberstellung zweier Formen eines Mediums, sondern es zeigt sich eine Verweisbeziehung, die auf einer Repräsentation basiert, was heißt, dass ein Medium durch ein anderes repräsentiert wird.

Man kann das filmische und literarische Erzählen nicht nur als Figuration ihrer Intermedialität gelten lassen, nicht als eine Transformation im textuellen Verständnis, sondern als Realisierung einer Struktur/Form in der andern. Ebenso muss man feststellen, dass die Thematisierung von Filmen in der Literatur noch keinen Fall intermedialer Figuration darstellt.

## **5. Heinrich Böll *Die verlorene Ehre der Katharina Blum***

Die Thematisierung der Medien oder die filmische Schreibweise innerhalb des literarischen Textes kann man nicht als Figuration ihrer Intermedialität ansehen. Die Rolle des Films ist in diesen Fall nur eine Realisierung der Form in einer anderen, dabei ist die Bedingung der Mediendifferenz nicht eingehalten. So ist es notwendig eine mögliche Intermedialität anhand von Literatur und Film zu untersuchen, die dasselbe bearbeiten.

Wird ein Text aus seiner ursprünglichen medialen Form in eine andere Darbietungsform transformiert, sprechen wir vom Medienwechsel. Als Repräsentanten für die Medien Schrift und Bild können Literatur und Film stehen. So haben wir zwei Darstellungsformen, einerseits die Literatur oder literarische Vorlage und andererseits den Film. Was intermedial bei einer Literaturverfilmung passiert, ist die multimediale Transposition eines buchliterarischen Stoffes in ein anderes, im Falle des Films in ein Bildmedium. Diese Transposition verursacht, dass wir bei einer Filmanalyse nicht mehr über ein Schriftmedium sprechen, sondern nur ein Bildmedium an sich betrachten.

Bei dem Vergleich der literarischen Handlungsstrukturen mit dem Film können wir signifikante Unterschiede feststellen. Der Leser erfährt in einigen Passagen andere Erkenntnisse als der Zuschauer. Im Unterschied zur Lektüre ist das Geschriebene in eine audiovisuelle Version transformiert. Die Filmsequenzen nimmt der Zuschauer durch Sehen und Hören wahr. Die räumlich-zeitlichen Strukturen der Gattung Film und die Implikationen dieser Strukturen für den Rezeptionsprozess unterscheiden sich in mannigfacher Weise vom Rezeptionsprozess der Lektüre. Diese Unterschiede der medialen Transformationsprozesse lassen sich entweder als Beziehung des Regisseurs/Autors hinsichtlich der Präferenzen erläutern (Handlung/Gestalt), oder anhand der Präsenz der Medien, die sich in einer bestimmten Form nicht repräsentieren lassen (wie etwa die sprachlich-literarische Beschreibung des Mordes, wodurch gezielte audiovisuelle Details und entsprechende filmische Einstellungen eine neue Dimension erhalten). Die unterschiedliche raum-zeitliche Struktur der Medien übt einen Einfluss auf den Rezeptionsprozess aus. Der Leser kann Seiten überspringen, während der Zuschauer an die raum-zeitliche Abfolge des montierten Films gebunden ist.<sup>95</sup>

Dabei entsteht eine besondere mediale Konstellation: Literatur – Verfilmung – Film.

---

<sup>95</sup> Eine Ausnahme bildet das Medium Video, das das zurückspülen, bzw. das Flash-Forward des Spielfilms ermöglicht.

Bei einem Vergleich von Buch und Film erscheint es wichtig, die Wechselbeziehungen zwischen Filmen und literarischen Texten, die zunehmende Konkurrenz, aber auch die Konvergenz der Medien, d.h. die Intermedialität als Element der Film- und Literaturgeschichte zu verdeutlichen. Dabei stellt sich die Frage nach der Rolle von intermedialen Bezügen und ob man in solchen Fällen von intermedialen Bezügen sprechen kann.

Ein geeignetes Beispiel bietet der Kriminalroman Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* sowie dessen Verfilmung. An den Regiearbeiten hat der Autor selbst teilgenommen.

Als 1966 in der BRD im Bundestag die CDU/CSU eine Koalition mit der SPD eingegangen ist, kommt es zu einer radikalen Veränderung der Beziehung vom Staat und Gesellschaft. Dieser neu entstandenen Koalition standen rund 30 Abgeordnete der FDP als Opposition gegenüber. Viele Menschen vermissten zu dieser Zeit eine starke Opposition als Kontrollorgan im Parlament. Aus diesem Grund versuchten einige engagierte unter ihnen das Parlament von außen her zu kontrollieren. Sie verstanden sich als Außerparlamentarische Opposition (=APO). Unter dem Eindruck einer politischen Ohnmacht veränderte sich die anfänglich liberaldemokratische Einstellung. Als Modell zur Erklärung der politischen Situation wurde schließlich der Marxismus wiederentdeckt. Mit seiner Hilfe wollte man Staat und Gesellschaft einer grundlegenden Kritik unterziehen. Den Medien, so erklärten APO - Anhänger, falle in diesem System die Aufgabe zu, die Ausbeutung durch das kapitalistische Wirtschaftssystem zu verschleiern. Den Zeitungen des Axel-Springer-Verlages, allen voran der "Bild - Zeitung", wurde eine besonders wichtige Rolle zugesprochen. Der Springer-Verlag nutzte die ablehnende Haltung weiter Bevölkerungskreise gegenüber der APO aus, um noch heftiger gegen "die Linke" in der BRD zu polemisieren. Eine kleine Gruppe der APO - Bewegung hatte sich um Andreas Baader und Ulrike Meinhof versammelt, die vor Bomben- und Mordanschlägen zur Durchsetzung ihres politischen Ziels nicht zurückschreckten. Die Bild-Zeitung konnte die bisher bestehende Angst ihrer Leser aufgrund terroristischer Verbrechen der Gruppe zu einer allgemeinen Hysterie aufstacheln. Erreichen dieses Zieles war die Verfälschung der Wahrheit notwendig. Heinrich Böll nahm einen dieser nicht wahrheitsgetreuen Berichte zum Anlass, um Anfang 1972 im Spiegel-Artikel *Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?* für eine sachliche Berichterstattung und gegen die Kampagnen der BILD-Zeitung über die Baader-Meinhof-Gruppe sich mit dieser Art von Journalismus in scharfer Form auseinanderzusetzen. Er beurteilt den ganzen Artikel wie folgt: "Das ist nicht

mehr faschistoid, das ist nackter Faschismus, Verhetzung, Lüge, Dreck"<sup>96</sup>. Auf diesen Spiegelbeitrag hin setzte eine Kampagne gegen Böll ein. Ihm wurde vorgeworfen, ein Sympathisant der Terroristen zu sein. Im Juni 1972 durchsuchte die Polizei Bölls Haus im Zuge der Terroristenfahndung.

Vor diesem Hintergrund beauftragte Böll einen Mitarbeiter, sensationslüsterne Artikel von Boulevardblättern zu sammeln, die Menschen in Wort und Bild verleumden. Die kleinen skandalösen Geschichten von bekannten und unbekanntenen Personen bildeten das Material für Bölls Erzählung von einer unpolitischen Frau, die durch die Berichterstattung der Presse zur politischen Verbrecherin gemacht und dann zur Mörderin an einem Journalisten wird.

Aufgrund dieser Ereignisse entstand die Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*. Es ist die Geschichte eines Dienstmädchens, das am Mittwoch den 20.2.1974, bei einem Faschingsfest ihrer Tante den Herrn Ludwig Götten kennenlernt der wie sich später herausstellt von der Polizei als Verbrecher gesucht wird. Sie verhilft ihm zur Flucht und wird damit zum Hauptthema der Boulevardzeitung. Die Polizei kann jedoch Götten aufspüren und ihn verhaften.

Am Tag nach der Verhaftung wird Katharina Blum in der DIE ZEITUNG als ‚Terroristenliebchen‘ verleumdet. Während des zweiten Verhörs beschwert sie sich bei der Staatsanwaltschaft über die Verletzung ihrer Ehre, die aber mit dem Hinweis auf die Pressefreiheit und das öffentliche Interesse zurückgewiesen wird. Während des Verhörs dringt der Reporter Tötges in das Krankenhaus, wo Katharinas todkranke Mutter liegt, ein und schwärzt Katharina an. Die Mutter stirbt kurz nach dem Besuch des Reporters. Als am Sonntagmorgen DIE ZEITUNG erneut Verleumdungen über Katharina veröffentlicht, erschießt Katharina den Reporter, da die Polizei sie nicht vor den Ehre verletzenden Artikeln schützt. Katharina Blum macht sich aus Liebe strafbar, was oftmals eine reine Ehrensache ist und doch ist es DIE ZEITUNG, die durch ihre negativen Veröffentlichungen die Leser manipuliert, damit die Existenz der jungen Frau zerstört und sie so zur Mörderin macht.

---

<sup>96</sup> Böll 1979, S. 283

## **5.1. Das Buch**

Heinrich Böll hat sein Buch *Die verlorene Ehre der Katharina Blum: oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* als Kriminalerzählung in insgesamt 58 Kapiteln verfasst. Im Gegensatz zu herkömmlichen Kriminalerzählungen, in denen der Täter gesucht wird, stellt sich der Täter am Anfang der Geschichte. Im Verlauf der Erzählung geht es um ein stufenweises Aufdecken und Enthüllen von Mordmotiven. Diese Mordmotive werden erst während der Erzählung vor der Mordtat der Katharina Blum aufgebaut. Die Erzählung endet, wie der Anfang, mit dem Mord. Es handelt sich um einen individuellen Fall - um ein menschliches Einzelschicksal, dem zugleich repräsentative Bedeutung verliehen wird. Der betroffene Mensch wird in seiner Persönlichkeit durch mediale Einflüsse zutiefst verletzt, ist aber macht- und einflusslos, um sich dagegen wehren zu können.

Der Titel der Erzählung erinnert an Friedrich Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Es lassen sich inhaltliche Parallelen feststellen. Beide Protagonisten sind vom Wunsch beseelt, ihre verlorene Ehre wiederzugewinnen. Eine der Hauptaussagen in beiden Erzählungen ist die Erkenntnis, dass Verbrecher Menschen sind, d.h. dass jeder Mensch unter entsprechenden Umständen ebenfalls zu einem Verbrecher werden könnte.

Das Thema des öffentlichen Interesses und der Aufmerksamkeit der Presse ist im Buch (wie auch im Film) ausschlaggebend für die ganze Geschichte. Der eigentliche Mord steht hier nicht im Vordergrund des Interesses, sondern die Intentionen, die zum Mord geführt haben. Böll versucht in seiner Erzählung zu zeigen, wie die Schlagzeilen in einem Massenblatt mit Hilfe von Verdrehungen und unwahren Behauptungen einen Menschen öffentlich ehrlos machen können.

Im Jahr 1984 schreibt Böll in seinem Nachwort des Buches *Zehn Jahre später*: „Über die Gewalt von SCHLAGZEILEN ist noch zu wenig bekannt, und wohin die Gewalt von Schlagzeilen führen kann, darüber wissen wir nur wenig.“<sup>97</sup> Dieser spezifischen Funktion von Schlagzeilen und der Art, wie Boulevardzeitungen Menschen behandeln, will Böll nachgehen.

Dass Böll sich vor allem über Gewalt durch Schlagzeilen Gedanken gemacht hat, verweisen weitere Auszüge dieser Lektüre:

---

<sup>97</sup> Böll 2005, S. 144. Weitere Zitate aus dieser Ausgabe werden nur mit Seitenzahlen gekennzeichnet.

„Ziemlich merkwürdig verhielt sich die ZEITUNG, nachdem die beiden Morde an ihren Journalisten bekannt wurden. Irrsinnige Aufregung! Schlagzeilen. Titelblätter. Sonderausgaben. [...]“ (S. 12)

Dabei macht er Katharina, die das Opfer der Boulevardzeitung ist, zur Hauptfigur seiner Erzählung.

In seinem Buch kritisiert Böll die Vorgehensweise der Boulevardpresse. Das Motto der Erzählung „Personen und Handlungen dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollte sich bei der Schilderung gewisser journalistische Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der >Bild<-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.“<sup>98</sup> greift einen typischen Fernsehvorspann auf, mit dem die Funktionalität der Handlung betont werden soll, und verfremdet ihn in ironischer Absicht. Böll wandelt die bekannte Formulierung insofern ab, dass eine unvermeidliche Verbindung von Fiktion und Wirklichkeit herausgestellt wird. Auch die Aufmachung der ZEITUNG ist in Lay-out, Text und Stil ganz der BILD-Zeitung nachempfunden. Um mit dieser Erzählung die Praktiken der Zeitung kritisieren zu können, müssen gemeinsame Vorgehensweisen der erwähnten Zeitungen vorhanden sein, um einen ‚Wiedererkennungseffekt‘ bei dem Leser hervorzurufen. Beide Zeitungen haben ein sehr ähnliches Lay-out: Im Mittelpunkt steht das Foto das mittels eingängige Überschriften das Interesse des Lesers erweckt. Einfache plakative Sätze dominieren das Sprachniveau. Es folgt eine kurze Einleitung in die Thematik, die aus Platzgründen auf der Schlussseite ausgeführt wird.

---

<sup>98</sup> Böll 2005, S. 5.

### **5.1.1. Erzähltechnik**

Zur Darstellung der Vorgänge verwendet der Autor einen fiktiven, ungenannten Berichterstatter. Dabei werden subjektive Züge des auktorialen Erzählers eliminiert und die Erzählung Bölls hat somit den Anschein einer wissenschaftlichen Arbeit, lediglich auf Fakten beruhend.

Die Erzählhaltung erscheint dabei oberflächlich. Der Leser hat den Eindruck, dass er als Zuschauer am Geschehen teilnimmt und dieses dem Leser referiert. Böll verwendet als Stilmittel Metaphern, um die Erzählung durch Ironie zuzuspitzen. Die Zuspitzung wird vor allem im zweiten Kapitel deutlich, wo der Erzähler die Informationsquellen zum Pfützensystem vergleicht. Gleichzeitig spielen Wortneubildungen („Pfützenwasserpotential“ S. 8) sowie übermäßige Worthäufungen (S. 8) ebenfalls eine entscheidende Rolle.

Auch in der Erzählhaltung finden sich ironische Bemerkungen. So kann beispielsweise der unerwartete Wechsel von einem umständlichen Stil in die Umgangssprache die die Ironie in sich birgt („Zur Warnung: es kommt noch schlimmer!“ S. 13ff). Die gleiche Wirkung haben ungewöhnliche Ausdrücke wie „Zärtlichkeitsanbieter“ (S. 96) oder „Todesherbeiführer“ (S. 102f).

An einigen Stellen zeigt die Erzählung sogar satirische Züge. Vor allem im inneren Monolog des Erzählers über die Affäre nimmt der Text durch eine Anhäufung von ironischen Kommentaren die Züge einer Satire an. Dies dient der Verspottung der dargestellten Zustände und verurteilt diese zugleich.

Böll bevorzugt die auktoriale Erzählhaltung, vor allem den Erzählbericht, der sich auf Quellen wie Polizeikontrollen und die ergänzenden Aussagen von Rechtsanwalt Blorna und Staatsanwalt Hach stützt. Durch das Zitieren von Protokollen, Zeugenaussagen usw. wird der Eindruck einer sachlich-objektiven Berichterstattung erweckt. Böll wählt eine Erzähltechnik, die dazu führt, dass sich im Laufe der Handlung ein Zusammenbruch des Objektivitätsanspruchs feststellen lässt, und stellt die Möglichkeit des absolut wahrheitsgetreuen Erzählens in Frage. Der scheinbare Objektivitätsanspruch des Erzählers lässt sich schon am Anfang der Erzählung erkennen:

Für den folgenden Bericht gibt es einige Neben- und drei Hauptquellen, die hier am Anfang einmal genannt, dann aber nicht mehr erwähnt werden. Die Hauptquellen: Vernehmungsprotokolle der Polizeibehörde, Rechtsanwalt Dr. Hubert Blorna, sowie dessen Schul- und Studienfreund, der Staatsanwalt Peter Hach, der – vertraulich, versteht sich – die Vernehmungsprotokolle, gewisse Maßnahmen der Untersuchungsbehörde und Ergebnisse von Recherchen, soweit sie nicht in den

Protokollen auftauchen, ergänzte; [...] Die Nebenquellen, einige von größerer, andere von geringerer Bedeutung, brauchen hier nicht erwähnt zu werden, da sich ihre Verstrickung, Verwicklung, Befasstheit, Befangenheit, Betroffenheit und Aussage aus dem Bericht selbst ergeben. (S. 7)

Diese Erzählhaltung bietet sich Schriftstellern an, denen es nicht primär um die Handlung geht, sondern den Leser in den Prozess des Nachdenkens anzuregen. So ist sich erklären, dass bereits im dritten Kapitel der Ablauf der Handlung- und somit auch der Tod des Reporters bekannt sind. Der Leser sein soll sein Augenmerk auf die Hintergründe der Tat richten.

Der auktoriale Erzähler und die sachliche, unbeteiligt wirkende Tonart lassen eine wertungsfreie Analyse erscheinen. Diese Vermutung trifft aber nur vordergründig zu, in Wirklichkeit wird auf sehr subjektive und wertende Weise erzählt. Die Erzählfigur, die als Person ungreifbar bleibt, mischt sich ständig in den Handlungsablauf ein, kommentiert, reflektiert, ergänzt, berichtigt, wertet, bringt Vor- und Rückgriffe ein und erklärt das Geschehen. Gerade diese auktoriale Erzählhaltung gibt die Gelegenheit, Partei zu ergreifen. Der allwissende Erzähler fungiert in der Rolle, in der er Informationen anordnen und sammeln will, und damit seine eigene persönliche Wertung in den Vordergrund rückt. Er steht zwar außerhalb der Handlung, agiert aber als Vermittler zwischen Leser und Handlung und liefert Informationen, die dem Leser sonst nicht zugänglich waren und baut somit die Spannung der Geschichte auf.



### **5.1.2. Medienperspektive**

Welche Rolle spielen Medien in dieser Erzählung? Werden diese thematisiert oder sind intermediale Beziehungen vorhanden? Wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt wurde, sind intermediale Beziehungen nicht vorhanden, wenn die Bedingung einer medialen Differenz vorkommt. So ist es auch in diesem Fall. Es sind jedoch in dieser Erzählung mediale Einflüsse zu erkennen.

An erster Stelle ist der Erzähler zu erwähnen. Seine scheinbare Objektivität erinnert stark an die Vorgehensweise der Schriftsteller der literarischen Strömung der *Neuen Sachlichkeit* im 19. Jahrhundert. Der Erzähler, der als Mensch Gefühle hat, kann sie jedoch kaum artikulieren und bleibt im Bereich des Sachlichen. Der Erzähler stellt Beobachtungen und Abbildungen der äußeren Wirklichkeit wie die Konstruktion des Lebens auf der Basis von Fakten. Der Autor stellt zwar den Leser in die Position des Beobachtenden, dennoch muss der Leser über die Angemessenheit dieser Sachlichkeit nachdenken. Dabei stellt die ZEITUNG eine wichtige Rolle als Hauptquelle dieser Sachlichkeit im Buch dar, die aber durch die neutrale und objektive Haltung des Erzählers unterstrichen wird.

Solche Vorgehensweise erinnert stark an die Kameraperspektive. Die Kamera, ein technisches Medium, das die Objektivität und Realität darstellt, zeigt dem Zuschauer nur das, was der Regisseur dem Kameramann befiehlt. Die Hintergründe bleiben jedoch für den Zuschauer verdeckt.

Auch hier wird dieser Vorgehensweise benutzt, indem die Wörter wie Bericht, Neben- und Hauptquellen, Protokolle, Recherchen, später Tatsachen und Fakten, den Anspruch auf objektive Wahrhaftigkeit des Erzählers unterstreichen, der sich so selbst als ein Regisseur sieht. Die verschachtelten Satzgefüge in den ersten zwei Anfangskapiteln verdeutlichen das Bemühen des Erzählers, die Hintergründe aufzudecken, die von der ZEITUNG bewusst verschleiert worden sind. Auch die exakten Zeitangaben und die Beschränkung auf die Fakten im dritten Kapitel lassen den fast gewissenhaften Erzähler glaubwürdig erscheinen, und stellen ihn in einen Gegensatz zur Arbeitsweise der ZEITUNG. So kann man hier Nachweise filmischer Strukturen im Medium der Literatur sehen, aber anstatt von intermedialen Beziehungen nur von filmanalogen Strukturmerkmalen, die durch filmische Wahrnehmung bedingt sind, sprechen.

Böll benutzt beim Schreiben seiner Erzählung nicht eine lineare Darstellung der Ereignisse, wie der Leser aus der „üblichen“ Literatur gewohnt ist. Die Erzählung wechselt zwischen der Handlungs- und Figurenperspektive, die durch den Erzähler strukturiert wird. Dabei handelt es sich um keine nummerierten Kapitel im Sinne einer Linearität oder „üblichen“ linearen Darstellung der Prosa, sondern um ‚literarische Collagen‘<sup>99</sup>. Diese ‚Collagen‘ haben zufolge, dass es sich so um keine dramatische Schilderung der Ereignisse, sondern um eine spätere Rekonstruktion des Tathergangs handelt. Berichte wechseln sich ab mit Zitaten, Rückblenden mit Reflexionen über die Darstellungsprobleme, Sprachkritiken als Sprachkomik, die den Amts-, Juristen-, Umgangs- und Zeitungsjargon parodieren; die Erzählhaltung schillert zwischen Ironie und zornigem Ernst, Entrüstung und gläubiger Verehrung. Gerade durch diese Collagen wird auf ein nicht lineares Erzählschema hingewiesen, oder anders gesagt, an eine fehlende Linearität der narrativen Muster literarischer Texte.

---

<sup>99</sup> In das Blickfeld der Literaturwissenschaft rückte der Film bereits Ende der 20er Jahre, als man den expressionistischen Film im Zusammenhang mit der literarischen Bewegung, der bildenden Kunst und der Theaterpraxis des Expressionismus verstand. Ein Traditionszusammenhang der Bild-Text-Verknüpfung führt zur Bildgeschichte zurück; als Ende der 70er Jahre verstärktes Interesse an den Comics als narratives Medium zu zahlreichen Analysen führte, in denen auch auf den Anteil des Stummfilms hingewiesen wurde.

## **5.2. Der Film**

Da es sich innerhalb der untersuchten Texten um keine intermediale Bezüge handelte, da es entweder zur Thematisierung von Medien gekommen ist, oder die literarische Texte die Schreibweise übernommen haben, wird in diesem Kapitel anhand einer Verfilmung eine mögliche intermediale Beziehung gesucht.

Die Verfilmung von Bölls Werk *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* wurde im Jahr 1975 durch Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta verfilmt. Der Film feierte am 10. Oktober 1975 in neun Kinos der BRD Premiere. Der Schriftsteller selbst hat an den Regiearbeiten teilgenommen.

Insgesamt gab es vier Drehbücher, die Margarethe von Trotta und Volker Schlöndorff in Zusammenarbeit mit Heinrich Böll bearbeiteten. Alle Drehbücher sind im Literaturarchiv der Stadt Köln deponiert. Erst das letzte Drehbuch wurde zur Schnittfassung des Films. Die 119 Seiten wurden größtenteils dem dritten Drehbuch entnommen. Der Ablauf erfolgt, im Gegensatz zu Bölls Vorlage, linear und zeichnet sich durch Umstrukturierung v.a. durch Veränderung des Anfangs- und Schluss syntagmas aus. Parallel zu Änderungen in der zeitlichen Struktur gibt es auch inhaltliche Verschiebungen: In der literarischen Vorlage Bölls und den ersten zwei Drehbüchern steht die Rolle der Presse im Vordergrund, im dritten und vierten Drehbuch wird die Bedeutung der Polizei hervorgehoben und so ein starker Kontrast Buch-Film gegeben.

Die schriftliche Form des Drehbuchs steht als Grundlage jedes Films. Diese, in Medium Schrift erhaltener Inhalt wird beim Film in Bilder transformiert. Ausgehend davon, dass jedes Medium Eigenschaften hat, die mit einem anderen Medium mediale Differenz aufweisen, zeigen sich in der medialen Transformation Unterschiede.

Die erste prägnante Unterscheidung im Film ist die Einleitung des Zeitmusters in Tage und nicht wie im Buch in 58 Kapiteln. Die Erzählstruktur wird auf eine lineare Abfolge vereinfacht und durch die Auslassung zahlreicher sekundärer Ereignisse beschleunigt; ebenso wird die Anzahl der Personen reduziert. Der Collagencharakter der Handlung fällt weg und wird so durch eine einfache Chronologie innerhalb von vier Tagen im Film ersetzt. Die Handlung bleibt aber dieselbe:

Während einer ausgelassenen Karnevalsfeier lernt Katharina Blum (Angela Winkler), eine unauffällige junge Frau, die bei dem gutsituierten Rechtsanwaltshepaar Blorna (Heinz Bennent, Hannelore Hoger) als Haushälterin tätig ist, den polizeilich gesuchten Deserteur Ludwig Götten (Jürgen Prochnow) kennen. Sie verlieben sich und verbringen die Nacht miteinander. Am nächsten Morgen stürmt die Polizei und Kommissar Beizmenne (Mario Adorf) die Wohnung von Blum - Götten ist jedoch bereits spurlos verschwunden - er konnte rechtzeitig entkommen. Der Verdacht des ruppigen Kommissars fällt rasch auf die unschuldige Frau, die sich alsbald in den emotionslosen Mühlen des Polizeiapparates wiederfindet: Sie muss sich einer Reihe von willkürlich geführten, unsachlich gehaltenen Verhören unterziehen, wird so gar kurzfristig inhaftiert und gerät in die Schlagzeilen der sensationshungrigen Boulevardpresse. Der Reporter der sogenannten »Zeitung«, Tötges (Dieter Laser), fällt sogleich über das Privatleben von Katharina Blum her und schlachtet es in blindem Opportunismus rücksichtslos und ehrlos aus, um dem zweifelhaften Beizmenne zudem Informationen zuzuschustern, die dieser gegen Katharina Blum verwenden kann.

Im linear angelegten Film bildet diese Handlung zweifellos dramaturgisch einen der Höhepunkte, wird aber eingebettet in eine noch fortlaufende Handlung, die erst mit der Beerdigungsrede des Verlegers am Sarg des Journalisten Tötges endet.

### **5.2.1. Erzähltechnik der Verfilmung**

In der ersten Szene, des Films *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, die in Schwarz-Weiß gefilmt wurde, sieht der Zuschauer nach der Datumsangabe einen Mann auf dem Schiff, der jemanden filmt. Ohne Kommentar und Erzähler verfolgt der Betrachter den Mann.

Der nachfolgende Schnitt ermöglicht es dem Zuschauer zuzuschauen und teilzuhaben an dem, was der Mann, der sich später als Polizist herausstellt, filmt. Mit einem weiteren Schnitt erfolgt eine Detailaufnahme des Gesichts des verfolgten Mannes. Eine schnelle Überblende zeigt wieder die Aufnahme des filmenden Mannes, kurz darauf folgt die Szene des Mannes, der filmt.

Die Erzählweise stimmt nicht mit dem Buch überein, da im Film eine Betrachtungsweise durch die Bilder zu erkennen ist.

Die sich vom Rest des Films abhebende schwarz-weiße Aufnahme Göttens in der Anfangsszene, fordert eine Identifizierung des Zuschauers mit Menschen die der Polizei ausgeliefert werden. Die Linse der Polizeikamera, die dem Zielfernrohr eines Scharfschützengewehrs ähnelt und den Menschen somit zur Zielscheibe macht, ruft unwillkürlich die Teilnahme des Publikums hervor. Darüber hinaus stellt der schwarz-weiße Polizeifilm einen ‚Film im Film‘ dar, der mit Bölls Ironisierung als erzähltechnisches Mittel vergleichbar ist. Der Übergang der Farben deutet zuerst darauf hin, dass es sich um eine subjektive Perspektive (in diesem Fall der Polizei) gegenüber der objektiven Wirklichkeit handelt. Der Zuschauer, der das Geschehen selbst durch die Perspektive der Kamera sieht, wird gleichzeitig zum Voyeur und somit am Verbrechen von Katharina Blum mitschuldig.<sup>100</sup> Diese melodramatischen Mittel Schlöndorffs, durch Kamera und Fotografie hervorgebracht, sind der Hauptunterschied zum literarischen Text.

Ähnlich ist die Situation des Interviews von Katharina Blums Mutter im Krankenhaus. Als Tötges das Zimmer verlässt, folgt ihm die Kamera. Danach konzentriert sie sich zuerst auf die Geräte die ins Blums Raums sind und stellt diese in den Vordergrund. Danach kommt ein Schnitt, der kurz darauf Katharina Blums Mutter zeigt. Der Shot des Kardiographen weist eindeutig darauf hin, dass das „Interview“ das Leben von Katharina Blums Mutter gefährdet hat. So entsteht beim Zuschauer eine eindeutige Antipathie gegenüber Tötges.

---

<sup>100</sup> In diesen Zusammenhang verweise ich auf den Michael Powells Film *Peeping Tom* (s. Kap. 4)

Im Unterschied also zur Lektüre, in welcher der Erzähler als Vermittler zwischen dem Geschehen und dem Leser fungiert, wird durch den Film der Zuschauer fast interaktiv herausgefordert, Geschehen selbst mittels der Technik zu beobachten.

## 5.2.2. Medienperspektive

Was wir bei der Literaturverfilmung haben, ist eine besondere mediale Konstellation der Medien Film und Literatur.

Es werden unterschiedliche inhaltliche Akzentuierungen von Buch und Film eingesetzt, die aus den nicht übereinstimmenden Darstellungsmöglichkeiten dieser Medien resultieren. Die stilistischen Fragen des Journalismus, die man filmisch nicht ausdrücken konnte, wurden durch plastisches Aufzeigen der Verbindung und des Informationsaustausches zwischen Polizei und Presse aufgewogen.

Eine der entscheidendsten inhaltlichen Veränderungen des Films gegenüber dem Buch ist in der Szene zu erkennen, in der Kathrin den Reporter erschießt. Anhand des Film-Transkripts von Andrea Park lässt sich nachvollziehen, dass insbesondere der Part von Tötges - durch Einfügung eines Monologs - beträchtlich erweitert wurde:

*"Beschwingt kommt Tötges durch den Gang und durch Katharinas Wohnungstür. Er drückt die Tür ins Schloss und geht langsam in Katharinas Wohnraum. Er bleibt stehen und zeigt Katharina einen Stapel Briefe.*

Tötges: Siehst du, Blümelein, du bist berühmt geworden, soviel Post, sogar am Sonntag - hast du alles mir zu verdanken, Eilboten, Telegramme. [...] Warte nur ab ... Du kannst mit deinem Namen noch viel Geld machen. In der Story ist noch viel drin. Wir müssen nur jetzt gleich was nachschießen, nachschießen Mädchen, immer nachschießen, sonst vergessen die Leute dich. Erst mal Exklusiv-Story für die Illustrierte. Jetzt bist du in. Jetzt muss du (gedehnt) absahnen.

*Triumphierend greift er in seine Tasche und nimmt eine Handvoll Geldscheine heraus. Er lässt sie fallen.*

Hier! Für deine Story mit Sträubleder ... [...] Diese Schlüsselgeschichte, den Sträubleder kaufen wir uns ...

*Er zieht einen Schlagstock aus seiner Tasche. Knüppel aus dem Sack! Musst 'n bisschen toleranter sein.*

*Er lächelt schmutzig, dann wird er ernst; scheinbar beleidigt steckt er den Schlagstock weg.*

Du machst mich doch nicht verantwortlich für die Aufmachung in der >Zeitung<? Sie haben dich ein bisschen hart angefasst, du bist doch nicht etwa sauer auf mich?! Ich werds überleben und du wirst es auch überleben. Was meinst du, wie ich mich manchmal über die in der Redaktion ärgere, ich liefere denen prima Material und die machen so'nen Dreck draus ...

Ich respektiere dich - sehr. Doch was du gemacht hast, -Hut ab, politisch ... ist es natürlich naiv. Wir müssen uns erst privat 'n bisschen näher kennen lernen. Das Interview heute (*leiser*) ist erst der Anfang ... Tötges wird *zudringlich*. Katharina *rührt sich nicht*. *Ihr Blick ist starr.*

Tötges: ... Ich schlage vor, dass wir jetzt erst mal 'n bisschen bumsen - hm? *Sie erhebt sich. Tötges tritt zurück. Tötges geht einen Schritt rückwärts. Katharina schießt.*<sup>101</sup>

Böll beschreibt die Erschießungsszene folgendermaßen. Nach der Verhaftung Göttens, dem Beizmenne schließlich doch auf die Schliche gekommen ist, bestellt »die Blum«, wie sie zuweilen despektierlich genannt wird, Tötges in ihre Wohnung, wo sie ihn kurzerhand erschießt und sich daraufhin der Polizei stellt.

"Was guckst du mich denn so entgeistert an, mein Blümelein – ich schlage vor, dass wir jetzt erst einmal bumsen.« Nun, inzwischen war ich bei meiner Handtasche, und er ging mir an die Kledage, und ich dachte: »Bumsen, meinerwegen«, und ich hab' die Pistole raus genommen und sofort auf ihn geschossen. Zweimal, dreimal, viermal. Ich weiß nicht mehr genau. Wie oft, das können Sie ja in dem Polizeibericht nachlesen. Ja, nun müssen Sie nicht glauben, dass es was Neues für mich war, dass ein Mann mir an die Kledage wollte – wenn Sie von Ihrem vierzehnten Lebensjahr an, und schon früher, in Haushalten arbeiten, sind Sie was gewohnt. Aber dieser Kerl – und dann »Bumsen«, und ich dachte: Gut, jetzt bumst's. Natürlich hatte er damit nicht gerechnet, und er guckte mich noch 'ne halbe Sekunde oder so erstaunt an, so wie im Kino, wenn einer plötzlich aus heiterem Himmel erschossen wird. Dann fiel er um, und ich glaube, dass er tot war. Ich habe die Pistole neben ihn geschmissen und bin raus, mit dem Aufzug runter, und zurück in die Kneipe ..."<sup>102</sup>

Was hier zu sehen ist, ist die unterschiedliche Verarbeitung einer Szene durch die Literatur und des Films. Die Geschichte bleibt dieselbe, es verändert sich das Medium und die Instanz. Die Autorposition in der Literatur wird im Film durch den Regisseur, Drehbuchautor und Kameramann ersetzt. Das, was im Drehbuch kursiv geschrieben ist, kann der Zuschauer an der Leinwand sehen. Ohne diese Angaben könnte aber der Leser einer Lektüre nicht merken, dass Katharina Tötgers erschießt. Der Schlüssel zum Verständnis des literarischen Textes ist der selbstbewusste Erzähler, der im Film völlig wegfällt. Die Literatur kann im Gegensatz zum Film nicht abblenden und fokussieren. Durch die mediale Bedingung und Materialität des Films erzählt der Film durch Bilder und stellt eine andere mediale Position als die Literatur dar. Gewöhnlicherweise wird der Film durch unsere visuell-auditive Wahrnehmung rezipiert. Dabei ist der Film eine erzählende Instanz, die mittels seiner eigener, filmischer Sprache erzählt. Diese ‚Filmsprache‘ besteht aus unterschiedlichen Komponenten wie Einstellungsgröße, Perspektive, Kamera- und Objektbewegung, Beleuchtung, Bildkomposition, Beziehung zwischen Wort, Bild und Ton oder Montage. Durch diese Elemente ist es möglich, sich durch den Film auszudrücken, denn es geht nicht darum, was gefilmt wird, sondern wie es gefilmt wird, mit welchen Mitteln und wie es präsentiert wird.

Das Problem des Verhältnisses von Literaturvorlage und Film ist ein semiotisches. Der Code des Filmes ist digital, der des bewegten Bildes von der Wahrnehmung analog. Die Literatur

---

<sup>101</sup> Park 1981, S. 104 f

<sup>102</sup> Böll 2005, S. 135f.



und der Film unterscheiden sich in ihren Zeichensystemen und da muss beim Übergang eines literarischen Werkes in einen Film ein Prozess der Transformation stattfinden; die Zeichen des Textes müssen in die filmischen Zeichen übertragen werden. Irmela Schneider hat in ihrem Buch *Der verwandelte Text* den Begriff der Transformation in die filmanalytische Diskussion eingeführt, der seitdem eine wichtige Rolle in der Bewertung der Analyse von Literaturverfilmungen spielt.

„Transformation soll heißen, dass nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, dass vielmehr die Form-Inhalt-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfasst werden und dass im anderen Medium, in der anderen Kunst und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. Diese Analogie erfordert nicht, dass der Dialog wörtlich genommen wird, im Gegenteil: Sie kann erfordern, dass er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben.“<sup>103</sup>

Das Verfahren der Transformation literarischer Stoffe in ein visuelles Medium kann verschiedene Schwerpunkte setzen, ist aber immer eine Interpretation des Regisseurs. Das der Forschung als Adaptation vorgestellte Konzept der Verfilmung meint eine literaturnahe Umsetzung eines Buchs in ein filmisches Produkt, während die Theorie der Transformation die grundsätzliche Verschiedenheit der Zeichensysteme formuliert.<sup>104</sup>

Vor dem Hintergrund der Transformation und damit der Anerkennung der Verschiedenheit der Zeichensysteme ist die Intermedialität nicht das Verhältnis einer Hierarchie, sondern eine gleichwertige Interaktion der Künste.

Durch den Einsatz verschiedener medialer Mittel betont der Film die privilegierten Wahrnehmungsformen des Visuellen und Auditiven. Entscheidend für den Film ist der räumliche Perspektivenbegriff, indem die Kamera keine feste Position hat, sondern sich Freiraum durch Bildperspektiven verschafft. Die Technik selbst thematisiert sich nicht, wodurch die Unsichtbarkeit des Festhaltens aufgegriffen wird. Über die Problematik der Technifizierung der literarischen Produktion schreibt Brecht folgenderweise:

„Die alten Formen der Übermittlung [...] bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschreiber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das was die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, [...] seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumentenbenützens zu verleihen.“<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Kreuzer 1981, S. 37.

<sup>104</sup> Neben der Transformationstheorie sind noch zwei weitere Modelle vorhanden – Transposition und Transfiguration. Die Transposition bezeichnet die selektive Umsetzung der Vorlage; es werden nur bestimmte Szenen oder Motive im Film verwendet. Die Transfiguration ist das Verfahren, welches sich am meisten von der Vorlage entfernt. In diesem Konzept wird auf das Literarische der Vorlage verzichtet.

<sup>105</sup> Brecht 1967, S. 156.

In diesen Auszug spricht Brecht auch über den Filmcharakter. Das Bild der Kamera erschließt den Zuschauer von der Umgebung und gibt nur ein Wahrnehmungsobjekt wieder.

Betrachten wir aber, welche Medien technisch und visuell im Film vorhanden sind. Im Film gibt es Sequenzen, in denen Katharina Blum auf der Polizeistation Zeitung liest, oder die Fotografien betrachtet, die beim Verhör im Film benutzt werden. Diese Zeitungen und Fotografien verweisen auf ein Medium. Der Zuschauer sieht auf der Leinwand die Zeitung mit Schlagzeilen und Fotografien. Diese Medien, die auf der Leinwand vorhanden sind, sind Einzelbilder, die als Repräsentanten der eigentlichen Handlung dienen. Der Text in der Zeitung verweist lediglich referentiell auf einen Text in der Zeitung oder auf einer Fotografie. Im Endeffekt bleibt aber diese Darstellung nur als Verweisung im Film, da das Material für die Entstehung des Filmes nicht dasselbe ist, die im Film selbst gezeigt wird. So ist auch die Polizeikamera, die in der ersten Szene nicht dieselbe, die die ganze Verfilmung von Schlöndorff und Trotta filmt.

Das Buch und der Film operieren mit unterschiedlichen Möglichkeiten der Darstellung. Das Buch ist in der Erzähltechnik analytisch, wobei der Film eher synthetisch arbeitet - er geht von Anfang bis zum konsequenten Ende. Überträgt man ein Werk ins Filmische, muss man den filmischen Zeichenmöglichkeiten und Gesetzen unterworfen werden. So entsteht eine Mediendifferenz zwischen dem Buch und dem Film und man spricht über ein Intermedialitätskonzept.

Wie die besondere mediale Konstellation der Verfilmung der Literatur zeigte, dient diese besondere mediale Konstellation der Transformation von Buch zum Film zur *intermedialen* Untersuchung. Diese kann aber nicht erfolgen, indem wir nur ein Medium an sich untersuchen. Das heißt, dass man über Intermedialität nicht sprechen kann, wenn wir anhand der literarischen Form filmische Einflüsse untersuchen oder anhand des Films das Filmen im Film. Wie ein Medienwechsel als unilaterale Konstellation beschreibbar ist, so bedingt die Intermedialität die Wandlungsfähigkeit einzelner Medien reziproke Transposition des Zeichensystems. Die Verfügbarkeit des Nebeneinanders von Literatur und Medien stellt Mediengrenzen dar, kann aber durch die jeweiligen Medieneigenschaften der Literatur diese nicht völlig ersetzen.

Joachim Paech verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die:

„Literaturverfilmung (...) als Medienwechsel von der Literatur (im Medium Buch) zum Film beschrieben (wird). (...) Vergleichbar sind also zwei Kunstformen (Literatur und Film) auf der einen und deren Medien (Buch und Film) als ihre jeweiligen medialen Verpackungen auf der anderen Seite. Die Analyse des Medienwechsels findet anschließend keineswegs zwischen den Medien Buch und Film, sondern zwischen (spezifisch) literarischer und (spezifisch) filmischer Erzählung vor dem Horizont der Literatur statt.“<sup>106</sup>

So sprechen wir über Intermedialität nicht im Fall, in dem formale und (oder) inhaltliche Einflüsse des Films auf den literarischen Schreibprozess Einfluss nehmen. Eine Intermedialität erfolgt auch nicht, wenn eine Fotografie im Film erscheint, weil dadurch keine Intermedialität entsteht, sondern lediglich der Inhalt die Form prägt.

Dabei gewinnt die sichtbare Wirklichkeit eine zentrale Bedeutung in der Kriminalgeschichte. Eine genaue Registrierung der Umgebung, dem Blick der Kamera ähnlich, ist strukturell verankert, denn nur die exakte Beobachtung ermöglicht, was in der Kriminalgeschichte entscheidend ist, die kausale Rekonstruktion des Verbrechens. Über den Film entwickelt die Kriminalgeschichte ihre eigene Bildlichkeit.

---

<sup>106</sup> Paech 1998, S.16

## **Zusammenfassung**

Die Problematik der Beziehung zwischen Medien öffnet Perspektiven zu einem interdisziplinären Feld, bei dem besonders die Literaturwissenschaft einen großen Anteil trägt. Die Literatur muss sich heutzutage der Konkurrenz der technischen Medien, vor allem dem Film, stellen. Aus diesem Grund bearbeitet die vorliegende Diplomarbeit die Problematik der Thematisierung von Medien in der Literatur am Beispiel von Thomas Glavinic *Der Kameramörder* (2001) und Heinrich Böll *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974).

Für die Erforschung der intermedialen Bezüge und Thematisierung von Medien innerhalb literarischer Texte war die Diskussion des Intermedialitätsbegriffs und die damit zusammenhängende Unterscheidung des Intertextualitätsbegriffs unentbehrlich (Abschnitt 3.1. und 3.2.). Da das Untersuchungsgebiet des Intermedialitätskonzeptes in der tschechischen Germanistik zurzeit ein wenig erforschtes Gebiet darstellt, wurde im zweiten Kapitel auf ausgewählte wissenschaftliche Untersuchungen zum Thema *Intermedialität* näher eingegangen. Da der Begriff ‚Medium‘ ein relationaler und kein ontologischer Begriff ist, wurde innerhalb dieser Magisterarbeit nicht auf die Frage „Was ist ein Medium?“ näher eingegangen.

Am Beispiel der Avantgarde (Abschnitt 1.2.) wurde gezeigt, dass die Entwicklung der Fotografie und des Filmes grundsätzlich die Sehgewohnheiten, die Wahrnehmung und damit auch das Erzählen veränderten haben. Diese Veränderungen haben sich in der Literatur widerspiegelt, da die Literatur angefangen hat die neuen Medien nachzuahmen und diese zu zitieren oder zu rezipieren. Durch die Medieneigenschaften kann aber die Literatur, trotz aller Bemühungen immer nur Literatur bleiben.

Durch den Versuch der Literatur die technischen Medien nachzuahmen musste man untersuchen, wie bestimmte formale Verfahren in den analysierten Texten eingesetzt werden und ob und wie in bestimmten Medien (Fotografien, Filmen, Büchern u.a.) auf derartige Funktionen und Verfahren zurückgegriffen werden. Bei dieser Untersuchung ist es wichtig der Rolle der Medien nachzugehen.

Aufgrund dieser Frage ist die Schlussfolgerung der textanalytische Untersuchungen, dass Medien zur Thematisierung innerhalb einer (Kunst-) Form oder zu einem intermedialen Konzept führen können, jedoch nicht zu einer Intermedialität im engeren Sinne.

Literatur per se ist im weiteren Sinne nicht an die physikalische Form ihrer Zeichen gebunden. Aus diesem Grund wurde die literarische Erzählung mit einem anderen Medium konfrontiert, indem sie schon produktions- und rezeptionsästhetische Bedingungen und die Erweiterungen ihrer Möglichkeiten bzw. Aufgaben zur Darstellung anpasst – dem Film.

Die Literaturverfilmung von *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* hat gezeigt, dass die bildlichen Elemente eine andere mediale Qualität besitzen. Sie tragen lediglich dazu bei, nicht nur die Situation des Lesens einzubeziehen, sondern auch anzudeuten, dass die besondere mediale Konstellation, nämlich Schrift und Bild, figural auf eine andere Form angewiesen ist. In diesem Fall wird auf die materielle Seite des Textes zurückgegriffen, was nur möglich ist, wenn diese im Verhältnis zu einer anderen Materialität zur Form wird. Die Intermedialität des Romans von Böll *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* kommt erst in dieser medialen Konstellation zum Ausdruck, wenn Schrift (Text, Buch) als materielle Bedingungen ihrer Darstellung als Form ihrer Medialität in Beziehung mit anderen materiellen Bedingung (zum Beispiel der Fotografie) gesetzt wird.

Das Resümee dieser Magisterarbeit hat ergeben, dass ein Medium erst dann intermedial bezeichnet werden kann, wenn es ein multimediales Nebeneinander medialer Elemente gibt. Findet ein Wechsel von einem Medium zum anderen statt, so muss auch der Code oder das Zeichensystem gewechselt werden. Das heißt, dass das Zeichensystem der Schrift in ein anderes Zeichensystem, z.B. in das Bild übergehen, muss. Das Phänomen der Intermedialität ist durch strukturelle Veränderung der Medien gekennzeichnet, indem ein Medium Charakteristika eines anderen Mediums annimmt.

Daraus folgt, dass sich Medien immer nur im Bezug auf andere Medien bestimmen lassen. So versteht man unter *Intermedialität* eine einfache Bezugsnahme verschiedener Medien aufeinander.

## **Resumé**

Problematika vztahů mezi médii otevírá novou perspektivu interdisciplinárního pole, na kterém má právě literární věda velkou zásluhu. V dnešní době musí literatura čelit konkurenci technických médií, především filmu. Aby v této konkurenci obstála, snaží se literatura nová média napodobit, což se nejvíce projevuje ve stylu vyprávění. Předložená diplomová práce proto zpracovává problematiku tématizace médií v literatuře na základě kriminálních románů *Der Kameramörder* (2001) od Thomase Glavinice a *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) (Ztracená čest Kateřiny Blumové) od Heinrich Bölla.

Pro analýzu intermediálních vztahů a tématizaci médií v literárních textech byla nezbytná diskuze pojmu intermediality a s ní souvisejícího pojmu intertextuality (odstavec 3.1. a 3.2.). Vzhledem k tomu, že v současnosti představuje koncept intermediality v české germanistice málo prozkoumanou oblast, věnuje se druhá kapitola podrobněji vybraným aktuálním výzkumům k tématu intermediality, a to především z německé oblasti. Protože pojem „medium“ představuje relativní, nikoli ontologický pojem, ponechává tato diplomová práce otázku „Co je médium?“ úmyslně stranou.

Na příkladě avantgardy (odstavec 1.2.) se ukazuje, že vývoj fotografie a filmu změnil zásadně dosavadní vidění, vnímání, a tím také vyprávění. Literatura na tyto změny reagovala tendencí nová média napodobovat, citovat nebo recipovat.

Vzhledem k této snaze literatury napodobovat technická média bylo nutné zjistit, jestli a jak literatura v analyzovaných textech využívá určité formální postupy, a pokud ano, jakým způsobem jsou takové funkce a postupy aplikovány. Při tomto zkoumání je důležité zabývat se úlohou médií v analyzovaných textech.

Fenomén intermediality se tak vyznačuje strukturálními změnami, ve kterých však dochází k tomu, že jedno médium přebírá charakter jiného média. Textová analýza tedy ukázala, že média mohou vést k tématizaci v rámci (umělecké) formy nebo k intermediálnímu konceptu, ne však k intermedialitě v užším slova smyslu, jelikož nedochází ke změně grafického kódu. Při takové tématizaci médií tak nedochází ke změně kódu systému, a tedy ani ke strukturálním změnám.

Literatura per se není v širším slova smyslu vázána na fyzické formy znaků, které využívá. Vzhledem k tomu, že jedno médium je možné vymezit a definovat jedině ve vztahu k jinému médiu, byla literární předloha konfrontována s jiným médiem, ve kterém by ke změně struktury došlo a grafický kód by se změnil např. na obrazový kód. Nejvhodnějším příkladem pro tuto konfrontaci se ukázalo filmové zpracování literární předlohy.

Zfilmování *Ztracené cti Kateřiny Blumové* ukázalo, že obrazové prvky mají zásadně odlišnou kvalitu. Porovnání literární předlohy a filmu následně podalo důkaz, že zvláštní mediální konstelace, totiž písmo a obraz, jsou odkázané na jinou mediální formu. Aby bylo možné toto analyzovat, je důležité v tomto případě využít mediální stránku textu, což je možné jenom v případě, že tato je ve vztahu s jinou mediální formou. Intermedialita románu *Ztracená čest Kateřiny Blumové* je vyjádřena tehdy, když v mediální konstelaci stojí písemné podání (například text, kniha) – jako materiální podmínka zobrazení formy mediality – ve vztahu s jinou materiální podmínkou (například fotografie).

Na závěr můžeme shrnout, že k intermedialitě, jako vztahu rozličných médií k sobě navzájem, může dojít pouze tehdy, pokud vedle sebe existují různé mediální prvky multimedialně.

## **Quellenverzeichnis**

Albersmeier, Franz-Josef (1995): Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. In: Zima, Peter (Hg.): Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Amelunxen, Hubertus von (1995): Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie. In: Zima, Peter von (Hg.): Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Amelunxen, Hubertus von (2000): Von der Theorie der Photographie 1980-1995. München: Schirmer/Mosel.

Antonioni, Michelangelo (1965): Blow up. England: MGM.

Anz, Thomas (2002): Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Asholt, Wolfgang (2002): Surrealistische Intermedialität? Nadja von André Breton. In: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002>.

Balczuweit, Ronald (1998): Die Flucht der Erscheinungen. Zum photographischen und filmischen Bild. In: Birkenhauer Theresia / Storr, Anette (Hg.): Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Malerei, Literatur. Berlin: Vorwerk 8.

Balke, Friedrich / Scholz, Leander (2004): Das Medium als Form. In: Transkriptionen. Newsletter des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs "Medien und kulturelle Kommunikation"/2004, Nr. 3.  
<http://www.fk-427.de/uploads/Praesentationen/Transkriptionen3.pdf>

Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Beicken, Peter (2004): Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart: Reclam.

Belach, Helga / Bock, Hans-Michael (1996): Berlin Alexanderplatz. Drehbuch von A. Döblin und H. Wilhelm zu Phil Justiz Film vom 1931. München: Ed. text + kritik (FILMtext).

Binczek, Natalie / Pethes, Nicolas (2001): Mediengeschichte der Literatur. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner.

Blazejewski, Susanne (2002): Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Bogner, Ralf Georg (2005): Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Böll, Heinrich (2005): Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen kann und wohin sie führen kann. München: Deutscher Taschenbuchverlag.



Böll, Heinrich (1979): Freies Geleit für Ulrike Meinhof. Ein Artikel und seine Folgen. In: Wagenbach, Klaus et al. (Hg.): Vaterland, Muttersprache – Deutsche Schriftsteller und ihr Staat. Berlin: Wagenbach.

Brecht, Bertolt (1967): Über Film. In: Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Breton, André (2002): Nadja. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dinzelbacher, Peter (1992): Sachwörterbuch der Mediävistik. Stuttgart: Kröner.

Eco, Umberto (1989): Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig: Reclam.

Edschmid, Kasimir (1960): Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Darmstadt: Luchterhand.

Fendler, Ute (2004): Intermedialität. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen: Narr.

Flusser, Vilém (2004): Eine neue Einbildungskraft. In: Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf G./ Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam.

Frey, Judith (2001): Medium/Form-Begriff nach Niklas Luhmann. In: [http://www.lrz-muenchen.de/~medkon/0612\\_frey.html](http://www.lrz-muenchen.de/~medkon/0612_frey.html)

Füger, Wilhelm (1998): Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Helbig, Jörgen (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt.

Giesecke, Michael (1998): Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Glavinic, Thomas (2003): Der Kameramörder. München: Volk und Welt.

Halbach, Wulf R. (1994): Interfaces. Medien- und Kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie. München: Fink.

Hansen-Löve, Aage A. (1983): Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmidt, Wolf / Stempel, Wolf-Dieter: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11.

Haymes, Edward R. (1977): Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‚Oral Poetry‘ Forschung. Stuttgart: Metzler.

Hess-Lüttich, Ernst W.B. (1982): Multimedial Communication. Vol 1: Semiotic Problems of ist Nation. Tübingen: Narr.

Hess-Lüttich, Ernest W.B.(2001): Netzliteratur – ein neues Genre?

In: [http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Netzliteratur\\_ein\\_neues\\_Genre](http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Netzliteratur_ein_neues_Genre)

Holländer, Hans (1995): Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Zima, Peter (Hg.): Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Bibliothek.

Horn, Christian (2006): Literaturverfilmungen. In: <http://www.filmrezension.de>.

Hörisch, Jochen (2004): Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen. Frankfurt am Main: Eichborn.

Kittler, Friedrich A. (1986): Grammophon Film Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose.

Kittler, Friedrich A. (1995) : Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink.

Kittler, Friedrich A. (2004): Vom Take Off der Operatoren. In: Kimmich, Dorothee / Renner G. Rolf / Stiegler Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam.

Krämer, Sybille (1998): Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?  
In: [www.userpage.tu-berlin.de/~sybkram/medium/kraemer2.html](http://www.userpage.tu-berlin.de/~sybkram/medium/kraemer2.html).

Kreuzer, Helmut (1981): Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaptation. In: Schaefer, Eduard (Hg.): Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980. Tübingen: Niemeyer.

Kristeva, Julia (2004): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee/ Renner G. Rolf/ Stiegler Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam.

Kloock, Daniela (2000): Oralität und Literalität. In: Kloock, Daniela / Spahr, Angela: Medientheorien. Eine Einführung. München: Fink.

Koppen, Erwin (1987): Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. In: Fotogeschichte / 1987, Heft 26.

Kraft, Thomas (2003): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. München: Nymphenburger.

Krauss, Rolf H. (2000): Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz.

Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Krull, Wilhelm (1984): Prosa des Expressionismus. Stuttgart: Metzler.

Kuhn, Anna K. (1984): Schlöndorffs Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Melodrama und Tendenz. In: Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan L. / Lea, Henry A. (Hg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Francke. Bern, München: Francke.

Lachmann, Renate (1990): Intertextualität und Dialogizität. In: Lachmann, Renate (Hg.): Gedächtnis und Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Leonhardt, Ulrike (1990): Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans. München: C. H. Beck.

Lessing, Gotthold Ephraim (1964): Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam.

Lessing, Gotthold Ephraim (2003): Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam.

Lichtenstein, Alfred (1962): Die Dämmerung. In: Kanzog, Klaus (Hg.): Alfred Lichtenstein. Gesammelte Gedichte. Zürich: Verlag der Arche.

Luhmann, Niklas (1996): Unterhaltung. In: Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Luhmann, Niklas (2004): Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst. In: Kimmich, Dorothee/ Renner G. Rolf/ Stiegler Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam.

Lüdeking, Karlheinz (1999): Pixelmalerei und virtuelle Fotografie: Zwölf Thesen zum ontologischen Status von digital codierten Bildern. In: Spielmann, Yvonne / Winter, Gundolf (Hg.): Bild, Medium, Kunst. München: Wilhelm Fink.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2004): Französische Kultur- und Medienwissenschaft: systematische und historische Dimensionen. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen und (Hg.): Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung. Darmstadt: Narr.

Martini, Fritz (1968): Nachwort. In: Holz, Arno / Schlaf, Johannes: *Die Familie Selicke*. Stuttgart: Reclam.

Martini, Fritz (1968a): Nachwort. In: Holz, Arno / Schlaf, Johannes: *Papa Hamlet. Ein Tod. I* Stuttgart: Reclam.

McLuhan, Marshall (1968): *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

McLuhan, Marshall (1992): *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Econ.

Mersch, Dieter (2003): Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: Mersch, Dieter (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Fink.

Monaco, James (2002): *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek: Rowohlt

Müller, Jürgen E. (1996): *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen.

Müller, Jürgen E. (1996a): Für eine Forschungsperspektive der Intermedialität, in: idem. *Intermedialität*. Münster: Nodus Publikationen.

Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen dessen Geschichte. In: Helbig, Jörgen (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt.

Müller, Jürgen E. (2002): Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen. In: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002>.

Nusser, Peter (2003): Der Kriminalroman. Stuttgart: Metzler.

Nünning, Ansgar (1998): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Paech, Joachim (1997): Literatur und Film. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Paech, Joachim (1998): Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt.

Paech, Joachim (1999): Der Bewegung einer Linie Folgen... In: In: Spielmann, Yvonne / Winter, Gundolf (Hg.): Bild, Medium, Kunst. München: Wilhelm Fink.

Paech, Joachim (2002): Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film. In: Friedrich Hans-Edwin / Jung, Uli (Hg.): Schrift und Bild im Film. Sonderdruck. Bielefeld: Aisthesis.

Paech, Joachim (2002): Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender.

Paech, Joachim (2005): Intermediales Erzählen (Paul Auster, Wayne Wang: Smoke, 1994). In: Bohnenkamp-Renken, Anne u.a. (Hg.): Interpretationen. Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam.

Park, Andrea (1981): Transcript. Schlöndorff / von Trotta: „Die verlorene Ehre der Katharina Blum.“ Tübingen: Narr.  
In: [www.erft.de/schulen/abtei-gym/unterricht-online/htm/filmrezeption.htm](http://www.erft.de/schulen/abtei-gym/unterricht-online/htm/filmrezeption.htm)

Pinthus, Kurt (1959): Menschheitsdämmerung – Ein Dokument des Expressionismus. Reinbek: Rowohlt.

Pfister, Manfred (1977): Das Drama. München: Fink.

Prümm, Karl (1987): Multimedialität und Intermedialität. In: Theaterzeitschrift IV / 1987, Heft 22.

Raab, Jane M. (1995): Literature and Photography. Interactions 1840-1990: A Critical Anthology. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Rehhahn, Yvonne (1996): Nur der veränderte Autor kann den Film verändern. In: Belach, Helga / Bock, Hans-Michael (1996): Berlin Alexanderplatz. Drehbuch von A. Döblin und H. Wilhelm zu Phil Justiz Film vom 1931. München: Ed. text + kritik (FILMtext).

Rohmer, Ernst: Links zum Kanon. Die literarische Tradition und ihre Präsenz im Netz. In: Segeberg, Hanno / Winko, Simone (Hg.): Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur im Netzzeitalter (Netzversion).

In: <[http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/rohmer/links\\_kanon\\_druck.html](http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/rohmer/links_kanon_druck.html)>

Roloff, Volker (1995): Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Trauffaut, Godard und Antonioni. In: Zima, Peter (Hg.): Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Roloff, Volker (2002): Intermedialität und Medienumbrüche: Anmerkungen zur aktuellen Diskussion. In: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002>.

Schahadat, Shamma (1995): Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext. In: Pechlivanos, Miltos (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Schütz, Erhard / Wegmann, Thomas (2005): Literatur und Medien. In: Arnold, Heinz-Ludwig/ Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Schröter, Jens (1998): Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation /1988, Heft 7.

Schröter, Jens (2002): Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av, Jg. 7, Nr. 2

In: [www.theorie-der-medien.de/text\\_druck.php?nr=12](http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12)

Schröter, Jens (2002): Intermedialität, Medienspezifika und die universelle Maschine.

In: [www.theorie-der-medien.de/text\\_druck.php?nr=46](http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=46)

Segeberg, Harro (2003): Literatur im Zeitalter eines ‚Neuen (Sprach-) Naturalismus.‘ - Alfred Döblin als Medieneutor. In: Segeberg, Harro (Hg.): Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Segeberg, Harro (2003): „Parallelpoesien“. Buch- und/oder Netzliteratur? Einführung und Überblick. In: Segeberg, Hanno / Winko, Simone (Hg.): Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur im Netzzeitalter (Netzversion).

[http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/segeberg/buch\\_netzliteratur\\_druck.html](http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/segeberg/buch_netzliteratur_druck.html)

Spahr, Angela (2000): Die Technizität des Textes. Friedrich A. Kittler. In: Daniela Kloock / Spahr Daniela: Medientheorien. Eine Einführung. München: Fink.

Spielmann, Yvonne (1998): Intermedialität: Das System Peter Greenaway. München: Fink.

Stierle, Karlheinz (2004): Werk und Intertextualität. In: Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf G./ Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam.

Toro, Alfonso de (1999): Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der ‚Hybridität‘ und ‚Trans-medialität‘

In: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/%DCberlegdt.htm>

Vietta, Silvio / Kemper, Hans Georg (1997): Expressionismus. München: Fink.

Wenzel, Horst (2002): Medien- und Kommunikationstheorie. Ältere deutsche Literatur. In: Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Werber, Niels (1999): Der Cyberspace als Medium der Literatur?

In: <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/lesen/werber.htm>

Winko, Simone (2005): Hyper-Text-Literatur. Digitale Literatur als Herausforderung an die Literaturwissenschaft. In: Segeberg, Harro/ Winko, Simone (Hg.): Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur im Netzeitalter (Netzversion).

In: [http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/winko/hyper\\_text\\_literatur.html](http://www.rrz.uni-hamburg.de/DigiLit/winko/hyper_text_literatur.html)

Wolf, Werner (2001): Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon.

Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: Metzler.

Wolf, Werner (2002): Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hg.): Literaturwissenschaft. Intermedial, interdisziplinär. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Stempel, Wolf-Dieter / Schmidt, Wolf (1983): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11.

Zima, Peter (1995): Literatur intermedial. Musik, Malerei, Fotografie, Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/165110>

URL: <http://www.perlentaucher.de/buch/5798.html>

URL: <http://www.literaturhaus.at>

URL: <http://www.die-criminale.de>

URL: <http://www.krimi-couch.de/krimis/thomas-glavinic-der-kameramoerder.html>

URL: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002>

## **Anhang**

1. Abbildung der Transformation des Erzählens in der Schrift und im Bild Anhand Boners *Edelstein* (1461/1462)  
(Aus: [http://www.kommunikative-welt.de/entdeckung\\_web/html/web55\\_boner.htm](http://www.kommunikative-welt.de/entdeckung_web/html/web55_boner.htm))  
(Stand 2007-12-10)
2. Gedicht von Alfred Lichtenstein *Die Dämmerung* (1911)  
(Aus: [http://hor.de/gedichte/alfred\\_lichtenstein/die\\_daemmerung.htm](http://hor.de/gedichte/alfred_lichtenstein/die_daemmerung.htm))  
(Stand 2007-12-10)
3. Abbildung der Collage von Hannah Höch: *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands* (1919)  
(Aus: <http://cut-and-paste.de/hoech.html>)  
(Stand 2007-12-10)
4. Abbildung von Kurt Schwitters: *Kleine Dada Soiré* (1922)  
(Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schwitters>)  
(Stand 2007-12-10)
5. Abbildung von Guillaume Apollinaire: *Calligramme* (1922)  
(Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Calligramme.jpg>)  
(Stand 2007-12-10)
6. Gedicht von Rheinhard Döhl: *Apfel* (1965)  
(Aus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Doehl\\_apfel.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Doehl_apfel.jpg))  
(Stand 2007-12-10)
7. Photogramm zu Michelangelo Antonionis: *Blow up* (1965)  
(Aus: Michelangelo Antonioni (1966): *Blow up*. England: MGM.)  
(Eigene Darstellung)
8. Die Sequenzliste mit den Phasenphotos aus dem Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975)  
(Aus: <http://www.erft.de/schulen/abtei-gym/unterricht-online/htm/liste.htm>)  
(Stand 2007-12-10)

# 1. Transformation des Erzählens in das Medium des Drucks am Beispiel Boners Edelstein





## **2. Alfred Lichtenstein: *Die Dämmerung* (1911)**

*Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.*

*Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.*

*Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,*

*Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.*

*Auf lange Krücken schief herabgebückt.*

*Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.*

*Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.*

*Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.*

*An einem Fenster klebt ein fetter Mann.*

*Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.*

*Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.*

*Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.*

**3. Hannah Höch: *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands* (1919)**



#### 4. Kurt Schwitters: *Kleine Dada Soiré* (1922)





**6. Rheinhard Döhl: *Apfel* (1965)**












**7. Photogramm zu Michelangelo Antonionis: *Blow up* (1965)**











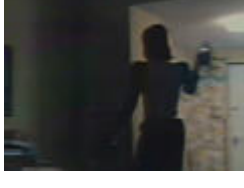
## 8. Die Sequenzliste mit den Phasenphotos aus dem Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975)









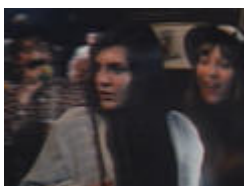
Nr.	Dauer	Phasenfotos	Inhalt
01.	2.55		Insert - <b>Mittwoch, 5. Februar 1975</b> Vorspann: Observierung Ludwig Götzens auf e. Rheinfähre; Fahrt im gestohlenen Porsche in d. Stadt
02.	1.09		Im Café Polkt: Karnevalfeier, Götzen tanzt mit einer Bekannten Katharina Blums
03.	0.34		Autofahrt Götzens und Abschütteln von Verfolgern an einer Bahnschranke;
04.	3.38		Ankunft bei Woltersheim: Karnevals-Party; erste Begegnung von Katharina und Götzen
05.	0.32		Beizmenne fordert "Zäpfchen" an (d.h. Genehmigung zum "Anzapfen" der Telefonanlagen Blornas und Katharina Blum)
06.	1.03		Observierung Katharinas und Ludwigs mit der hauseigenen Überwachungsanlage
07.	2.12		Insert: <b>Donnerstag, den 06. Februar</b> - in der Morgendämmerung: Polizeiaufmarsch mit Scharfschützen /Katharina in ihrer Küche
08.	3.44		Erste Durchsuchung und Verhör Katharinas in ihrer Wohnung durch Beizmenne und zwei Staatsanwälten

09. 1.09  Katharina wird abgeführt, Tötges befragt Staatsanwalt, Katharina wird der Presse zur "Schau" gestellt und im Polizeiauto abtransportiert
10. 5.42  Vernehmung im Polizeirevier
11. 1.38  Katharina will an der Vernehmungspause nicht teilnehmen und lässt sich in eine Zelle abführen
12. 1.56  Katharina in der Zelle, knappe Rückblende
13. 2.05  Ermittlungsgespräch der Polizeiorgane
14. 0.44  Beizmenne und Moeding unterhalten sich auf der Toilette des Polizeireviers
15. 3.43  Tötges recherchiert für die ZEITUNG
16. 1.49  Blornas werden im Winterurlaub interviewt
17. 1.38  Beizmenne und Tötges tauschen Informationen aus



- |     |      |   |   |
|-----|------|---|---|
| 18. | 1.51 |    | Katharina beobachtet polizeiliche Verhöre und Aktivitäten                   |
| 19. | 3.56 |    | Zweite Vernehmung Katharinas im Polizeirevier                               |
| 20. | 0.56 |    | Katharina und dann Beizmenne verlassen das Revier                           |
| 21. | 0.55 |    | Katharina duscht, betrachtet ihr Spiegelbild                                |
| 22. | 1.03 |   | Rückblende, Katharina und Götten auf der Party; Katharina räumt Wohnung auf |
| 23. | 1.37 |  | Anonymer Anruf, Zettel unter der Tür  |
| 24. | 2.05 |  | Katharina flieht aus ihrer Wohnung, Straßenszenen                           |
| 25. | 1.39 |  | <i>Insert: Freitag, 07. Februar</i> - Katharina telefoniert mit Blorna      |
| 26. | 0.39 |  | Blornas besprechen die Lage   |

- |     |      |   |   |
|-----|------|---|---|
| 27. | 3.18 |    | Katharina in d. Dominikanerabtei, sie trifft ihren "Verehrer" Professor Sträubleder   |
| 28  | 1.08 |    | Tötges bei Katharinas schwerkranker Mutter im Krankenhaus   |
| 29  | 0.44 |    | Reportage: Katharina, Frau Woltersheim und ihr Freund K. Beiters auf dem Weg ins Präsidium mit Paparazzi-Fotos              |
| 30. | 1.05 |    | Beizmenne und Tötges tauschen Informationen über E. Woltersheim aus   |
| 31. | 2.50 |   | E. Woltersheim wird verhört   |
| 32. | 1.54 |  | Katharina liest Bericht über den Besuch der ZEITUNG bei ihrer todkranken Mutter und erbricht sich aus Ekel auf der Toilette |
| 33. | 6.10 |  | 3. Vernehmung Katharinas (Einkommen und Fahrkilometer)  |
| 34. | 1.16 |  | Katharina liest nach dem Verlassen des Reviers Tötges Zeitungsbericht laut vor  |
| 35. | 2.28 |  | In Katharinas Wohnung mit Beiters; Katharina verwüstet ihre Wohnung   |

36. 3.48  Bei E. Woltersheim, Telefongespräch mit Ludwig wird abgehört; Ludwig allein im Versteck
37. 2.40  *Insert: Samstag, 08. Februar* - Ankunft Blornas, Gespräche mit Staatsanwalt Hach, Reporter und Taxifahrt
38. 5.10  Blornas Zuhause, Gespräch mit Sträubleder
39. 2.49  Katharina nach dem Tod der Mutter, Krankenhaus, Leichenhalle, Übergabe der letzten Habseligkeiten; Absicht des Stationsarztes, Tötges anzuzeigen
40. 0.49  Katharina fährt in den Großeinsatz der Polizei
41. 2.28  Beizmenne gibt, umgeben von Journalisten, Pressebericht vor Ort; Katharina inmitten des Polizeiaufgebots
42. 2.27  Gespräch Blornas, Katharina im Hause der Blornas
43. 0.34  *Insert: Sonntag, 09. Februar 1975* - Aufmacher der Sonntagszeitung, Katharina wirft Zeitungsständer um
- 44.. 0.56  Katharina in der Kneipe und auf der Straße

45. 0.39  Katharina holt die Pistole
46. 2.55  Katharina erschießt Tötges in ihrer Wohnung
47. 0.47  Verhör nach der Verhaftung; Katharina wird von Beizmenne verdächtigt, den Fotografen der ZEITUNG umgebracht zu haben
48. 1.10  Katharina trifft Ludwig im Polizeikeller
49. 3.56  *Insert: Nachspiel - Beerdigung Tötges (Bölls Vorrede als Nachspann)*
50. 0.05  *Insert: mit Motto des Romans*