



Nadja Urbani

Medienkonkurrenzen um 2000

Affekte, Finanzkrisen und Geschlechtermythen
in Roman, Film und Theater

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Aus:

Nadja Urbani

Medienkonkurrenzen um 2000

Affekte, Finanzkrisen und Geschlechtermythen in Roman,
Film und Theater

Juli 2015, 528 Seiten, kart., zahlr. Abb., 49,99 €, ISBN 978-3-8376-3047-3

Was haben Charlotte Roches Romane mit Elfriede Jelineks Werk oder mit Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater gemeinsam? Was hat die Filmheldin Lara Croft gegen Kleists Bühnen-Penthesilea und gegen ihre amazonischen Schwestern im Roman aufzubieten?

Nadja Urbani beschäftigt sich mit der Frage, wie sich die traditionellen Künste Roman, Film und Theater in der heutigen Medienlandschaft gegeneinander behaupten können. Anhand dreier Dimensionen – des Ekelaffects, der Finanzkrise und der Amazonenfiguren – präsentiert sie eine Medienkonkurrenzanalyse der »ernsten« und »unterhaltenden« Kunst. Dabei wird deutlich: Die Blätter des Romans, die Bilder des Films und die Bretter des Theaters bringen ein jeweils unterschiedliches und zugleich intermediales Kunsterleben hervor – ekelhaft, krisengeschüttelt und sagenhaft zugleich.

Nadja Urbani (Dr. phil.) publiziert als Literaturkritikerin sowie Rezensentin und arbeitet als Lektorin in Stuttgart. Ihren Forschungsschwerpunkt der Medienkonkurrenzen fokussiert sie aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3047-3

Inhalt

Einleitung | 7

- 1. Die drei mal drei Dimensionen** | 7
- 2. Begriffe, Forschungsstand und Methodik** | 21

I. DIE THEORIE DER MEDIENKONKURRENZ

- 1. Die Theorie des Romans: Eine literarische Gattung im Spannungsfeld der Medien und anderer Gattungen** | 37
- 2. Filmtheorie: Das Kino der Bewegung und der Zeit** | 67
- 3. Flüchtiger Elementarkontakt: Die Theorie des Theaters** | 99
- 4. Resümee: Medienkonkurrenzen und -differenzen auf theoretischer Ebene** | 127

II. DIE VITALAFFEKTIVE DIMENSION

Das Motiv des Ekels und Ekelprovokationen in Roman, Film und Theater | 133

- 1. Nausea et Taedium: Ekelphänomene im Roman** | 139
- 2. Anziehend abstoßend: Der Ekelaffekt im Film** | 169
- 3. Die performative Beschmutzung: Ekeltheater** | 207
- 4. Resümee: Ekelhaft! Ad honorem litera** | 239

III. DIE GESELLSCHAFTSPOLITISCHE DIMENSION

Darstellungen der Finanz- und Weltwirtschaftskrise in Roman, Film und Theater | 245

- 1. Didaktische Reflexionen und Erklärungen:
Die Finanzkrise im Roman** | 249
- 2. Die Gesichter der Täter und Opfer:
Finanz- und Wirtschaftskrise im Film** | 289
- 3. Die kollektive Empörung:
Geprobter Aufstand im Finanzkrisen-Theater** | 329
- 4. Resümee: Krisengeschüttelte Ästhetik** | 367

IV. DIE MYTHOLOGISCHE DIMENSION

Amazonenfiguren in Roman, Film und Theater | 371

- 1. Mit doppelter Klinge: Amazonen im Roman** | 377
- 2. Kampfbereit:
Filmische Amazonen in der Medienkonkurrenz** | 409
- 3. Etwas Drittes und auch Viertes: Amazonen im Theater** | 447
- 4. Resümee: Sagenhaft emanzipierte Frauen** | 473

ABSPANN

**Schlussbetrachtung:
Mediale Erregungspotenziale um 2000** | 477

Quellen | 489

Literatur | 493

Abbildungsverzeichnis | 521

Danke | 525

Einleitung

1. DIE DREI MAL DREI DIMENSIONEN

An der Schwelle vom 20. ins 21. Jahrhundert hat sich eine technische Revolution ereignet, die auch die kulturellen Dimensionen nicht unberührt lassen konnte: Innerhalb von etwa einem Jahrzehnt, ca. ab den 1990er Jahren, wurden die technischen Gegebenheiten geschaffen, das weltweite Informationsgut zu digitalisieren, wodurch räumliche und zeitliche Grenzen der Verfügbarkeit überwunden wurden. Diese rasch zur Selbstverständlichkeit gewordenen Potenziale globaler Datenflüsse betreffen aber nicht allein den Bereich des Informationsaustauschs auf faktualer sowie kommunikativer Ebene, sondern ebenso den Bereich der Kunst: Die diversifizierte Möglichkeiten der technischen Medien scheinen der fiktionalen Literatur die Deutungshoheit streitig zu machen. Bücher stehen nicht mehr im Zentrum der Medienlandschaft, ihre Lektüre ist gar „buchstäblich exzentrisch geworden“¹, so Jochen HÖRISCH. Diese Aussage wird durch die von der Studie *Lesen in Deutschland 2008* der Stiftung Lesen² je nach Auslegung der Ergebnisse tendenziell bestätigt.³ Während das Lesen im 20. Jahrhundert zunehmend durch die Konkurrenz von Radio, Film und Fernsehen geprägt wurde, ist inzwischen längst die von Friedrich

1 Hörisch, Jochen: Vom Sinn zu den Sinnen. Zum Verhältnis von Literatur und neuen Medien. In: Merkur 55. Stuttgart 2001. S. 115.

2 Lesen in Deutschland 2008. Hg. v. Stiftung Lesen 2009.

3 Die neuen Medien scheinen Bücher zu verdrängen, folgt man Volker Titels Zusammenfassung der Studie hinsichtlich der Frage der Medienkonkurrenz: „Beruflich und privat sind der Computer und das Internet nahezu selbstverständlich geworden, auch im Vergleich der Angebote. Zwar steht noch immer das Fernsehen unangefochten an der Spitze der medialen Freizeitbeschäftigungen, doch mehr als ein Drittel der Befragten gibt an, deutlich öfter das Internet zu nutzen als Bücher zu lesen.“ Titel, Volker: Kein Ende des Buches in Sicht. Vom Schicksal der Lese- und Buchkultur. In: Lesen in Deutschland 2008. Hg. v. Stiftung Lesen 2009. S. 72.

KITTLER prognostizierte Computerisierung der Gesellschaft eingetroffen.⁴ Gemeinsam ist all diesen Medien, dass sie der violentesten Form der Konkurrenz entstammen: dem Krieg. Sie sind ursprünglich militärtechnische Innovationen, die heute eine mildere Form der Konkurrenz austragen, indem ihre Unterhaltungs- und Informationsfunktion immer unüberschaubarere Ausmaße annimmt und sie um das hohe Gut der Aufmerksamkeit wetteifern. Inzwischen hat die Digitalisierung sämtliche Medien erfasst; alles lässt sich in Daten umwandeln und ist folglich „computable“, d. h. berechenbar. Durch diesen Prozess wird die Sphäre der Kunst auf dreierlei Ebenen unwiederbringlich geprägt: „Dichter schreiben [erstens] anders und unter anderen Bedingungen, wenn es den Film oder den Computer gibt.“⁵ Zweitens wird das von ihnen erzeugte Produkt technisch berechenbar in der Digitalität des 0/1-Codes. Unabhängig vom Inhalt kann nun aus sämtlichen künstlerischen Erzeugnissen ein Content werden, der drittens über das „Universalmedium“ des Computers rezipierbar wird. Der Computer hat sich inzwischen tatsächlich alle anderen Medien einverleibt: Überall und zu jeder Zeit sind Filme oder E-Books verfügbar, sowie auch Radiosendungen, Musik, Fotografie, bildende Kunst und natürlich Informationen und soziale Kommunikation. Sämtliche Künste haben sich diesem „Medienverbund auf Digitalbasis“⁶ angeschlossen – mit einer einzigen Ausnahme: jene, die auf dem Elementarkontakt des menschlichen Körpers basieren, wie die Performance-Kunst und vor allem das Theater. Zwar können ihre Aufzeichnungen digitalisiert werden, aber diese unterscheiden sich eklatant von ihrer ursprünglichen genuinen, nicht berechenbaren Performanz. Dennoch ist auch diese Kunstform ebenso wie der Film und die Literatur in ihrem Status als Einzel„medium“ stark gefährdet. Findet Kunstrezeption bald womöglich nur noch auf digitalem Wege statt, was eine Unüberschaubarkeit von Möglichkeiten bietet, wodurch es für das einzelne Kunstwerk kaum noch möglich ist, aus dem Datenpool hervorzustechen? Werden Kinoprogramme oder literarische Neuerscheinungen zukünftig obsolet in einer Menge von bereits verfügbaren und sich sekundlich erweiternden Daten?

Fakt ist, dass mit diesem Prozess unweigerlich ein Wandel der Lesekultur einhergeht, qualitativ wie quantitativ.⁷ Repräsentative Befragungen seit dem Jahr 2000

4 Vgl.: Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2., erw. Aufl. München: Fink 1987.

Und: Karpenstein-Ebbach, Christa: *Ode an die Technik. Friedrich Kittlers germanistische Wissenschaft von Krieg und Liebe*. In: *Ästhetik und Kommunikation*. Kittler. Heft 158/159, 43. Jg. Hg. v. Herbert M. Hurka u. Dierk Spree. Berlin 2013. S. 101.

5 Ebd., S. 101.

6 Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2., erw. Aufl. München: Fink 1987. S. 8.

7 Titel, Volker: *Kein Ende des Buches in Sicht. Vom Schicksal der Lese- und Buchkultur*. In: *Lesen in Deutschland 2008*. Hg. v. Stiftung Lesen 2009. S. 72.

kommen zu dem Ergebnis, dass in Deutschland jeder Vierte niemals ein Buch liest. Die „wahren Exzentriker“ unter den Lesern sind der Studie gemäß die sogenannten Viel-Leser von rund 3 Prozent, die mehr als 50 Bücher pro Jahr lesen. Während ihre Zahl seit 1992 gleich geblieben ist, degradiert der Anteil der Gelegenheitsleser (von 31 auf 25 Prozent). Darüber hinaus prognostiziert die Studie implizit, dass das Lesen immer exzentrischer wird, da 45 Prozent der 14- bis 19-Jährigen keinen Lesepuls erhalten haben, wie z. B. durch Büchergeschenke in der Kindheit.⁸ Diese Zahlen geben angesichts der Vergleichszahl mit dem Konsum anderer Medien zu denken: 98 Prozent sehen täglich oder mehrmals wöchentlich fern – ihre Vergleichsgröße müsste demnach die Zahl der Viel-Leser sein, die lediglich 3 Prozent beträgt.

Für das Selbstverständnis des Literaturbetriebs und der Literaturwissenschaft ist deshalb eine Reflexion dieses Kulturwandels am Übergang zwischen dem zweiten und dritten Jahrtausend notwendig. Sonst sei, so Wara WENDE, die Literaturwissenschaft gar auf dem Weg, „ein exotisches Orchideenfach, ein Fach für wenige Spezialisten“⁹ zu werden. Literaturwissenschaft hat sich also nicht nur – wie nach langem Ignorieren erfolgt¹⁰ – dem Phänomen zu widmen, dass ihre Texte nicht mehr nur gedruckt rezipiert werden, d. h. auch in anderen Medien wie Film, Fernsehen und den digitalen Medien gesehen und gehört werden. Jenseits dieser Fragen von Literaturadaptionen und Medienwechsel etwa durch Rewriting¹¹, dem Text-Transfer vom

8 Kreibich, Heinrich; Schäfer, Christoph: „Lesen in Deutschland 2008“. Hintergründe, Zielsetzungen, zentrale Ergebnisse. In: Lesen in Deutschland 2008. Hg. v. Stiftung Lesen 2009. S. 11.

9 Wende, Waltraud, ‚Wara‘: Kultur – Medien – Literatur. Literaturwissenschaft als Medienkulturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 8.

10 Vgl.: Paech, Joachim: Intermedialität (1997). Texte zur Theorie des Films. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998. S. 447.

Die Literaturwissenschaft hat sich selbst dem Theater zunächst sehr zögerlich zugewandt, woraus dann aber doch am Ende des 19. Jahrhunderts aus der Germanistik heraus die Theaterwissenschaft entstand, wie auch eine Medienanalyse aus der Perspektive der Germanistik die neuen Medien und den Film nicht länger ignorieren möchte.

11 Mit großem Missfallen stellt Milan Kundera fest, dass fast alle Texte für ein anderes Medium umgeschrieben werden: „REWRITING. Interviews, Gespräche, gesammelte Aussprüche. Adaptionen, Transkriptionen, Filmfassungen, Fernsehspiele. Rewriting als Geist unserer Zeit. ‚Eines Tages wird die gesamte vergangene Kultur noch einmal vollkommen umgeschrieben und hinter ihrem rewriting völlig vergessen werden.‘“ So lässt er den Meister in Jacques und seine Meister (Kunderas Theaterstück nach Diderot) sagen: „Alle, die sich herausnehmen, umzuschreiben, was bereits geschrieben war, sollen zugrunde gehen! Pfählen soll man sie und auf kleinem Feuer rösten! Kastrieren soll man sie, und ihnen die Ohren abschneiden!“

Roman zum Film oder vom Drama/literarischen Text ins Theater,¹² sind Fragen nach den medialen „Verkörperungen“¹³ zu stellen, wie vor allem: Welche Möglichkeiten stehen den anderen Medien potenziell und praktisch zur Verfügung, wenn sie Kunst – im Falle des Films meist im Gegensatz zu Literatur und Theater *Massenkunst* – produzieren? Dabei wird sich zeigen, ob es überhaupt einen Grund gibt, kulturpessimistisch anzunehmen, das Ende der Schriftkultur stehe bevor. Denkbar ist ebenso, dass die Literatur durch andere kulturelle Praktiken zu einer neuen Literarizität befruchtet wird. So haben Autoren mit dem Aufkommen des Films etwa begonnen, „ihre filmischen Wahrnehmungen in ihre literarische Schreibweise einfließen zu lassen“.¹⁴ Hans Magnus ENZENSBERGER stellt gar pathetisch eine vielschichtige intermediale Durchdringung von Künsten und Informationen fest:

Es gibt heute Schriftsteller, die erklären, sie schrieben mit der Kamera; in den Studios werden die Möglichkeiten einer akustischen Literatur ausprobiert; Gerichtsprotokolle werden szenisch montiert; [...] eine graphische und typographische Poesie tastet die visuelle Dimension der Literatur ab [...]. Jeder Weg, könnte man meinen, ist ein Weg. Und jede Tür geht aufzumachen.¹⁵

Ebenso hat die Koexistenz der Medien Einfluss auf das Rezeptionsverhalten: Das an die neuen Medien gewohnte Publikum wird einen Roman unwiederbringlich anders lesen als die Rezipienten vor der technischen und digitalen Revolution. Dieser Entwicklung passt sich wiederum die literarische Produktion an, ebenso wie sich die Vermarktungsstrategien am modernen Medienbetrieb orientieren bzw. ihn sich zunutze machen: Texte werden multimedial vermarktet, und der Schriftsteller stili-

Kundera, Milan: Die Kunst des Romans. Essay. Aus dem Frz. v. Brigitte Weidmann. Frankfurt/Main: Fischer 1989. S. 150f.

12 Was in den 1970er und 80er Jahren die vorherrschende Methode der Germanistik war, dem „drohenden Relevanzverlust von Schrift“ entgegenzuwirken, bei der z. B. Literaturadaptionen aber lediglich als andere Textformen gelesen werden, woraus freilich keine Kenntnisse über die „je eigenen Logiken der Mittel“, d. h. die Potenziale jener Medien, in die die Texte transformiert werden, gewonnen werden.

Karpenstein-Eßbach, Christa: Ode an die Technik. Friedrich Kittlers germanistische Wissenschaft von Krieg und Liebe. In: Ästhetik und Kommunikation. Kittler. Heft 158/159, 43. Jg. Hg. v. Herbert M. Hurka u. Dierk Spree. Berlin 2013. S. 98.

13 Ebd., S. 449.

14 Paech, Joachim: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. S. IX.

15 Enzensberger, Hans Magnus: Über Literatur. Hg. v. Rainer Barbey. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009. S. 64f.

siert seine Rolle als Literat ebenfalls in den Medien¹⁶ – bestenfalls auf eine exzentrische Art und Weise, wie noch festzustellen sein wird. So ist Christian SCHÄRF darin zuzustimmen, dass Romane heute „Produkte der Medienindustrie“ geworden sind und sich gar einer „Warenästhetik“ untergeordnet haben.¹⁷ Dennoch: Bei allen Anpassungsleistungen haftet der Literatur im 21. Jahrhundert, das von täglichem TV-Konsum und dem digitalen, vernetzten Aufzeichnen großer Datenmengen geprägt ist, der Geist des Extraordinären, ja eine gewisse hoheitsvolle Zerbrechlichkeit an. Weder der Begriff des Exzentrischen noch die Konkurrenz in der aktuellen Medienlandschaft müssen aber negativ besetzt sein. Im Wortsinne von „ungewöhnlich, abweichend“¹⁸, sich nicht um ein Zentrum drehend, hat Literatur etwas Eigenwilliges; Lesen ist *exzentrisch*, *exotisch*. Es stellt sich allerdings die Frage, ob Literatur nur im Hinblick auf das Rezeptionsverhalten um 2000 exzentrisch, d. h. schlicht seltener geworden ist, oder ob Literatur in Abgrenzung zu anderen Medien bestimmte, sie *exponierende*, formalmediale Eigenschaften hat. Dies zu untersuchen ist auf den Punkt gebracht der Gegenstand dieser Arbeit. Wodurch zeichnen sich die ästhetischen Gestaltungspotenziale von Literatur, gebunden an ihre ursprüngliche Medialität der Schriftsprachlichkeit, in der heutigen Medienlandschaft aus?

Hierfür wird eine Eingrenzung auf die Gattung des Romans vorgenommen, da diese um 2000 die am häufigsten rezipierte literarische Kunstform ist und entsprechend stark mit den anderen Medien konkurriert. Als konkurrierende Formen zur komparatistischen Untersuchung der medialen Bestimmtheit ihrer Ästhetik werden die beiden performativen, an den menschlichen Körper¹⁹ gebundenen Künste von Film und Theater untersucht: Somit stehen sich der *sprachlich* erzählte Roman, die *technisch-apparative* Kunst des Films und die *Präsenz* von Bühne und Mensch in der Theaterperformanz konkurrierend gegenüber. Das Theater nimmt eine Zwischenposition in Bezug auf die medialen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts ein: Einerseits ist es im Vergleich die älteste Kunstform, andererseits wird es zu allen Zeiten in der Lage sein, die neuesten medialen Techniken in die elementare Präsenz aufzunehmen. Es ist also per se eine mediale Mischform, was Roman und Film allein über intermediale Strategien – beispielsweise als filmische, performative Literatur oder literarischer Film – versuchen können zu erreichen.

16 „Kein literarischer Autor in der Bundesrepublik kann seine Produktion noch außerhalb der audio-visuellen Medien auf einem rein literarischen Markt durchsetzen [...]“. Paech, J.: Literatur und Film. S. 180.

17 Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001. S. XIIIf.

18 Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. Aufl. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2002.

19 Der Körper dient, wie noch zu zeigen sein wird, im 21. Jahrhundert verstärkt der medialen Aufmerksamkeitsregung.

Der vorliegenden Untersuchung dieser Potenziale ist nicht daran gelegen, wertende Hierarchien auszumachen,²⁰ da es in der Medienkonkurrenz um 2000 keineswegs darum geht, dass ein Medium einen bestimmten Stoff exklusiv an sich bindet; vielmehr wandern Stoffe und Motive durch die neuen und „alten“ Medien, d. h. sie sind transmedial. Hierbei profitieren die verschiedenen Umsetzungen meist voneinander, z. B. wirkt sich eine populäre Romanverfilmung positiv auf das Interesse am Buch aus, wie auch eine Theaterverfilmung das Publikum quasi zurück auf Parkett und Ränge des Theaters ziehen kann. Die Darstellung oder die Erzählung eines Stoffs in einem bestimmten Medium bildet in der Regel keinen Ersatz für die Umsetzung in einem anderen Medium, denn die Produkte/Performanzen und ihre Wahrnehmungen divergieren so stark, dass ihnen neue Akzente hinzugefügt werden – mit dem nicht zu verachtenden Nebeneffekt, dass sich das Publikum, der Kreis der Rezipienten, für einen bestimmten Stoff vergrößert. Und durch intermediale Grenzgänge können Künstler ihre Ausdrucksmöglichkeiten erweitern, statt die anderen Medien in einem Wettstreit bloß zu degradieren.²¹ Diese Tatsache wird vom Literaturbetrieb nicht länger ausgeblendet, wie auch die Literaturwissenschaft ihren Gegenstandsbereich in diese Richtung erweitert, um einer Marginalisierung der eigenen Disziplin entgegenzuwirken.²² Literaturwissenschaft im 21. Jahrhundert muss mehr sein als eine reine Wissenschaft des Schrifttums, sie braucht das Wissen um die Potenziale der konkurrierenden medialen Formen, mit denen Literatur heute interagiert.

Die vorliegende Arbeit will die ästhetischen, philosophischen, technischen und psychologisch-anthropologischen Potenziale und Besonderheiten der Medien analytisch-komparatistisch *in* den Kunstprodukten ermitteln, d. h. meist ohne Bezug auf empirische Studien der Medienrezeption. Wie gelingt es spezifischen Erzähltexten, filmischen oder theatralen Performanzen, ihre jeweilige Ästhetik und Wirkung zu erzeugen, und wäre dies auch in den konkurrierenden künstlerischen und medialen Umsetzungen denkbar, bzw. wie wird ein bestimmter Stoff, ein Motiv oder eine bestimmte ästhetische Taktik dort umgesetzt? Dabei geht es nicht um die Untersu-

20 Dennoch ist der Analyse der einzelnen Werke in Nuancen ein Geschmacksurteil aus der Perspektive der Literaturwissenschaftlerin zu vernehmen. Das heißt, implizit wird deutlich, welche Werke – unabhängig der Kategorien unterhaltend und ernst – ansprechend sind: z. B. anziehende Ausgestaltungen des Ekel-Affekts versus zu stark sensationalistisch affizierende; ergiebige Reflexionen und Stimmungsbilder der Finanzkrise versus holzschnittartige Belehrung; zeitgemäße Tradierung oder Transformierung des Amazonenmythos versus der Mythos als stark gesunkenes Kulturgut.

21 Reiche, Ruth; Romanos, Iris; Szymanski, Berenika: Transformationen, Grenzen und Entgrenzung. In: Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik. Bielefeld: transcript 2011. S. 23.

22 Wende, W.: Kultur – Medien – Literatur. S. 27.

chung des Phänomens des Medienwechsels im engeren Sinne von Adaptionen (wie Literaturverfilmungen oder theatrale Adaptionen von Roman- oder Filmstoffen und vice versa), sondern um die Analyse der Darstellung bestimmter transmedialer Stoffe und Motive, auf die zurückgegriffen wird, um in der Konkurrenz der Medien Aufmerksamkeit zu erregen, d. h. Intensitäten in der Rezeption zu erzeugen. Bezüglich der stofflichen und motivischen Umsetzung um 2000 wird wieder der Begriff der Exzentrik in der Kunstproduktion wirksam. Laut Winfried MENNINGHAUS ist der Kunst von Anfang an ein Moment der Konkurrenz immanent, zumindest wenn sie naturwissenschaftlich begründet wird. So beruft er sich auf Charles DARWINS Vermutung, „[d]ie im Tierreich verbreiteten Praktiken des Präsentierens körperlicher Ornamente und des werbend-kompetitiven Vorführens von Sing-, Tanz- und Baukünsten könnten [...] eine frühe evolutionäre Phase [...] der menschlichen Künste gewesen sein.“²³ In den menschlichen Künsten geht es zwar nicht mehr primär um die Werbung um das andere Geschlecht, aber es geht noch immer um die „Herausforderung von Konkurrenten“ durch „[p]hysische wie künstlerische Exzellenz“.²⁴ Das Mittel hierfür – so scheint es aus dieser naturwissenschaftlichen Perspektive heraus auf der Hand zu liegen – ist die ästhetische Qualität der Schönheit. Ihre Wahrnehmung ist affektiv lustvoll und enthält einen Belohnungsaspekt für den Rezipienten.

Dennoch ist die Kunst freilich schon immer auch mit der Kategorie des Hässlichen bestens betraut, wie auch ältere Studien z. B. im Sammelband *Die nicht mehr schönen Künste*, herausgegeben von Hans R. JAUB, verdeutlichen.²⁵ Man kann sich aber des Eindrucks nicht erwehren, dass Roman, Film und Theater an der aktuellen Jahrtausendschwelle zunehmend provokant und evident auf negative Affekte jenseits des Schönen abzielen. Das bestätigt auch MENNINGHAUS für „viele Bereiche der modernen Künste“, die „mit der Kategorie des Schönen nicht mehr angemessen erfassbar“²⁶ sind. Der Begriff der Schönheit scheint heute besonders bedeutsam in der Funktion der Kunst, Konkurrenzen auszufechten, indem sie „gezielt Schönheits-

23 Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Berlin: Suhrkamp 2011. S. 9.

24 Ebd., S. 11.

25 *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hg. von Hans R. Jaub. München: Fink 1968. Es geht u. a. um die Rolle des Hässlichen in der Poetik des klassischen Griechentums (Gerhard Müller, S. 13–22), um die Rechtfertigung des Hässlichen in urchristlicher Tradition (Jacob Taubes, S. 169–186), um mittelalterliche Obszönität (Wolf-Dieter Stempel, S. 187–206), um ästhetische Entgrenzung in der europäischen Romantik und Vorromantik (Karl Mauer, S. 319–342) u. v. m.

26 Menninghaus, W.: *Wozu Kunst?* S. 31.

kompatible Erwartungen verletz[t]“²⁷ und somit in der Transgression mit herrschenden ästhetischen Normen bricht und sie dadurch bestätigt.

Diese emergierenden Tendenz der „Verhässlichung des Ästhetischen“²⁸ in den Medien um 2000 will die vorliegende Arbeit über drei zu untersuchende Künste-Dimensionen und deren stoffliche, motivische und figurale Auswahl ergründen. Die Entscheidung für die drei Dimensionen, aus denen sich das Untersuchungskorpus speist, geht zurück auf die Funktionen, welche Kunst – und damit jedes einzelne Kunstwerk – erfüllt: Kunst ist eine Form der *Selbstbildung*²⁹ des Menschen, d. h. sie fördert *kognitive* und *affektive* Fähigkeiten. Letzteres will die sogenannte **vitalaffektive Dimension** des Ekels in Roman, Film und Theater untersuchen. Wie wird dieser Affekt jenseits des Schönen in den verschiedenen Medien dargestellt und im Rezipienten evoziert?

Der *kognitiven Funktion* wiederum liegt die Annahme zugrunde, dass Kunst vielfach gesellschaftspolitische Aufgaben erfüllt, d. h. etwaige Zusammenhänge historischer Ereignisse erklärt und darstellt und den Rezipienten dadurch zur intellektuellen Durchdringung dieser Zeittendenzen anregt. Inhaltlich-thematisch wurde für diese **gesellschaftspolitische Dimension** die seit 2007 (massen-)medial allgegenwärtig scheinende Finanz- und Wirtschaftskrise ausgewählt, deren lebensweltliche Relevanz sich bis zur Fertigstellung dieser Arbeit nicht abgeschwächt hat. D. h. nicht nur die Massenmedien nehmen Stellung, sondern auch Kunst in ihrer gesellschaftspolitischen Funktion ist nicht indifferent gegenüber ihrem historischen Hintergrund und fördert dessen kognitive Durchdringung jenseits der Schönheit.

Drittens erfüllt Kunst über Erzählungen, die „gruppenweise gekannt [...], teilweise auch geglaubt werden“³⁰ eine *kooperative Funktion*. Diese Funktion zählt zu den ältesten und grundlegenden, wie sich in der Tradierung von antiken Mythen zeigt. Deshalb ist es naheliegend, diese Arbeit mit einer dritten **mythologischen Dimension** abzurunden, die untersucht, wie in der heutigen Medienlandschaft alte Mythen – ebenfalls jenseits des Schönen, meist in den Bahnen des Schrecklichen – tradiert werden. Hierfür wurde beispielhaft der antike Amazonenmythos gewählt, da in ihm die künstlerische Ambivalenz aufscheint, schön und gleichzeitig abstoßend und erschreckend sein zu können – den jeweiligen medialen Potenzialen entsprechend.

27 Ebd.

28 Karpenstein-Eßbach, Christa; Eßbach, Wolfgang; Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Gosciny/Uderzo. Hg. v. Fernand Hörner, Harald Neumeyer und Bernd Stiegler. Bielefeld: transcript 2010. S. 342.

29 Menninghaus, W.: Wozu Kunst? S. 12.

30 Ebd., S. 11.

Insgesamt liegt der Auswahl dieser übergeordneten Dimensionen (affektiv, gesellschaftspolitisch und mythologisch) die Annahme zugrunde, dass sich jedes Kunstwerk, jede Geschichte, zumindest einer dieser Funktionen bedient bzw. dies sogar muss, um in der Konkurrenz der Medien, zumal in der heutigen „Spaß- und Eventkultur“³¹, überhaupt Aufmerksamkeit generieren zu können. Literatur z. B. legt ihren Schwerpunkt entweder erstens auf die affektive Gefühlsebene, oder zweitens auf die kognitive Durchdringung historischer Gegebenheiten, oder sie tradiert – besonders seit dem Fantasy-Boom Ende der 1990er/Anfang der 2000er Jahre³² – alte Mythen. In etlichen literarischen oder filmischen Werken sowie Theaterstücken überschneiden sich die drei Dimensionen aber auch und sind nicht scharf voneinander abzugrenzen.

Der Zeitraum des hierfür zu untersuchenden Materialkorpus soll dabei etwa 20 Jahre umfassen – von 1990 bis heute – und zeichnet sich durch technische und mediale Innovationen in fast rasender Geschwindigkeit aus³³ sowie durch globale ge-

31 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 341.

32 Der große Erfolg der Harry-Potter-Romane und Verfilmungen, aber auch die Verfilmung von Tolkiens *Der Herr der Ringe*, löste den Boom aus, der sich in Vampirsagen wie *Twilight* fortsetzte und auch zu einem Revival von Superhelden mythischen Ausmaßes führte, wie Superman, Spiderman, Batman, Hulk und X-Men.

33 Neue Kommunikationsformen finden immer mehr Verbreitung und werden schließlich zur Selbstverständlichkeit: Mobiltelefone, SMS, E-Mail, bis hin zu Chat, Blog und WhatsApp. Die Computerisierung der Gesellschaft nimmt immer größere Ausmaße an und es können immer größere Datenmengen gespeichert und selbständig verwaltet werden. Das Einwählen ins Internet wird schließlich ersetzt durch Standleitungen mit immer schnelleren Verbindungen. Handys erlangen um 2010 Computerfunktion („Smartphones“) und eröffnen neue Rezeptionsmöglichkeiten: Informationen, Filme und auch elektronische Bücher sind jederzeit online verfügbar. Computerspiele verbreiten sich immer mehr und gehen online, was in der Popularität der Spielfigur Lara Croft einen besonderen Ausdruck findet. User können sich an Kunstproduktionen beteiligen, sog. Hypertexte produzieren. In den Medien ist eine zunehmende Tendenz auszumachen, Privates in die Öffentlichkeit zu tragen (vom Talkshowboom in den 90ern hin zu Sozialen Netzwerken im Internet heute). Die Hemmschwelle scheint zu sinken, Aufmerksamkeit ist ein hart umkämpftes Gut. 2008 ist der Stand wie folgt: „Etwa 90 Prozent der deutschen Bevölkerung sind mit Highspeed im Netz von zu Hause aus unterwegs. Hinzu kommt die steigende Anzahl von Smartphones und Tablet-PCs, mit denen man mobil im Internet unterwegs sein kann. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass man sich in der Freizeit zunehmend mit dem PC beschäftigt und andere Hobbies darunter leiden.“ Corcoran-Schliemann, Bianca: Lesen und Mediennutzung im Wandel von Medientechnik und Mediensystem. In: Zukunft des Lesens. Was bedeuten Generationenwechsel, demografi-

sellschaftspolitische Zäsuren wie die Terroranschläge vom 11. September 2001³⁴ und die Banken- und Weltwirtschaftskrise um 2008.³⁵ In der Kunst ist ein Sensationalismus in Abkehr vom Schönen deutlich wahrnehmbar, was eine gewisse gesellschaftliche Unsicherheit in den raschen medialen, politischen und sozialen Entwicklungen zu spiegeln vermag. Diesem aktuellen Phänomen trägt die Auswahl der Stoffe und Motive (Ekel, Krise, Amazonen) der drei Dimensionen Rechnung.

Bevor diese zeitgenössischen Umsetzungen in den verschiedenen Medien auf ihre gestaltungsästhetischen Besonderheiten hin untersucht werden, findet zunächst eine dezidierte, rein theoretische Auseinandersetzung mit den Potenzialen von jeweils Roman, Film und Theater statt, die als Instrumentarium für die anschließende Analyse der in den drei Dimensionen hervorgebrachten Kunstwerke bzw. Performanzen dient. Das erste Kapitel *Die Theorie der Medienkonkurrenz* ist die Grundlage für die folgenden drei Großkapitel der *vitalaffektiven* (Ekel), *gesellschaftspolitischen* (Finanz- und teilweise auch Wirtschaftskrise) und *mythologischen* Dimension (Amazonen), die sich wiederum jeweils aus drei Teilbereichen – Roman, Film und Theater – zusammensetzen.

scher und technischer Wandel für das Lesen und den Lesebegriff? Hg. v. Jörg F. Maas und Simone C. Ehmig. Mainz: Stiftung Lesen 2013. S. 16.

34 Auf die politische Agenda kamen der Afghanistankrieg, der Irakkrieg, der Kampf gegen den Terror bis hin zum Arabischen Frühling im Maghreb und im Nahen Osten.

35 Die Staatsschuldenkrisen im Euroraum (wie auch die eingeführte Währung des Euro generell) beschäftigen Politik und damit Medien noch Jahre später als die sogenannte „Eurokrise“.

Zu den Kapiteln

Frei von Tabus: Der Ekel

Das in der ersten vitalaffektiven Dimension zu untersuchende Motiv ist eines der hervorstechendsten Mittel, über das in der Medienkonkurrenz Aufmerksamkeit im provokativen Sinne erregt werden kann. In enttabuisierten Werken, die dem Rezipienten gar ein „Ekelbad“³⁶ bescheren, erfüllt sich die Forderung, die Franz KAFKA an die Literatur stellt, in besonders intensivem Maße:

Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben.³⁷

Bei der Ekel-Kunst handelt es sich um die stärkste Praktizierung von Grenzüberschreitung und Enttabuisierung, wofür Roman, Film und Theater jeweils evident unterschiedliche mediale Mittel zur Verfügung stehen. Entsprechend richtet sich die Auswahl des Materials nicht nach einem ohnehin schwer zu definierenden künstlerischen Anspruch im Sinne der High Culture, sondern in dieser Dimension wird besonders augenscheinlich, dass Erkenntnis – besonders in Bezug auf das Potenzial der negativen Affektion und Aufmerksamkeitserregung – auch aus Produkten der sogenannten U-Kategorie, aus unterhaltenden Werken, gewonnen werden kann. Folglich greift die Analyse auf jene Werke und Aufführungen zurück, in denen die gestaltungsästhetischen Potenziale zur Anekelung der Rezipientenschaft, teilweise der Gesellschaft schlechthin,³⁸ am stärksten ausgeschöpft werden. Nach Erika FISCHER-LICHTE ist es gerade die künstlerische Ästhetik des Performativen seit den 1960er Jahren, die auf eine Kunst der Grenzüberschreitung zielt,³⁹ woraus zu schließen ist, dass Ekelphänomene besonders in das postdramatische Theater Einzug halten. Wie Ekel unterschiedlich erzählt, dargestellt und erregt wird, und was

36 Kiesel, Hellmuth: Der Ekel in der Literatur: Der feierlichste Glockenton ist der Rülpsler. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/der-ekel-in-der-literatur-der-feierlichste-glockenton-ist-der-ruelpser-1771478.html> (06.11.2011).

37 Kafka, Franz: Briefe 1900–1912. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/Main: S. Fischer 1999. Brief vom 27. Januar 1904 an seinen ehemaligen Mitschüler und Kunsthistoriker Oskar Pollak. S. 36.

38 Dies ist der Fall, wenn ein Werk zusätzlich über die Massenmedien öffentlich diskutiert wird, wie besonders Charlotte Roches *Feuchtgebiete*.

39 Fischer-Lichte, E.: Ästhetik des Performativen. S. 356.

das für die Konkurrenz der Medien bedeutet, darum soll es in diesem Kapitel gehen.

Auf der Suche nach Erklärung: Die Finanz- und resultierende Wirtschaftskrise

Während der Ekel sein reales Moment darin hat, dass seine Beschreibungen im Roman, Darstellungen im Film und Bedrängungen im Theater den Rezipienten tatsächlich affizieren, handelt es sich beim Realitätsindex der zweiten Dimension um die gesellschaftspolitische geteilte Gegenwart der Banken-/Finanz- und Wirtschaftskrise.⁴⁰ In diesem Kapitel gilt es folglich besonders, die philosophische Komponente von Medienkünsten, das alte Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu untersuchen. Alle drei Instanzen der Kunst sind in sie involviert: Die Krise wirkt sich auf die Produktionsebene aus, indem die Kunstschaffenden selbst von ihr betroffen sind, was zweitens im Produkt Gestaltung findet (in Plot und Narration des Romans und Films sowie in der Theateraufführung), und drittens ist jeder einzelne Rezipient real betroffen (und sei es nur über die Berichterstattung der Massenmedien), woraus auch dessen besonderes Interesse an diesem Stoff resultiert. Der real involvierte Leser oder Zuschauer hat eine persönliche Motivation, sich über die Krise zu informieren, wofür fiktionale Erzählungen, Filme und Theateraufführungen, wie zu untersuchen sein wird, ebenso dienlich sein können wie faktuale journalistische oder ökonomische Texte. Folglich fragt dieses Kapitel nach den distinkten Qualitäten medialer Semantiken der Krise, nach den Modi der Wissenserzeugung in künstlerischen Darstellungen. Hierfür bedarf es eines hohen Maßes an Offenheit sowohl für eine kulturwissenschaftliche Erforschung des Zusammenhangs von Ökonomie, Kunst und Medien als auch für die künstlerische Darstellung von abs-

40 Auf künstlerischer Ebene findet sich zwar vor allem die Narration der Finanzkrise wieder, aber auch die Wirtschaftskrise ist Stoff einiger Werke. Deshalb wird in dieser Arbeit keine Eingrenzung auf einen der Diskurse vorgenommen, auch wenn oft vereinfachend der Terminus „Finanzkrise“ verwendet wird. Tatsächlich bauen die Krisen aber aufeinander auf: Die Immobilienkrise 2007 in den USA führte zur Bankenkrise 2008. Die Insolvenzen der Finanzunternehmen erschütterten das globale Wirtschaftssystem, so dass die Krise seit Ende 2008 auch in der Realwirtschaft wirkte; durch stürzende Aktienkurse und Exporte kam es zur Rezession, also zur Wirtschaftskrise: „Im Jahr 2009 sank das Bruttoinlandsprodukt der hoch entwickelten Volkswirtschaften krisenbedingt um 3,2% gegenüber dem Vorjahr.“ Koch, Karl-Josef; Jung, Annika: Wahrnehmung und Folgen ökonomischer Krisen. In: Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Hg. v. Uta Fenske, Walburga Hülk, Gregor Schuhen. Bielefeld: transcript 2013. S. 338f.

trakteten Finanzströmen und ökonomischen Mechanismen.⁴¹ Die Gefahr, auf diesem Gebiet zu dilettieren, muss aber eingegangen werden, denn nur so können die tragischen und komischen Verwicklungen, die durch die Mechanismen der an sich hochkomplexen Krise in die Welt und in die Kunst gekommen sind, auf ihre medialen Potenziale hin untersucht werden.

Auch dieser Dimension wohnt wie der künstlerischen Umsetzung des Ekelaffekts eine umfassende Verhässlichung inne: Ihr Realitätsindex ist per se ein hässlicher, indem die Krise auf verwerflichen Eigenschaften wie Geldgier und Machtstreben basiert, die sich in den figuralen Konstellationen sedimentieren. Daraus gehen negativ affizierende Handlungsmomente hervor, wie sie auch in der ersten Dimension anzutreffen sind: Das Verbrechen verbindet sich hier mit dem Erbrechen, das Geld mit der dunklen Materie der Exkretion.

Uralt, schön und brutal: Mythologische Amazonenfiguren

Die Klimax der Verwirrung des Ästhetischen um 2000 bilden die in der dritten Dimension dieser Arbeit zu untersuchenden ambivalenten Darstellungen der Amazonen. Das uralte Frauenvolk aus der griechischen Antike steht heute sowohl für die Tendenz der Verhässlichung des Ästhetischen ein als auch für die ästhetische Anziehungskraft des Schönen: Dem Mythos haftet etwas Erschreckendes an, Amazonen hacken Köpfe ab, erstechen den Feind und kämpfen für ihr Recht als Frau, sind also auch heute noch meist emanzipatorisch angelegt. Dabei sind sie in ihrer Körperlichkeit – was besonders ihren filmischen Schauwert ausmacht – faszinierend schön und attraktiv. Sie kämpfen im wörtlichen wie im übertragenen Sinne mit doppelter Klinge. Während sie im Roman eine emanzipatorische Funktion haben oder den Mythos mit Authentizität anfüllen sollen, besinnt sich der Film auf den alten Kern von mythologischen Helden, keine Subjektivität zu haben und die überweltlichen und mächtigen Taten von Superheldinnen wie Lara Croft oder Kiddo in *Kill Bill* bildgewaltig zu inszenieren. Romane, Filme und Theaterstücke, die auf Überlieferungsmomente alter Mythen rekurrieren, unterscheiden sich meist in ihrer Drastik von beliebigen Erzählungen kleinerer Alltagskonflikte und sozialer und politischer Problemlagen. Auch wenn Mythen hierfür instrumentalisiert werden können (z. B. im Roman von Bettina HOFFMANN *Die Emanzen sind los*), wohnt ihren Tradierungen aufgrund der Drastik ihrer antiken Ahninnen etwas Gewaltiges und damit Salientes, Einprägsames und Erinnerungsfähiges inne.⁴² Dennoch verbindet diese dritte zu untersuchende Dimension die beiden vorangegangenen darin, dass sie vielfach den Ekelaffekt evoziert oder den Mythos für gesellschaftspolitische

41 Vgl.: Künzel, Christine: Finanzen und Fiktionen. Eine Einleitung. In: Finanzen und Fiktionen. Grenzgänge zwischen Literatur und Wirtschaft. Hg. v. Christine Künzel und Dirk Hempel. Frankfurt/Main, New York: Campus 2011. S. 10.

42 Menninghaus, W.: Wozu Kunst? S. 238.

Botschaften funktionalisiert. Amazonas sind interpretativ offen und passen sich dem medialen Wandel seit Jahrtausenden an: Einst wurde mündlich von ihnen erzählt, dann wurden sie auch schriftlich tradiert und heute kämpfen sich die Amazonas ihren Weg durch die elektronische Medienlandschaft, werden im farbigen Bild besonders schön und gewaltig inszeniert und lassen, wie Lara Croft, sogar an Computer und Konsole mit sich spielen.

Wie ersichtlich ist, wurden für alle drei Dimensionen Motive, Stoffe und Figuren gewählt, die das Potenzial haben, Aufmerksamkeit zu erregen. Es sind folglich alle drei „Kampftemen“ in der Medienkonkurrenz um 2000, in denen die spezifischen Gestaltungspotenziale besonders in ihrer transgressiven Tendenz hervorgehoben werden können: Der Ekel hat eine Weckwirkung, indem er die körperlichen und psychischen Grenzen der Figuren wie Rezipienten und damit den guten Geschmack überschreitet. Ebenso arbeitet die Tradierung des Amazonasmythos mit der Faszination des von Heldinnenfiguren ausgeübten Schreckens, die sich über die Sitten des Alltags erheben und stellvertretend für die Gesellschaft einen mythischen Auftrag zu erfüllen haben und dabei Normen übertreten. Die künstlerischen Darstellungen der Finanz- und Wirtschaftskrise wiederum überschreiten die Grenzen zur Wirklichkeit der Leser und Zuschauer, indem sie zeigen, wie im Finanzsektor und im ökonomischen System die Grenzen der Moral ausgehebelt werden.

Fruchtbar für die mediale Analyse ist neben diesen Parallelen aber vor allem ihre temporale Diversität. Die drei Dimensionen weisen einen größtmöglichen Gegensatz auf der Achse der Zeit auf: Der Ekel ist der schnellste, zudem spezifisch menschliche Affekt, der in seiner Millisekundenkurze die Kategorie der Zeit nahezu außer Kraft setzt. Wie gehen die verschiedenen Medien mit dieser psychischen Situierung von Zeit um? Die globale Finanzkrise wiederum vereint die Zeitdimension von Kunstprodukt und Rezipientenschaft; über ihre medialen Umsetzungen kann die Relevanz von fiktionaler Kunst in Abgrenzung zu faktualer Berichterstattung untersucht werden. Der Mythos wiederum wendet sich einerseits Jahrtausende auf der Zeitachse zurück – zum Beispiel macht die Amazone in Barbara WALKERS Roman eine Zeitreise aus ihrem antiken Ursprung in die moderne Welt, oder Lara Croft spürt die Büchse der Pandora auf –, andererseits siedelt er sich wie die vorangehend zu untersuchende Dimension im gesellschaftspolitischen Hier und Jetzt an.

All dies kann Kunst sein, und in all diesen Facetten präsentieren sich die besonderen Potenziale der Medien in ihrer Divergenz, aber auch in ihrer Interferenz. Dies zu untersuchen will die Medienkonkurrenzforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive leisten. Hierfür gilt es zunächst, Begriffe zu klären und den Stand der Forschung vor dem Hintergrund der anzuwendenden Methode zu bestimmen.

2. BEGRIFFE, FORSCHUNGSSTAND UND METHODIK

Die Definition des Begriffs der Medienkonkurrenz bedarf einer Klärung des Verhältnisses von *Kunst* und *Medien*. Denn die scheinbar so einfache Frage, ob die Objekte des Interesses – Roman, Film und Theater – nun Künste oder Medien sind, kann hier durchaus Verwirrung stiften. Medien sind nicht von sich aus Künste⁴³ (nicht jeder Film, jedes Buch oder jeder Auftritt ist Kunst), auch wenn Künste (hier im weitesten Sinne verstanden als kreative Prozesse im Kulturbetrieb) meist medial übermittelt und von den jeweiligen Potenzialen des Mediums in ihrer ästhetischen Gestaltung geprägt werden. Medien sind sozusagen die Formen, deren sich Kunstwerke bedienen können und bedienen; folglich bestehen die Qualitäten des jeweiligen Werks aus den möglichen ästhetischen Leistungen des Mediums, in dem es praktiziert wird.

Zurückgehend auf die lateinische Bedeutung des Wortes sollen Medien als „Mittel“ bzw. „Vermittler“⁴⁴ begriffen werden, und zwar im weiten Sinne der wechselseitigen, nicht unbedingt technischen Übertragung von Kunst und Informationen zwischen zwei Parteien. Darunter fallen das Buch mit der Schrift als Bedeutungsträger ebenso wie Sprache, Bilder und Apparaturen des Films, aber auch die Bühne, Requisiten, Stimmen und Körper im Theater. Die Kunst als menschliches Schaffen kann sich der verschiedenen Medien bedienen; z. B. entscheidet sich die darstellende Kunst für den Film oder die Präsenz des Theaters. Auch die Literatur, genauer hier die Kunst des Romans, ist nicht mehr gänzlich an das Medium der Schriftsprache, an das gedruckte Buch, gebunden und prinzipiell offen für andere Medien.⁴⁵

Insofern liegt in der Interferenz zwischen Kunst und Medien eine Konkurrenzsituation begründet: Es geht um die künstlerische Verwirklichung in einem bestimmten Medium, um die ästhetisch folgenreiche Entscheidung für dessen Potenziale und mehr oder weniger gegen die der anderen Medien. Nach lateinisch „concurrere“

43 Nach: Karpenstein-Eßbach, Christa: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. Paderborn: Fink 2004. S. 215.

44 Kluge, F.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. S. 608.

45 Der Begriff „Literatur“ unterlag von Anbeginn medialformalen Bedeutungstransformationen: Abgeleitet von lateinisch *litterae*, Buchstabe, bedeutete er zunächst das Alphabet, dann ihren materiellen Träger, die Schrift, daraufhin die schriftsprachliche Kunst, und heute findet Literatur auch in den Performanzen von Film oder Hörbuch statt. Vgl.: Mecke, Jochen: Einleitung. In: Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. V. Jochen Mecke. Bielefeld: transcript 2011. S. 14f.

laufen hier mehrere Konkurrenten *zusammen*⁴⁶: Künste haben die Wahl bzw. wandern zwischen verschiedenen Medien, welche differieren und durch die sie in verschiedener Weise medial aufgeladen werden, um wiederum in Konkurrenz mit anderen Künsten zu treten. Gleichzeitig werden auch die Medien ästhetisch aufgeladen und erlangen künstlerische Relevanz. So beeinflussen sich Medien und Künste gegenseitig, das Medium stellt den Künsten seine spezifische Medialität zur Verfügung, während die Künste wiederum auf diese Spezifitäten aufmerksam machen oder sie neu bearbeiten können. Doch nicht nur die Künste laufen mit den Medien zusammen, sondern es konkurrieren auch die Medien untereinander um ästhetisches Potenzial, und die Künste benutzen die Medien, um jeweils gegeneinander größere „Faszinationskraft und Wirkmächtigkeiten“⁴⁷ zu erlangen. Zusammengefasst heißt das: „Es sind diese beständigen Scharmützel zwischen Medien und Künsten, aus denen Kunstpraxen und Kunstmittel erwachsen, in denen sich das Feld des Ästhetischen neu konturiert.“⁴⁸

Hieraus wird ersichtlich, dass es bei diesem *concurrere* stark auf die Differenzen und auch Affinitäten zwischen den Medien ankommt. Denn ein „Wettbewerb“⁴⁹ der Künste um die Medien und der Medien um die Künste geht schlicht auf deren Potenziale zurück, die eine Wirkung im Rezipienten und im Kulturbetrieb entfalten können. Die Untersuchung der Mediendifferenz zur Austragung von Rivalitäten zwischen den Künsten geht bereits auf LESSINGS *Laokoon* zurück. Die Kunst der Malerei ist an das Medium Bild gebunden, welches von der Sprachlichkeit als Medium der poetischen Kunst differiert. Die Ur-Konkurrenz zwischen diesen – überspitzt formuliert – rivalisierenden⁵⁰ Parteien gilt in Grundzügen bis heute für die Konkurrenz von darstellender und sprachlicher Kunst und ihren medialen Zeichen:

46 „zusammenlaufen, zusammenrennen, feindlich zusammenstoßen“. Kluge, S. 521. Ebenso: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Band 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. S. 970.

47 Karpenstein-Eßbach, Ch.: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. S. 226.

48 Karpenstein-Eßbach, Christa: Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts. München, Paderborn: Fink 2013. S. 81.

49 „Das Wort [Konkurrenz. N.U.] wird heute weitgehend synonym mit ‚Wettbewerb‘ verwendet und ist nicht eindeutig, da es für eine zwischenmenschliche Aktionsform, für das Verhältnis von substituierbaren Gütern auf dem Markt und für die Gesetzmäßigkeit eines Selektionsvorganges benutzt wird.“ Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. J. Ritter und K. Gründer. S. 971.

50 Vgl.: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 15. 21. Aufl. Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus 2006. S. 446. Und: Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Hg. v. Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz. Dritter Band. Berlin: Akademie-Verlag 1969. S. 2172.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.⁵¹

Kurz gesagt divergieren die „Übermittlungsmittel“⁵² der verschiedenen Mediensysteme. Doch diese schließen sich nicht oppositionell aus, sondern – wie der Begriff der Medienkonkurrenz schon nahe legt – begegnen und integrieren sich bisweilen. Die Zeichen mögen unterschiedlicher Art sein, doch sie sind nicht (mehr) per se auf ein bestimmtes Medium festgelegt.

Die Konkurrenz der Medien und Künste ist historisch indiziert und damit dynamisch. Das heißt, die Potenziale und Differenzen der Medien wandeln sich mit dem technischen Fortschritt, und Konkurrenzzlagen verschärfen sich, wenn zum Beispiel neue apparative Aufzeichnungssysteme hinzukommen⁵³, die den Künsten ein breites Repertoire an Möglichkeiten bieten, gegen die sich die bisher an die „archaischen“ Medien gebundenen Kunstpraxen profilieren müssen.⁵⁴ Zum Beispiel ist die

51 Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). In: Texte zur Medientheorie. Hg. v. Günter Helmes und Werner Köster. Stuttgart: Reclam 2002. S. 53.

52 Karpenstein-Eßbach, Ch.: Literatur zwischen inszenierten Wahrnehmungen. Problemfelder der Medienanalyse. In: Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. Hg. v. Sigrid Schade u. Georg Christoph Tholen. München: Fink 1999. S. 189.

53 Vgl.: Karpenstein-Eßbach, Christa: Medien als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Affären jenseits des Schönen. In: Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien. Hg. v. Julika Griem. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998. S. 20.

54 „Die ästhetischen Profilierungen eines neuen Mediums entstehen in Konkurrenzen zu bestehenden Kunstgattungen und -praxen. Das Medium Film hat seinen besonderen Kunstcharakter in der Auseinandersetzung mit den Bildungsanforderungen gegenüber dem Massenmedium der bloßen Schaulust und mit anderen Künsten und technischen Medien (Literatur, Theater, Malerei, Fotografie) entwickelt.“ Karpenstein-Eßbach, Ch.: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. S. 258.

Kunst des Romans unter Druck geraten, als das Medium des Films sich der fiktionalen Kunst bemächtigt hat, und auch das Theater hat(te) sich gegen das filmische Schauspiel zu behaupten. Die Profilierung betrifft aber nicht nur die Kunstpraxis selbst, sondern ebenfalls die jeweiligen wissenschaftlichen Disziplinen, die die Leistungen „ihres“ Mediums betonen.⁵⁵ So musste sich zum Beispiel die Literaturwissenschaft sowohl gegen die divergenten Möglichkeiten der filmischen Umsetzung von Geschichten verteidigen als auch sich disziplinar öffnen. Wie die vielfältigen Auseinandersetzungen von Forschung und Praxis zeigen, verändern neue Medien das bisherige Kunst-Medien-Gefüge:

Gewiß ist nur, daß neue Medien die traditionellen Gattungsgrenzen durcheinander bringen; sie provozieren neue Anschlüsse und Grenzziehungen in den Künsten, und umgekehrt können in der Arbeit mit neuen Medien selbst Kunstansprüche formuliert werden, die neue ästhetische Erfahrungen zur Geltung bringen.⁵⁶

Darum gibt es Fragen der Medienkonkurrenz im Grunde schon seit Menschen kommunizieren. So hat die Erfindung der Schrift etwa die dialogische Rede herausgefordert, indem sie menschlichen Austausch auch über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg ermöglicht hat. Der Band *Texte zur Medientheorie* von Günter HELMES und Werner KÖSTER fasst PLATONS diesbezügliche Reflexionen „Phaidros oder Vom Schönen“ unter der Überschrift: „Medienkonkurrenz: Schrift und dialogische Rede“⁵⁷ zusammen und unterstreicht damit die seit Jahrtausenden gegebene Relevanz der Medienkonkurrenz (sofern man unter Medien nicht nur *technische* Vermittler versteht!). Bekanntlich folgte der Erfindung der Schrift schließlich das Gutenberg-Zeitalter, in dem wiederum die Buchdruckerkunst das Medien-Kunst-Gefüge verschob. Victor HUGO grenzt das nun fast jedem zugängliche Buch als Medium der Erinnerung gegen die Architektur ab und spricht gar von der Tötung des Bauwerks durch selbiges.⁵⁸ Nach Béla BALÁSZ, der sich ebenfalls implizit mit

55 Vgl.: Karpenstein-Eßbach, Ch.: Medien als Gegenstand der Literaturwissenschaft. In: Bildschirmfiktionen. Hg. v. J. Griem. S. 16f.

56 Karpenstein-Eßbach, Ch.: Literatur zwischen inszenierten Wahrnehmungen. In: Konfigurationen. Hg. v. S. Schade u. G. Ch. Tholen. S. 191.

57 *Texte zur Medientheorie*. Hg. v. Günter Helmes und Werner Köster. Stuttgart: Reclam 2002. S. 26–30.

58 „Im fünfzehnten Jahrhundert ändert sich alles. Der menschliche Gedanke entdeckt ein Mittel, sich zu verewigen, das nicht nur dauerhafter und widerstandsfähiger ist als die Baukunst, sondern auch einfacher und handlicher. Die Baukunst ist entthront. Auf die steinernen Lettern Orpheus' folgen die bleiernen Lettern Gutenbergs. Das Buch tötet das Bauwerk. Die Erfindung der Buchdruckerkunst ist das größte Ereignis der Geschichte.“

dem historischen Verlauf der Medienkonkurrenz beschäftigt, hat die Gutenberg-Galaxie den Geist der Kultur komplett von der Visualität auf die Begrifflichkeit/Lesbarkeit umgestellt.⁵⁹ Erst „eine andere Maschine“ vermochte es, „der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben“⁶⁰: der Kinematograph.

Durch die jüngeren technischen Medien, die weitere Sinne ansprechen können, geriet wiederum die ältere Literatur in Konkurrenz mit den neueren visuellen Medien, wie KITTLER⁶¹ und HÖRISCH⁶² beschreiben. Obwohl die historischen Konkurrenzverläufe gezeigt haben, dass neue Medien den alten „noch nie ein irreversibles Ende bereitet“⁶³ haben, sondern Konkurrenz hier statt Verdrängung eine Koexistenz, einen „Wettbewerb“ bedeutet, griff nach Ulrich SAXER lange die Sorge über das „Absterben der Lesekultur“ und den „Tod[...] der Literatur“⁶⁴ um sich, ein Abwandern der Konsumenten ins Kino und vor den Fernseher. Trotz der eher unbegründeten „Angst“ geht die wenige, direkt mit dem Begriff der „Medienkonkurrenz“ arbeitende Forschung meist vom Standpunkt der Situierung der Literatur in der sich verändernden Medienlandschaft aus. Offensichtlich wird die Konkurrenzlage als Problem der Buchbranche gesehen⁶⁵ und erfordert besonders im Hinblick auf die jüngere Lesergeneration eine Öffnung gegenüber den audiovisuellen und di-

Sie ist die Mutter der Revolution.“ Hugo, Victor: Lob der Buchdruckerkunst. In: Texte zur Medientheorie. Hg. v. G. Helmes und W. Köster. S. 101.

59 „So wurde aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche.“ Balász, Béla: Der sichtbare Mensch (1924). In: Ebd., S. 139.

60 Ebd., S. 139.

61 „Die technische Aufzeichenbarkeit von Sinnesdaten verschiebt um 1900 das gesamte Aufschreibesystem. [...] Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz.“ Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. 2. erw. Aufl. München: Fink 1987. S. 235.

62 „Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die nach Gutenberg erfundenen audiovisuellen Medientechniken fokussieren hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne.“ Hörisch, Jochen: Vom Sinn zu den Sinnen. Zum Verhältnis von Literatur und neuen Medien. In: Merkur 55. Stuttgart 2001. S. 113.

63 Ebd., S. 115.

64 Saxer, Ulrich: Das Buch in der Medienkonkurrenz. In: Lesen und Leben. Eine Publikation des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels in Frankfurt am Main. Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung 1975. S. 206.

65 So bei Saxer: „Ziel dieser Ausführung muß es demnach sein, die mit der Konkurrenzthematik gestellten allgemeinen Probleme des Buchwesens soweit möglich zu klären und zugleich das Buch in der Medienkonkurrenz sachgerecht zu orten.“ Ebd., S. 208.

gitalen Medien.⁶⁶ Die ökonomische Perspektive auf die Medienkonkurrenz bezieht sich zum Beispiel auch darauf, dass Autoren möglicherweise in ein anderes Medium abwandern⁶⁷ oder ihr Werk so schreiben, dass es auch in die anderen Medien transferiert werden kann. Intermedialität ist ein Bestandteil des Verlagswesens geworden.⁶⁸

Zwar nicht unter ökonomischem Aspekt, aber auch literaturzentriert, setzen sich Natalie BINCZEK und Nicolas PETHES mit dem Begriff der Medienkonkurrenz auseinander.⁶⁹ Sie betonen die Wichtigkeit, die Differenzen verschiedener medienpezifischer Ästhetiken zu unterscheiden, um die mediale Position der Literatur zu präzisieren⁷⁰ und auch um Strategien zu finden, die die „Defizite“⁷¹ des eigenen Mediums ausgleichen. In den Kampf um die ästhetische Vorherrschaft, der nach BINCZEK bis zurück zur „paragone“ in der bildenden Kunst geht,⁷² kann die Literatur zwar hauptsächlich „nur“ sprachliche Zeichen einbringen, dennoch steht sie nicht auf verlorenem Posten: Indem etwa ein Roman die Einbildungskraft anregt, können Leistungen anderer (visueller, auditiver oder audiovisueller) Medien imaginativ simuliert werden.⁷³ Doch nicht allein die Literatur hat Strategien, um sich in der „Konkurrenz um Aufmerksamkeit, Anteile am Zeitbudget und v.a. Ausgaben der Individuen und Haushalte“ (wie Peter LUDS in seinem Kapitel zu „Medienentwicklungen und Medienkonkurrenz“⁷⁴ schreibt) zu positionieren.

66 Djaković, Anne-Marie: Literatur im 21. Jahrhundert: Zeitgeistphänomene, Medienkonkurrenz, Funktion und ökonomische Aspekte der Ware Buch unter Bezugnahme auf aktuelle Entwicklungen in der Buchbranche. Diss. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 2006.

67 Saxer, U.: Das Buch in der Medienkonkurrenz. In: Lesen und Leben. S. 210.

68 Z. B. muss „der auf breiten Erfolg erpichte Romanautor die Chancen einer Verfilmung oder sonstigen Weiterverwendung seines Werks im Radio oder im Fernsehen schon bei dessen Verfassen einkalkulieren. Verallgemeinernd läßt sich daher gewiß sagen, Strategien bloßer Koexistenz, d. h. des beziehungslosen Nebeneinanders der Medien, würden für diese zunehmend schädlich, dysfunktional; die Zeiten, da der traditionelle Buchhandel in mehr oder minder freiwilliger Isolierung und mit mehr oder weniger Erfolg sich als wichtigster Kulturvermittler aufspielen konnte, sind wohl endgültig vorbei.“ Ebd., S. 212.

69 Binczek, Natalie; Pethes, Nicolas: Mediengeschichte der Literatur. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hg. v. Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 2001. S. 282–315.

70 Ebd., S. 305.

71 Ebd., S. 306.

72 Ebd., S. 305.

73 Vgl.: Ebd., S. 306.

74 Ludes, Peter: Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien. Mit einer Einleitung von Jochen Hörisch. 2. überarb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2003.

Drei in dieser Arbeit gleichermaßen zu untersuchende Möglichkeiten gibt es in der Medienkonkurrenz, um Intensitäten zu erzeugen: Erstens kann die Kunstpraxis die Spezifitäten ihrer medialen Form betonen und sich von anderen *abgrenzen*, zweitens kann sie sich die *ästhetischen Potenziale anderer Medien zu eigen machen* oder sich auf sie beziehen⁷⁵ (im weitesten Sinne als „Intermedialität“ bezeichnet), und drittens kann sie versuchen, *inhaltlich-thematisch Aufmerksamkeit zu erregen*. Die dritte Strategie ist ein transmediales Phänomen wie z. B. der Bezug auf tradierte Mythen⁷⁶ oder die Umsetzung eines gesellschaftspolitisch relevanten Themas⁷⁷ und auch die Ebene der Provokation⁷⁸. Dies bedeutet nach Irina RAJEWSKY das medienunspezifische „Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“.⁷⁹ In der Art und Weise, wie diese „Kampft Themen“ in den Kunstwerken und Performanzen ästhetisch umgesetzt werden, sind medienspezifische Mittel zu erkennen. Entsprechend gliedert sich die vorliegende Arbeit in drei Dimensionen, innerhalb derer erkundet werden soll, ob und wie die einzelnen Werke und Stücke sich eher von anderen medialen Umsetzungen abheben oder sich an deren Potenziale und möglicherweise Erfolge anlehnen – kurz, wie die thematischen Dimensionen medienspezifisch bearbeitet und angereizt werden können.

Eine häufige Strategie dabei ist die *Intermedialität*. Ihre Praxis und auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr ist laut Joachim PAECH „in“. Die Literaturwissenschaft hat es aufgegeben zu ignorieren, „daß ihre Texte gedruckt und in Büchern verkauft und nun auch noch statt gelesen in Filmen, im Fernsehen, Vi-

75 Nach: Karpenstein-Eßbach, Ch.: Medien als Gegenstand der Literaturwissenschaft. In: Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien. Hg. v. J. Griem. S. 20. Dort heißt es: „Angesichts der Konkurrenzen mit den neuen Medienapparaten stehen die verschiedenen Künste vor der Notwendigkeit, ihre spezifischen Leistungen zu pointieren oder in ihren Kunstpraxen darauf zu antworten, daß genuine Momente ihrer traditionellen Leistungen auch mit Hilfe der neuen Apparate erbracht werden können.“

76 In dieser Arbeit die dritte zu untersuchende Dimension, Kapitel IV. Mythische Konzepte werden häufig „mit all ihren Transformationen für mediales Reiz- und Gefühlsmanagement fruchtbar gemacht“. Karpenstein-Eßbach, Ch.: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. S. 224.

77 In Kapitel III die Finanzkrise.

78 Ekeldarstellung und -evokation, untersucht in Kapitel II. Hier wird mit „Konventionen der Erfahrung des Schönen“ gebrochen, um Aufmerksamkeit durch Schock zu provozieren. Ebd., S. 225.

79 Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel: A. Francke 2002. S. 12f.

deo und auf CD-Rom gesehen [...] werden können.“⁸⁰ Und auch für Medien- und Kulturwissenschaft ist Intermedialität zum „Zentralbegriff“⁸¹ geworden. Entsprechend gibt es keine einheitliche Begrifflichkeit, weshalb RAJEWSKY „Intermedialität“ mit Umberto ECO als „termini ombrello“⁸² bezeichnet. Unter diesem Schirmbegriff subsumieren sich verschiedenen Disziplinen und Methoden, die auch im Zuge der Untersuchung der Medienkonkurrenz von Bedeutung sind und für die vorliegende Arbeit herangezogen werden:

Als ersten Forschungsstrang der Intermedialität nennt RAJEWSKY in ihrer systematischen Übersicht die Untersuchung der wechselseitigen Erhellung der Künste. Solche beziehen sich auf die Künste- und Medieninterferenzen und folglich auf die Medienkonkurrenz. Den Ursprung bildet hier wohl Oskar WALZELS gleichnamige Untersuchung von 1917, worin er dem Verhältnis von Dichtung und bildender Kunst nachgeht⁸³ und feststellt, dass die Grenzen „auch nach LESSINGS ‚Laokoon‘ nicht leicht zu ziehen“⁸⁴ sind. Aktuelle diesem Forschungsstrang zuzuordnende Analysen befassen sich mit den Kunstformen, die sich aus den Wechselwirkungen mit modernen Medien entwickeln, wie etwa Christiane HEIBACH mit den multimedialen Möglichkeiten der Aufführung und deren neuen Kunstformen.⁸⁵ Die Symbiose von Kunst und Medien ist auch das Thema des Sammelbandes von Sigrid SCHADE und Georg Christoph THOLEN, worin die Künste selbst daraufhin untersucht werden, inwieweit sie ihre eigenen medialen Rahmenbedingungen reflektieren.⁸⁶ Über die Symbiose hinaus führen Werke unter dem Paradigma des gegenseitigen Wettstreits der Künste. Hierin geht es ebenfalls um Intermedialität, die nicht

-
- 80 Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hg. v. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt 1998. S. 14. Zu Paechs Intermedialitätsforschung siehe auch: Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Moderne Film Theorie. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Theo Bender 2002. S. 287–316. Und: Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Hg. v. Joachim Paech. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.
- 81 Hörner, Fernand; Neumeyer, Harald; Stiegler, Bernd: Einleitung. In: Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Giscinny/Uderzo. Hg. v. ebd. Bielefeld: transcript 2010. S. 9.
- 82 Vgl.: Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. S. 6.
- 83 Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Verlag von Reuther & Richard 1917.
- 84 Ebd., S. 9.
- 85 Heibach, Christiane: Multimediale Aufführungskunst. Medienästhetische Studien zur Entstehung einer neuen Kunstform. München: Fink 2010.
- 86 Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. Hg. v. Sigrid Schade und Georg Christoph Tholen. München: Fink 1999.

allein in der Konkurrenz zwischen den einzelnen *Kunstwerken* ausgetragen wird, sondern zwischen den unterschiedlichen medialen *Kunstformen* und damit auch zwischen der sogenannten high und low culture.⁸⁷ Unter dieser Frage nach dem „höheren sozialen Status und höheren Grad an zugemessener Legitimität“⁸⁸ erhält die Konkurrenz einen soziologischen Aspekt. Medienkonkurrenz meint in diesem Verständnis die Kriterien, die ein „Leitmedium“⁸⁹ erfüllt, auf die die intermedialen Bezugnahmen gründen. Einen „Kampf der Künste“ nimmt gar der Sammelband von FISCHER-LICHTE, HASSELMANN und KITTNER wahr.⁹⁰ Künste „kämpfen“ durch intermediale Strategien im Zeichen der Medienkonkurrenz um die finanziellen Ressourcen und die Aufmerksamkeit der Rezipienten.

Als zweiten Strang unter dem Schirm der Intermedialität sieht RAJEWSKY die „Auseinandersetzung von Autoren, Film- und Kulturtheoretikern mit dem damals neuen Medium des Films.“⁹¹ Auf diese Theorien, die teilweise sozusagen direkt der Praxis entstammen – um nur einige wenige zu nennen z. B. von BALÁZS⁹², André BAZIN⁹³, Wsewolod PUDOWKIN⁹⁴ und Autoren wie Alfred DÖBLIN⁹⁵, Hugo von

87 Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Hg. v. Uta Degner u. Norbert Christian Wolf. Bielefeld: transcript 2010.

88 Ebd., S. 10.

89 Ebd., S. 11.

90 Kampf der Künste!: Kultur im Zeichen von Medienkonkurrenz und Eventstrategien. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Alma-Elisa Kittner. Bielefeld: transcript 2014.

91 Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. S. 8.

92 Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch (1924). In: Texte zur Theorie des Films. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998. S. 224–233.

Balázs, Béla: Mienenspiel und Physiognomie im Film (1924). In: Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004. S. 212–221.

Balázs, Béla: Zur Kunstphilosophie des Films (1938). In: Texte zur Theorie des Films. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998. S. 201–223.

93 Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Hg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling. Köln: DuMont 1975. Darin wirft er einen Blick auch auf die anderen Künste, den Roman, das Theater und die Malerei und plädiert für die Adaption.

94 Pudowkin, Wsewolod I.: Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe (1928). In: Texte zur Theorie des Films. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998. S. 70–73. Er grenzt hinsichtlich der medialen Potenziale des „maximal Beeindruckenden“ Literatur von Film ab, Theater von Literatur, Malerei und Film. Der Filmemacher zieht „Bilanz über die schematischen Definitionen der Mög-

HOFMANNSTHAL⁹⁶, Thomas MANN⁹⁷, jüngeren Datums auch Milan KUNDERA⁹⁸ und für das Theater etwa Bertolt BRECHT und Hermann NITSCH – wird an gegebenen Stellen auch in dieser Arbeit zurückgegriffen, da sie stellenweise sehr konkret auf die ästhetischen Vermögen der jeweils eigenen Kunstpraxis in Abgrenzung zu anderen eingehen.⁹⁹ Deren Verteidigungen des eigenen Mediums zeigen, dass die Medienkonkurrenz zwar in der interdisziplinären Forschung ein relativ junger Begriff ist, nicht aber die Thematisierung durch die Künstler selbst.¹⁰⁰ Entsprechend kann auch das fiktionale Werk von Kunstschaffenden – Romane, Filme und Theaterstücke – auf Reflexionen der Medialität hin untersucht werden, oft bieten die Werke selbst „Differenzmarkierungen“ z. B. „in schriftstellerischen Selbstexplikati-

lichkeiten verschiedener Künste“ hinsichtlich der Empfindung der Bewegung in der Zeit und zur Welt Darstellung. Ebd., S. 90.

Pudowkin, Wsewolod I.: Über die Montage (Anfang der vierziger Jahre). In: Texte zur Theorie des Films. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998. S. 74–96.

95 Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman (1917). In: Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam 1999. S. 413–416.

96 Hofmannsthal, Hugo von: Der Ersatz für die Träume. In: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. Hg. v. Anton Kaes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978. S. 149–152.

Hofmannsthal, Hugo von: Max Reinhardt. In: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. v. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam 1991. S. 484–486.

97 Mann, Thomas: Über den Film (1928). In: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. Hg. v. Anton Kaes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978. S. 164–166.

98 Kundera, Milan: Die Kunst des Romans. Essay. Aus dem Frz. v. Brigitte Weidmann. Frankfurt/Main: Fischer 1989.

99 Siehe hierzu auch das berufspraktische Essay von David Lodge zur Frage, warum sich ein Autor für ein bestimmtes Medium entscheidet: Lodge, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hg. v. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt 1998. S. 68–80.

100 Der Sammelband von Anton Kaes führt vor Augen, dass das Aufkommen des Kinos eine Welle an Reflexionen über die neue Konkurrenzsituation ausgelöst hat: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. Hg. v. Anton Kaes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978.

onen“ und in „literarischen Konstruktionsweisen der Abgrenzung“. ¹⁰¹ So gehen etwa die Beiträge in dem von Sandra POPPE und Sascha SEILER herausgegebenen Sammelband ¹⁰² vor, die sich mit der Beschreibung von Medien-Künste-Interferenzen (Musik, Malerei, Film und Fotografie) in der Sprachkunst befassen. ¹⁰³ Auf das inszenatorische Potenzial von Buchstaben als Mittel zur Behauptung in der Medienkonkurrenz macht Christa KARPENSTEIN-EBBACH aufmerksam, ¹⁰⁴ und Lothar VAN LAAK untersucht die das Medium selbst zur Darstellung bringenden Erzählungen von BRECHT, Uwe JOHNSON und Filme Lars VON TRIERS. ¹⁰⁵ Explizit in Medienkonkurrenzen zu denken hält VAN LAAK aber für „wenig produktiv, wenn man die spezifische Medialität eines Mediums bestimmen will“, ¹⁰⁶ wobei er aber weder genau definiert, was er unter Medienkonkurrenzen versteht, noch eine in seinem Verständnis unfruchtbare Studie derselbigen aufführt. Sein negatives Urteil hängt vermutlich mit der tatsächlich wenig fruchtbaren „Klage“ über die in der Konkurrenz bisweilen als unterlegen angenommene Literatur zusammen. ¹⁰⁷ Hier schlägt sich deutlich nieder, dass der Begriff der Medienkonkurrenz zwar öfters gebraucht, aber meist nicht näher geklärt und folglich unterschiedlich ausgelegt wird.

Ebensowenig macht sich die zahlreiche Forschung zur Intermedialität ¹⁰⁸ ihr Verhältnis zur Medienkonkurrenz klar, d. h. sie nimmt sie nur implizit unter ihren

101 Karpenstein-Ebbach, Ch.: Literatur zwischen inszenierten Wahrnehmungen. In: Konfigurationen. Hg. v. S. Schade u. G. Ch. Tholen. S. 189.

102 Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Hg. v. Sandra Poppe u. Sascha Seiler. Berlin: Erich Schmidt 2008.

103 Vgl.: Ebd., S. 7.

104 Karpenstein-Ebbach, Christa: Inszenierungen der Schrift. Literatur und Medienkonkurrenz. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart: Metzler 1980. S. 25–31.

105 Van Laak, Lothar: Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht – Uwe Johnson – Lars von Trier. München: Fink 2009.

106 Ebd., S. 157.

107 Ebd., S. 164. Albersmeier z.B. wendet sich aber bewusst vom Hegemoniestreit der Medien ab: Albersmeier, Franz Josef: Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.

108 Eine grundlegende Einführung in die Intermedialität leistet: Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film. Hg. v. Peter V. Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. Einen Überblick über die verschiedenen Ausarbeitungen des Intermedialitätsbegriffs von den 1980ern bis um 2000 gibt: Mertens, Mathias: Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierungen und Bibliographie. Mit den Beiträgen „Literatur und mediale Wahrnehmung in kulturwissenschaftlicher

begrifflichen Schirm bzw. verkennt den Zusammenhang mit ihr. Für die Methodik dieser Arbeit ist es wichtig, die Verbindungen herzustellen. Grundlegend ist dabei zunächst die Erkenntnis, dass sowohl das Präfix „Inter“ als auch „concurrere“ – das Zusammenlaufen der Medien und Künste – auf ursprüngliche Grenzen oder zumindest Differenzen hinweisen. Bevor es eine Verbindung geben kann, muss es Unterschiede gegeben haben oder immer noch geben, weshalb „Mediendifferenz primordial ist“.¹⁰⁹ Entsprechend antwortet Lars ELLESTRÖM auf die Frage, was Intermedialität nun sei: „To answer this question, one must also ask what a medium is and where we find the ‘gaps’ that intermediality bridges. Clearly, the supposedly crossed borders must be described before one can proceed to the ‘inter’ of intermediality.“¹¹⁰ Diese freilich überschreitbaren Grenzen oder Trennlinien sind es, welche den Medien-Künste-Konkurrenzen zugrundeliegen. Deshalb werden in dieser Arbeit zunächst auf theoretischer Ebene komparatistisch die verschiedenen Potenziale von Roman, Film und Theater erarbeitet und beschrieben, die in der Praxis miteinander konkurrieren.

Konkurrenzen gibt es aber natürlich auch *innerhalb* dieser „Grenzen“, z. B. zwischen Romanautoren im Literaturbetrieb (um höhere Verkaufszahlen oder Preise und Ehrungen) oder zwischen Filmschaffenden (man denke nur an die vielen Filmfestspiele und Förderungen) und zwischen den Theatern. In beiden Fällen – *Interkonkurrenz* und *Intrakonkurrenz* – gilt es, sich aufzuwerten, und zwar, wie bereits beschrieben, durch Pointierung der eigenen Qualitäten (Abgrenzung), durch Reizthemen (z. B. die drei Dimensionen dieser Arbeit) oder durch die Strategie der Intermedialität. Der Zusammenhang zwischen Intermedialität und Medienkonkurrenz besteht also darin, dass Intermedialität im Zuge der Medienkonkurrenz praktiziert wird.¹¹¹ Das heißt, dass Kunstwerke unterschiedliche Medien verbinden und/oder mit ihnen experimentieren, so dass die Künstler selbst oft Grenzgänger zwischen den Medien sind und sich „zugleich als Maler, Schriftsteller, Musiker, Regisseure, Photographen“¹¹² betätigen. Es wird zu untersuchen sein, ob praktizierte Intermedialität „in“ ist, weil sich die Konkurrenzlage, der Kampf um Publikumserfolge und mediale Aufmerksamkeit, verschärft hat und dies erfordert. Inzwischen geht es aber

Perspektive“ von Heinz Brüggemann und „Intermedialität und Intertextualität“ (1983) von Aage A. Hansen-Löve. Hannover: Revonnah 2000.

- 109 Hörner, F.; Neumeyer, H.; Stiegler, B.: Einleitung. In: *Praktizierte Intermedialität*. S. 10.
- 110 Elleström, Lars: *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hg. v. Lars Elleström. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2010. S. 4.
- 111 Beispiele in: *Praktizierte Intermedialität*. Hg. v. F. Hörner, H. Neumeyer und B. Stiegler.
- 112 Hörner, F.; Neumeyer, H.; Stiegler, B.: Einleitung. In: *Ebd.*, S. 13.

nicht mehr nur darum, überhaupt Intermedialität zu praktizieren, um konkurrenzfähig zu sein, sondern sie ist vielmehr zu einer Selbstverständlichkeit geworden, die nur noch durch eine *besondere* Qualität der Wechselverhältnisse von Text, Bild, Ton und Digitalität hervorstechen kann.¹¹³

RAJEWSKY klassifiziert drei verschiedene intermediale Phänomene, die auch in den für diese Arbeit gewählten Dimensionen auftauchen: Erstens das Phänomen der *Medienkombination* wie die Multimedialität¹¹⁴ z. B. im Theater oder auch ermöglicht durch das E-Book. Die zweite, am häufigsten untersuchte Erscheinung ist die des *Medienwechsels*,¹¹⁵ oder auch Code-Wechsel genannt. Hierbei wird ein medien-spezifischer Text in ein anderes Medium übertragen, z. B. die Adaption eines Romans in einen Film. Entsprechend des Mediums wird der Text umgeformt, was lange Zeit nicht dazu geführt hat, dass dabei mediale Potenziale untersucht wurden, sondern vielmehr der adaptierte Text nach zweifelhaften Kriterien hierarchisch bewertet wurde. Jürgen MÜLLER etwa will dagegen sowohl den Ursprungstext als auch den in ein anderes Medium adaptierten als unabhängige Kunstwerke betrachten und vielmehr die Aufmerksamkeit auf die medienspezifischen Transformationen richten.¹¹⁶ Die dritte Form sind die *intermedialen Bezüge*,¹¹⁷ wobei sich ein Kunstwerk (das Objektmedium, z. B. ein Roman) die ästhetische Medialität eines anderen (des Referenzmediums, z. B. Film) zu Nutze macht wie beim filmischen Schreiben in der Literatur oder umgekehrt bei der Literarisierung des Films.¹¹⁸ Intermediale Strategien beschränken sich dabei nicht auf Unterhaltung (U) oder Ernst

113 „Intermedialität ist dann nicht mehr nur per se ein Instrument der Dominanzbildung, sondern fungiert als Einsatz in einem Kampf, in dem es auf künstlerischer Seite darum geht, sich gegenüber konkurrierenden Entwürfen und Konzepten von Intermedialität als dominant zu erweisen.“ Degner, U.; Wolf, N. Ch.: Intermedialität und mediale Dominanz. Einleitung. In: Der neue Wettstreit der Künste. Hg. v. ebd. S. 13.

114 Rajewsky, I. O.: Intermedialität. S. 15f.

115 Ebd., S. 16. Siehe hierzu auch: Albersmeier, F. J.: Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität.

116 Müller, Jürgen E.: Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. In: montage/av 3,2, 1994. S. 119–138.

117 Rajewsky, I. O.: Intermedialität. S. 16f.

118 Siehe hierzu: Heller, Heinz-B.: Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die „Technifizierung der literarischen Produktion“ und „filmische Literatur“. In: Kontroversen, alte und neue: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Band 10. Hg. v. Albrecht Schöne. Tübingen: Niemeyer 1986. S. 277–285. Zu den Strategien der Intermedialität siehe auch: Prümm, Karl: Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Hg. v. Rainer Bohn, Eggo Müller u. Rainer Ruppert. Berlin: Ed. Sigma Bohn 1988.

(E), und Erkenntnisse über mögliche „Spielformen medialen Experimentierens“¹¹⁹ im Zuge der Konkurrenz finden sich z. B. auch in sogenannten „Trivialromanen“ oder „drittklassigen“ Filmen und Theaterstücken. Dies ist mit ein Grund dafür, dass sich die Korpusauswahl nicht nach ohnehin schwer zu bestimmenden Qualitätsansprüchen der „Hochkünste“ zu richten braucht.¹²⁰

Aus dieser Übersicht zur Theorie der Medienkonkurrenz und ihren (teils intermedialen) Strategien ergibt sich zusammenfassend folgende, dieser Arbeit zugrundeliegende Definition und Methodik:

Unter dem Begriff der Medienkonkurrenz werden nach kulturwissenschaftlichen (nicht ökonomischen) Aspekten die Interferenzen von Künsten und Medien untersucht, das heißt deren Zusammentreffen in einer Art Rivalität – um Intensitäten der Wirkung bei den Rezipienten und in der Kulturlandschaft –, die durch die spezifischen technischen, ästhetischen, sinnlichen und philosophischen Qualitäten, Differenzen und Leistungen der Medien ausgetragen wird. Darum ist es sinnvoll, nun zuerst auf theoretischer Ebene die Unterschiede und Potenziale der einzelnen Künste Roman, Film und Theater und ihrer Medien komparatistisch zu ergründen, um anschließend zu den praktischen Strategien ihrer Konkurrenz vorzudringen. Als erstes wird hierbei nun untersucht, was die Kunst des Romans mit ihrer medialen Gebundenheit an Sprache und Buch auszeichnet, und zwar in Abgrenzung zu den anderen Künsten und Medien Film und Theater.

119 Hörner, F.; Neumeyer, H.; Stiegler, B.: Einleitung. In: *Praktizierte Intermedialität*. Hg. v. F. Hörner, H. Neumeyer und B. Stiegler. S. 14.

120 „[...] Scheitern kann produktiv und instruktiv sein. Auch das ist eine Lehre, die wir aus der praktizierten Intermedialität ziehen können.“ Ebd., S. 14.