

SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 3



HEINZ-PETER PREUSSER
**TRANSMEDIALE
TEXTUREN**
LEKTÜREN ZUM FILM UND
ANGRENZENDEN KÜNSTEN

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer
Transmediale Texturen

Schriftenreihe zur Textualität des Films 3
ISSN 2194–3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films
Herausgegeben von John Bateman, Heinz-Peter Preußen und Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BItT)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:
Stephen Brockmann (Pittsburgh), Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile),
Erica Carter (King's College, London), Jens Eder (Mannheim), Pietsie Feenstra
(USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn/Berlin),
Vinzenz Hediger (Frankfurt/M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (Konstanz), Frank Kessler (Utrecht), Markus Kuhn (Hamburg),
Claudia Liebrand (Köln), Fabienne Liptay (LMU München),
Karl Sierek (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

Der Autor: Heinz-Peter Preußen, Dr. phil., Akademischer Rat am Fachbereich 10, Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Bremen. Arbeitsgebiete: Neuere und neueste Literatur, Ästhetik, Medien-, insbesondere Filmwissenschaft. Neuere Publikationen als Mitherausgeber: *Pandora. Zur mythischen Genealogie der Frau. Pandore et la généalogie mythique de la femme*. Heidelberg: Winter 2012. *Literatur inter- und transmedial – Inter- and Transmedial Literature*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2012. Seit 2006 erscheint regelmäßig das Jahrbuch *Literatur und Politik*, Heidelberg: Winter, zuletzt 2013 der Band 7, *Technik in Dystopien*. Aktuell zudem die Monografie *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*. Heidelberg: Winter 2013 (im Erscheinen).

Heinz-Peter Preußer

Transmediale Texturen

**Lektüren zum Film
und angrenzenden Künsten**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

Print © Schüren 2013

eBook © Schüren 2016

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Nadine Schrey

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln

Print-ISBN 978-3-89472-776-5

eBook-ISBN 978-3-7410-0024-9

Inhalt

Einleitung – Eine Ästhetik des medialen ‹Dazwischen›	7
1. Text und Bild	
1.1 Betrachten und Vorstellen	
Inszenierte Unmittelbarkeit des Bombenkrieges in Fotografie, Roman und Geschichtsschreibung	22
1.2 Tödliche Blicke	
Filmische Typologien des Fotografen, des Reporters und des Regisseurs im Krieg. Spottiswoode – Born/Schlöndorff – Manchevski – Kusturica – Angelopoulos	49
1.3 Rndliteratur	
Mediale Transgressionen des literarischen Feldes und im DDR- Samizdat insbesondere	72
1.4 Die (Re-)Konstruktion der DDR über den Westblick	
Zu Filmen von Buck, Roehler und Schlöndorff – im Kontrast zu Volker Brauns Schreibprojekt ‹Lebens Werk DDR›	97
1.5 Berühmt und verboten	
Frank Beyers DEFA-Film SPUR DER STEINE	115
1.6 Sentimentale Worpsweder	
Kitsch, Kunst und Literatur um 1900	123
1.7 Vom Roman zu Film und Doku-Drama sowie retour	
Die Buddenbrooks und DIE MANNS	144
2. Filmlektüren	
2.1 Stumm, unmittelbar, authentisch?	
Die Sprache des späten Stummfilms am Beispiel von MENSCHEN AM SONNTAG	158
2.2 Eine romantische Synthese und ihr notwendiges Scheitern	
Edgar Reitz' filmische Chronik HEIMAT 1–3	188
2.3 Terrorismus im Film	
Zu Begriff, Ethik und Ästhetik politischer Gewalttaten (zusammen mit Dagmar Borchers)	208

Inhalt

2.4 Massen im Monumentalfilm – Überwältigungsstrategien des Genrekinos	
Versuch einer Typologie aus der Theorie des Erhabenen	239
2.5 Arterhaltung, Hybridisierung, Verschmelzung	
Das imaginierte Böse in den ALIEN-Filmen von Ridley Scott bis Jean-Pierre Jeunet	257
2.6 Zur Xenologie der Bugs	
oder: das Dilemma der Gewaltparodie in STARSHIP TROOPERS von Paul Verhoeven	280
2.7 Technik und Technikkritik im dystopischen Film	285

3. Mythos transmedial

3.1 Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen	
Über die Travestie der Tradition in Literatur und Film, in Fernsehen und Comic	316
3.2 Deutsche Gründungsmythen	
Schlachten, Fußball und die staatliche Einheit bei Heinrich Heine, Heinrich von Kleist, Hermann Wislicenus und Sönke Wortmann	334
3.3 Die überdeterminierte Amazone	
Frauen als mordende Racheengel von der Antike bis zum Mainstream-Kino	351
3.4 Den Liebsten verspeisen	
Anthropophagie als Reflex von Eros und Individualisierung bei Heinrich von Kleist, Elfriede Czurda und Peter Greenaway	365
3.5 Mythos als Meta- oder Konnotationsnarrativ	
Antikenrezeption und Popkultur im Kino seit dem Jahr 2000	388

Anhang

Quellennachweise – Angaben zu Erstdrucken	414
Abbildungsnachweise	417
Personenverzeichnis	420
Filmverzeichnis	436

Einleitung – Eine Ästhetik des medialen ⟨Dazwischen⟩

Film: Text – Textur – Textualität

Transmediale Texturen handeln zum einen von der Überschreitung oder Entgrenzung medialer Fixierungen. Zum anderen aber macht der Begriff auf den textuellen Zusammenhang aufmerksam, der alle Medien-Produktionen verbindet. Der vorliegende Titel setzt sich darum einerseits über die etablierten Grenzen der Medien und Künste, der Gattungen und Genres hinweg und untersucht die spezifischen medialen Differenzen etwa in der Konstruktion und Inszenierung von Unmittelbarkeit und Authentizität – hier am Beispiel des fotografischen unbewegten Einzelbildes und der fiktionalen und faktuellen narrativen Literatur oder im Verhältnis von Sprache und Bildzeichen im Stummfilm (Kap. 2, 9). Er erweitert andererseits aber auch den gewohnten Rahmen der Einzelbetrachtung, indem er kulturwissenschaftliche Themen und Diskussionen über die Fächer hinweg zulässt und forciert. Es geht im Folgenden also um mediale Selbstreflexion und kulturellen Gehalt. Das wird mit Blick auf die Gegenstände der *Transmedialen Texturen* deutlich. Repräsentationen des Krieges und des Terrorismus, Konstruktionen der DDR, Kitsch und Kultur um 1900 werden verhandelt, Gewaltdarstellungen und das Böse, Technik und Technikkritik, Utopie und Dystopie gegeneinander profiliert. Mythische Strukturen finden sich im Trivialen und der Popkultur ebenso wie als Gründungsnarrative oder als Reflexionen von Eros und Machtkonstellationen. Es geht also, kurz gesagt, immer um gesellschaftlich relevante Diskurse, die in den *Transmedialen Texturen* niedergelegt sind. An ihnen erweist sich die Bedeutsamkeit, das semiotische Potenzial ästhetischer Selbstreflexion in kulturwissenschaftlicher Per-

spektive. Wenn im Untertitel von *Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten* die Rede ist, so ist das in diesem dialektischen Verhältnis gemeint.

Der Film wiederum bildet das mediale Zentrum der vorliegenden Untersuchungen. Er hat seine eigene, multimodale Zeichenstruktur und realisiert sich in mehreren auditiven und visuellen signifikativen Ebenen. In diesem Sinne «ist der Film eine Sprache», wie Bazin sagt.¹ Er realisiert sich in «Texturen» als einer «Klasse von Mustern, Formationen oder Anordnungen, die wahlweise kognitivistisch als Frames oder Schemata und von Linguisten als Diskursbeziehungen oder Text- und Kohäsionsbezüge bezeichnet werden».² Es geht hier also nicht etwa um einen eng verstandenen grammatischen Sprachbegriff, der dem Film appliziert würde – oder gar um das Auftauchen von Schrift im Film,³ sondern um die Summe der sprachähnlichen Verfasstheit einer multimodalen Semiose. Der Rezipient wird geleitet, bestimmte Bedeutungsgehalte als sinnbezogene zu erkennen, sinnstiftende Anordnungen als Regularitäten zu durchschauen oder unbewusst, körperlich-sinnlich aufzunehmen. Die mögliche Erschließung und die Wirkung eines Films werden also von ihm selbst strukturiert und gelenkt. Das funktioniert analog zur Konstruktion des impliziten Lesers, den die Rezeptionstheorie entwickelt hat.⁴

Die Eigenschaft eines Textes und der ihn konstituierenden Texturen läge demnach in ihrer Zeichenhaftigkeit und dem Zusammenwirken von verschiedenen Zeichenprozessen. «Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden», schreibt etwa Metz.⁵ Die Metapher des Textes als «Gewebe» oder «Textur» benutzte bereits der Poststrukturalismus.⁶ In dessen Verständnis konnte ein Text den Rezipienten sogar «begehr[en]», wie Barthes schrieb.⁷ Text und

1 André Bazin: Was ist Film? [1945]. Hg. von Robert Fischer. Übers. aus d. Frz. von dems. und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2004, S. 40.

2 So in der *Einleitung* der Hg. in den Band *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Hg. von John A. Bateman, Matthias Kepser und Markus Kuhn. Marburg: Schüren 2013, S. 7–29, hier 11.

3 Vgl. dazu den Band: *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Word and flesh. Cinema between text and the body*. Hg. von Sabine Nessel, Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid und Alfred Tews. Berlin: Bertz + Fischer 2008.

4 Vgl. u.a. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976]. 2. Aufl. München: Fink 1984. Entsprechend Kristin Thompson: *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden* [1988]. Übers. aus d. am. Engl. von Margret Albers und Johannes v. Moltke. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. von Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 2003, S. 427–464, hier 430, 440 insb. Siehe auch Nicholas Asher und Alex Lascarides: *Logics of Conversation*. Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press 2003.

5 Christian Metz: *Semiolegie des Films*. Übers. aus d. Frz. von Renate Koch. München: Fink 1972, S. 197. Siehe auch David Bordwell: *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*. In: *Montage A/V 1* (1992), Heft 1, S. 5–24.

6 Roland Barthes: *Die Lust am Text* [1973]. Übers. aus d. Frz. von Traugott König. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 94. Vgl. Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft* 2. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 345–375, hier 348.

7 Barthes, *Die Lust am Text* (Anm. 6), 12, 43, vgl. 29 f., 86, 92.

Textur, als genauer gefasste Begriffe, erlauben hingegen zum einen, das Augenmerk auf die komplexen Verbindungen und Wechselwirkungen der einzelnen für sich schon zeichenhaften Elemente im Innern eines Textes zu richten, und zum anderen die vielfältigen Codes und Rezeptionsweisen, die der Text nahelegt oder voraussetzt, als Teil des Bedeutungssystems zu beschreiben. Begriffsgeschichtlich hat sich das Augenmerk inzwischen deutlich verschoben von der Begehrungsstruktur auf die textuellen, vor allem narrativen Lenkungsprozesse in der Filmrezeption, die etwa kognitivistisch beschreibbar sind.⁸ Doch nicht alles, was als Text gelesen werden kann, ist per se deshalb schon Text. Der graduell dem Text und der Textur untergeordnete Begriff der Textualität führt hier weiter. Unter *Textualität* verstehe ich die *Struktur* aller hinweisenden Regularitäten des Artefakts, aus denen Interpretationen abgeleitet werden können. Erst wenn Textualität gegeben ist, wird eine *Klasse von Mustern*, eine *Textur*, sich bilden und die *Lektüre eines Textes* möglich sein.

Medialität markiert dann, abgesehen von ihren diskursiven und allgemein kulturellen Rahmungen, primär die stofflich-materielle Seite von Textualität, ihre je spezifische Erscheinungsform oder technische Bedingung. Textualität wird demgemäß als eine sinnstiftende Ebene verstanden, deren hauptsächliche Funktion eben in der semantischen Codierung und in der Erzeugung von Kohärenz besteht. Medialität ist also kein Konkurrenzbegriff zu dem der Textualität. Vielmehr geht es um die wechselseitige Bezüglichkeit der Begriffe. Ein Film schließlich, der Texturen aufweist und (auch – aber nicht nur) als Text gelesen werden kann, vereinigt die beiden Eigenschaften von Textualität und Medialität, um Text sein zu können.⁹ Mit einem solchen distinkten Textverständnis arbeitet auch die Pragmasemiotik.¹⁰ Adorno hat das, was hier mit Textualität bezeichnet wird, die «Sprachähnlichkeit» der nicht sprachlichen Artefakte genannt. Auch Musik und bildende Kunst treffen hierin mit dem Sprachkunstwerk zusammen – nicht im Sinne einer Grammatik der Rede, sondern als textuelles Gebilde, das eine eigene, inhärente Logizität entfaltet und ausreizt.¹¹

8 Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film* [1985]. London, New York, NY: Routledge 2008. Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York, NY: Routledge 1992.

9 So auch Hyun-Joo Yoo: *Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 145, 147 f.

10 Vgl. Hans Jürgen Wulff: *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 46, 123, 153–178 und passim. Siehe auch Britta Hartmann: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009, S. 87–99.

11 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1969/70]. Zugleich ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u.a., Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 121, 304 f. Zur Logizität ebd. 205, 391.

Text und Bild – Filmlektüren – Mythos transmedial

Es wirkt also in den Begriffen Textur und Textualität bereits ein verbindendes, Medien umgreifendes Prinzip. Insofern wird hier jedes Medium im multimodalen Zusammenspiel der Semiose gleichartig behandelt. Der Film wird aber dennoch als die zentrale Instanz verstanden, über die sich die transmedialen Bezüge primär herstellen lassen. So ist vom Film in diesem Buch fast immer die Rede. In dessen mittlerem Teil sind ausschließlich *Filmlektüren* angezeigt. Die Relation von *Text und Bild* wird bevorzugt über das Bewegtbild erläutert – oder als autopoietische Reflexion des Kinos vorgeführt (Kap. 3). Die Bildbetrachtung in der Grafik und der Fotografie (Kap. 2) bindet die Empathie des Rezipienten ganz anders – vor allem, wenn kreatürliches Leid dargestellt wird. Susan Sontag hat in ihrem berühmten Essay *Regarding the Pain of Others* darauf aufmerksam gemacht. Dennoch gibt es auch hier Gemeinsamkeiten, etwa in der Kraft der Evokation, der Aktivierung der imaginativen Prozesse, die in der Betrachtung eines Fotos, im Film, im Roman oder in der Geschichtsschreibung zwar unterschiedlich organisiert sind und je verschiedene Bindewirkungen und emotionale Prozesse auslösen. Doch es ist immer die tätige Mitwirkung der Vorstellungskraft, die den Rezipienten aktiviert (Kap. 13).

Wenn etwa über Thomas Manns *Buddenbrooks* gehandelt wird (Kap. 8), dann interessiert hier das Verhältnis von Fiktionalität und Dokumentation in Bezug auf biografisches Material, nicht die Frage der Angemessenheit der einen oder anderen ‹Umsetzung›, wie das bei engen Konzepten von ‹Literaturverfilmung› zuweilen noch geschieht. Literatur ist dann nicht ‹Vorlage› (vgl. Kap. 6) – eher das gelebte Leben: gerade wenn beides aufeinander bezogen wird. Insbesondere im *transmedialen Mythos* wird deutlich, wie die Narrative zwischen den Realisationsformen wandern, sich dem Medium gemäß wandeln, aber als Mythos dennoch weitergetragen werden (Kap. 16–20).

Im Film erreicht die Kette vom Epos über die attische Tragödie und das Drama oder den Roman der Neuzeit seinen vorläufigen Schlusspunkt, wenngleich die Amalgamierung mit popkulturellen Phänomenen wie dem Comic oder dem Computerspiel bereits eine weitere Transformation anzeigt (Kap. 16, 20). Doch auch von Seiten der Literatur aus lässt sich die mediale Bezugnahme oder Transgression nachweisen. Das ‹transmediale Dazwischen› hat dann sogar seine eigene, naturgemäß wesentlich längere Tradition, die wir kurz rekapitulieren sollten, bevor wir, über Definitorischen Fragen zur Inter- und Transmedialität, erneut und abschließend zum Film kommen werden.

Das Alter und das Altern der trans- und intermedialen Literatur¹²

Literatur oder allgemeiner Texte sind nicht erst seit dem 20. Jahrhundert inter- und transmedial ausgerichtet. Der Tatbestand scheint so alt wie die Buchdruckerkunst – und reicht doch noch weiter zurück in die Vergangenheit, ja selbst in die Antike. Figurengedichte, die *Carmina figurata*, in denen die Form der Buchstabenanordnung und der Sinngehalt konvergieren, gibt es seit dem Altertum und wieder im Frühmittelalter, in der manieristischen Barocklyrik oder dann verstärkt in der Konkreten Poesie. Dencker schlägt den Bogen gar von «den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart». ¹³ Die Emblematik ist seit dem 16. Jahrhundert die vielleicht bekannteste feste literarische Größe, die Bild und Text zusammenbringt mit den konventionellen Teilen *Pictura*, *Inscriptio* und *Subscriptio*. Hinzu kommen Bilderrätsel wie der Rebus sowie unzählige Spielformen oder Beschwörungsvarianten, welche die mediale Differenz nicht überbrücken, sondern nutzbar machen wollen durch die Konfrontation des Einen mit dem Anderen.¹⁴ Bild und Text gehören zusammen – ikonisches Zeichen der Ähnlichkeitsrelation einerseits und das arbiträre, symbolisch und konventionell hergestellte Wort der Schrift andererseits erscheinen wie «Labyrinth aus Lettern» und ergeben eine «Konstante europäischer Literatur», wie Ernst schreibt.¹⁵ Man kann sogar noch weiter gehen und die «Entwicklung der Visuellen Poesie» nicht allein «in enger Verbindung mit der Entwicklung der Litera-Medien» nachzeichnen, sondern zugleich «deren ästhetische Konsequenzen» beschreiben, die «von den Autoren bewusst oder unbewusst ausgelotet werden».¹⁶ «Die Geschichte der Visuellen Poesie» ist dann «Mediengeschichte in nuce», so Kepser.¹⁷ «Virulent» werde «die Gattung vor allem dann, wenn große mediale Umbrüche ins gesellschaftliche

12 Der nachfolgende Text übernimmt eine längere Passage des Autors aus dem gemeinsam mit David Bathrick verfassten Beitrag *In Between – Das mediale ‹Dazwischen›. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung*. In: *Literatur inter- und transmedial – Inter- and Transmedial Literature*. Hg. von David Bathrick und Heinz-Peter Preußer. Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2012, S. 7–29.

13 Vgl. Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York, NY: de Gruyter 2011. Zum Nachfolgenden insb. S. 484–504, 512–527. Zur Begriffsbildung der «Optischen Poesie» ebd., 1–16.

14 Dazu Ulrich Ernst: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Schmidt 2002. Hier: *The Figured Poem. Towards a Definition of Genre*, S. 1–21, 6 insb. und passim. Klassischen Status hat bereits der Band: *Emblematika. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* erreicht, 1967 zuerst hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart: Metzler 2003.

15 Ernst, *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang* (Anm. 14), 226–252, hier 226 f. und 249–252 insb.

16 Matthias Kepser: *Visuelle Poesie im medialen Wandel*. In: *Medienintegration und Medienverbund im Deutschunterricht*. Hg. von Volker Frederking und Petra Josting. Hohengehren: Schneider 2005, S. 163–190, hier 183.

17 Kepser, *Visuelle Poesie im medialen Wandel* (Anm. 16), 165.

Bewusstsein vordringen».¹⁸ Doch diese Feststellung gilt auch in anderen medialen Prozessen, die das *Dazwischen* der Mediengrenzen ausloten.

Die Bildbeschreibung oder *Ekphrasis*, zuvor als Kategorie der Rhetorik aus den Schriften des Dionysos von Halikarnassos bekannt,¹⁹ tritt als literarische Form vermehrt seit dem 18. und 19. Jahrhundert auf, eben dann, wenn Kunst zum Medium der bürgerlichen Selbstverständigung wird – und in entsprechenden Printmedien sich der allgemeinen Bewertung zu unterziehen hat, statt Instrument höfischer Repräsentation oder Gegenstand des *Divertissements* zu sein.²⁰ Wie selbstverständlich berichtet etwa Heinrich Heine vom Salon 1831 in Paris als Anlass und Grund seines essayistischen Erzählens.²¹ Und seit es den Film gibt, reden die Helden in Büchern manchmal häufiger über das Kino als über die schöne Literatur, wie das Goethes *Werther* noch tat.²²

Dennoch ist es sinnvoll, von einer *medial reflexiven Literatur* erst seit dem audiovisuellen Jahrhundert zu sprechen, dem des Films. Auch der Ton kommt – als aufgezeichnete – 1877 recht spät auf und wird erst im 20. Jahrhundert zu einem Massenphänomen als unterhaltendes Speichermedium oder als alternatives, echtzeitliches Kommunikationsinstrument.²³ Die Medientransformationen sind seitdem nicht allein solche paradigmatischen Wechsels der Systeme,²⁴ sondern auch Vervielfältigungen durch die Pluralität der medialen Träger. Ein Bestseller wird *verfilmt*, der Soundtrack vertrieben und der Roman zusätzlich als Hörbuch gelesen oder inszeniert, als Hörspiel, distribuiert. Die mediale Alternative verbreitert das schon erreichte (Millionen-)Publikum. Schrift ist deshalb nicht mehr alleiniger Garant von Sinngenerierungen im Bereich der Literar-Ästhetik.²⁵

18 Ebd., 183.

19 H[ans-] P[eter] W[agner]: *Ekphrasis* [Lemma]. In: *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. Hg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 137 f., hier 137.

20 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1983, S. 38, 42, 44, 46, 50, 53, 57, 69 f., 2–75 und passim. Vgl. 193–213, 256 f., 294. Christa Bürger: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literaturosoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 12–14, 140–166, 205 und passim.

21 Heinrich Heine: *Französische Maler*. In ders.: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegeleb, Bd. 5, *Schriften 1831–1837*. Hg. von Karl Pörnbacher. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1981, S. 27–87; 27–73 insb.

22 Werther liest Ossian oder Homer gern in der freien Natur. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. In ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Hg. von Karl Richter u.a. Dort Bd. 1.2. Hg. von Gerhard Sauder. *Der junge Goethe 1757–1775*. München: Hanser 1987, S. 196–299, hier 264 insb.

23 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 37–49.

24 Vgl. ebd. 177, 182 f., 239.

25 Vgl. dazu Volker Wehdeking: *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Schmidt 2007, S. 29–39.

Umgekehrt werden aber auch nicht ausschließlich Techniken aus dem Bereich des Audiovisuellen adaptiert, etwa im filmischen Schreiben,²⁶ sondern auch die ikonischen Zeichensysteme wie die bewegten Bilder entwickeln eine ihnen eigene Textualität, um ihr semantisches Potenzial zu generieren.²⁷ Das *mediale Dazwischen* nimmt genau hier seinen Anfang. Der «Medienmix» ist immer schon gegenwärtig «im Kopf und vor den Augen».²⁸ Selbst die Perzeption bringt ja kein reines Abbild zustande, das unmittelbar gegeben wäre – und damit im Kontrast stünde zu den arbiträren (Saussure) und symbolischen (Peirce) Zeichen der gesprochenen Sprache. Auch von der Welt um uns erhalten wir «nur Zeichen, aber keine Abbilder», wie Helmholtz schon 1878 bemerkte.²⁹ Zum semiotischen Zeichenträger eines Artefakts aber kommt das «interpretative[...] Konstrukt ‹Text› als dessen soziale Funktion» hinzu, wie Hess-Lüttich mit Rekurs auf Mukarovsky formuliert.³⁰ Es ist historisch wandelbar, gesellschaftsabhängig, auf den konkreten Rezipienten bezogen, kurz: prozessual different – und gewichtet auch das Trans- und Intermediale, die «Mischformen der Künste», die wir seit «der Spätantike» kennen, immer wieder neu. Die Akzentuierungen und die Funktionen verschieben sich – aber mit der Zunahme der Medienvielfalt gewinnt die Feststellung Mitchells an Plausibilität: «all media are mixed media».³¹

Diese hier kurz rekapitulierten Befunde sind in der Forschung nahezu unstrittig. Ein Satz wie der von Müller: «*Intermedialität* bedeutet weder eine Addition verschiedener medialer Konzepte noch ein Zwischen-die-Medien-Plazieren einzelner Werke, sondern eine *Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien*

- 26 Dazu Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 150–156. Siehe auch den Band *Erzählkulturen im Medienwandel*. Hg. von Christoph Schmitt. Münster, New York, NY, München, Berlin: Waxmann 2008.
- 27 Vgl. die Arbeiten der DoktorandInnengruppe «Die Textualität des Films» unter: www.fb10.uni-bremen.de/film sowie den Band *Film, Text, Kultur*. Hg. Bateman u.a. (Anm. 2). Hier insb. die *Einleitung* der Hg., dort S. 10–15.
- 28 Karl Clausberg: *Medienmix – im Kopf und vor den Augen*. In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Hg. von Joachim Paech. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 288–296, hier 290.
- 29 Ebd. Der Autor rekurriert hier, ohne weitere Belege, auf Helmholtz: *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* von 1878. Vgl. Hermann von Helmholtz: *Die Tatsachen in der Wahrnehmung. Zählen und Messen erkenntnistheoretisch betrachtet*. Unveränd. fotomechanischer Nachdruck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1959. Siehe auch Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übers. aus d. Frz. von Herman Lommel. Berlin: de Gruyter 1967, S. 76–82 und Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. und übers. aus d. am. Engl. von Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 64–67.
- 30 Ernest W. B. Hess-Lüttich: *Sprache, Literatur und Musik: Intermediale Relationen*. In: *Stile des Intermediale. Zur Semiotik des Übergangs*. Tübingen: Narr 2006. Themenheft der Zeitschrift *Kodikas/Code. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics* 29 (2006), Heft 1–3, S. 17–45, hier insb. 19 f.
- 31 Ebd., 20 und Thomas W. J. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press 1994, S. 94 f.

in einen neuen medialen Kontext»,³² dürfte inzwischen Gemeingut sein. Auffällig bleibt aber die Uneinigkeit hinsichtlich der verwendeten Terminologie, vor allem bei der Einordnung von Inter- und Transmedialität.

Auch ich beziehe mich weder auf eine allumfassende Intermedialitätstheorie (die zurzeit ohnehin nicht existiert), noch auf eine diesen Band einende inter- oder transmediale Perspektive als solche. Seit seiner Entstehung funktioniert das Wort Intermedialität als eine Art *significant flottant*, dessen vages intendiertes Bedeutungsfeld aus einer Vielfalt von qualitativ unterschiedlichen, zwischenmedialen Praxen und Entwicklungen besteht. Eben weil eine immer breitere Variante von kulturkritischen Untersuchungen diesen Begriff für sich in Anspruch nimmt, wird das spezifische Objekt solcher Herangehensweisen jedes Mal anders definiert. Und jedes Mal werden Inter- und Transmedialität mit nochmals anderen Eigenschaften und Eingrenzungen assoziiert.

Ein Beispiel für einen wichtigen Kontext der intermedialen Entstehungsgeschichte innerhalb der amerikanischen Diskussionen ist der Bereich der Komparatistik, der sich Anfang der 90er Jahre vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik auseinandersetzte.³³ Diese *interart studies*, die zunächst den Terminus *Intertextualität* beanspruchten, wurden lange Zeit von Wissenschaftlern als komparatistisches Grenzgebiet ausgewiesen; «eine Klassifizierung», schreibt Irina O. Rajewsky, «die in den 90er Jahren in Anbetracht der Konjunktur dieses Forschungsgebiets längst nicht mehr adäquat erscheint».³⁴ Das qualitativ Neue einer echt intermedialen Transformation wird in diesem Fall und einerseits wegen der tradierten binären Vergleichsmethodik der klassischen Komparatistik einfach nicht als solches wahrgenommen. Andererseits kommt es auch noch heute vor, dass der Begriff Intermedialität, teils auf Grund seiner literarischen Herkunft, sich mit Recht den Vorwurf eines «linguistischen Imperialismus» einhandeln muss.³⁵ *Bilder zu lesen* und nicht nur anzuschauen war immer legitim, solange das Lesen nicht mit rein syntax-linguistischen Kategorien operierte.

32 Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus 1996, S. 89. *Hervorhebungen original*.

33 Siehe Ulrich Weisstein: *Literature and the (Visual) Arts. Intermediality and Mutual Illumination*. In: *Intertextuality. German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. Hg. von Ingeborg Hoesterey und Ulrich Weisstein. Columbia, SC: Camden House 1993, S. 1–17, hier 3.

34 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 8.

35 Ernest B. Gilman: *Interart Studies and the Imperialism of Language*. In: *Poetics Today* 10 (1989), S. 5–30.

Definitionsversuche: Inter- und Transmedialität

Zum Kategoriensystem der Intra- Inter- und Transmedialität gibt es zahlreiche Definitionsvorschläge. Hier wäre insbesondere das grundlegende Werk von Rajewsky zu nennen. Andere zentrale Referenztexte in den deutschen Diskussionen sind die von Müller oder Paech, in der Linguistik vor allem von Hess-Lüttich. Jürgen E. Müller hat noch für die Etablierung des Forschungsfeldes und für seine Institutionalisierung streiten müssen; der Forschungsstand in den 90ern war denn in Deutschland auch zu Recht als unbefriedigend zu beschreiben.³⁶ Das Gleiche gilt für Yvonne Spielmann, die in ihrer Monografie über das *System Peter Greenaway* zugleich eine konzise Theorie der Intermedialität geliefert hat.³⁷ Doch statt dies allein zu rekapitulieren, scheint es mir gewinnbringender, den Kontrast zu betonen und dadurch die Definitionen weiter zu entwickeln. Intermedialität sollte man – das wäre mein Vorschlag – enger und strikt auffassen als Bezugssystem von zwei oder mehreren als distinkt angesehenen Einzelmedien, nicht als totalisierenden Begriff.³⁸ Die Oper, als Beispiel, wäre als *etablierte* Medienkombinationen dann kein Phänomen der Intermedialität mehr (wie bei Rajewsky oder in einschlägigen Lexika),³⁹ sondern ein eigenes, distinktes Medium – wie (ebenfalls) der Spielfilm. Intramedialität, die, in Einzel- wie in Systemreferenz sich jeweils nur auf das Ausgangsmedium bezieht – etwa als Intertextualität bei Text-Text-Bezügen –, scheidet in dieser Engführung ohnehin aus.⁴⁰ Medienwechsel oder intermediale Bezüge, wie die Binnendifferenzierung bei Rajewsky weiter ausgeführt wird, wären nur dann echte Formen von Intermedialität, wenn im aufnehmenden Medium das Fremdmedium nicht nur dargestellt, sondern über dessen Medialität reflektiert würde. Intermedialität ist, in diesem strikten Verständnis, also ein eindeutig auto-poietisches Verfahren, das Aufschluss über die mediale Verfasstheit schlechthin und die der betroffenen Medien insbesondere erlaubt. Man wird solche Meta-Medienästhetiken oft in avantgardistischen Kunstkonzepten finden; aber nicht nur in diesen.

Nehmen wir zur Verdeutlichung des Gemeinten einige bekannte Beispiele. Der Film *BLOW UP* von Michelangelo Antonioni ist ein Paradeexempel für einen Diskurs über Fotografie, der sich im Medium des Spielfilms vollzieht. Er referiert über das Standbild mit den Mitteln des bewegten Bildes – und lässt so beide Medien, ihren Wahrheitsbezug und die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung als

36 Müller, *Intermedialität* (Anm. 32), hier 72, 81 f. insb.

37 Vgl. Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink 1998. Zur allgemeinen Theorie: S. 73–162. Zu Greenaway: 163–260.

38 Vgl. Spielmann, *Intermedialität* (Anm. 37), 31 f., 36.

39 W[erner] W[olfgang]: *Intermedialität* [Lemma]. In: *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. Hg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 296 f., hier 296. Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 34), 19, 56 f., 157, 176 f. Vgl. auch Yoo, *Text, Hypertext, Hypermedia* (Anm. 9), 155, 157.

40 Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 34), 76, siehe auch 69–71.

Reflexionskontinuum des Artefakts erscheinen.⁴¹ Genau dieses Muster verwenden auch die – stofflich verwandten, ästhetisch allerdings sehr differenten – Filme von Spottiswoode, Schlöndorff, Manchevski, Kusturica und Angelopoulos, wenn sie die Jagd nach Bildern im Kriegsgeschehen reflektieren – und damit Aussagen über die Abbildbarkeit der Gräuel, die Selektion von Information oder die Wahrnehmungsfähigkeit insgesamt treffen (Kap. 3). Ein anderes Beispiel geben die Filme Peter Greenaways, die vielfältig das Medium Malerei reflektieren (THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER),⁴² Schrift und (Körper-)Bild gegeneinander stellen (THE PILLOW BOOK)⁴³ oder die Wechselwirkung von Theater und Film zum Gegenstand haben (THE BABY OF MÁCON).⁴⁴ Auch hier erhält das Fremdmedium ein Eigenleben, werden Malerei und Theater etwa so deutlich in den Vordergrund des narrativen Geschehens gerückt,⁴⁵ dass man Greenaways Filme, nicht ganz zu Unrecht, für ‹unfilmisch› halten kann. Das Interesse zielt immer auf die mediale Besonderheit, auch wenn in PROSPERO’s BOOKS «fotografische Phasenbilder aus der Bewegungsfotografie elektronisch animiert» oder «mit der Paint Box nachbearbeitet» werden.⁴⁶ In THE DRAUGHTMAN’S CONTRACT wird die Kadrierung zur offensichtlichen medienästhetischen Reflexion über die Differenz von Sehen und Erkennen; in THE BELLY OF AN ARCHITECT steht die Reproduktionstechnologie der Fotokopie für die «Diskrepanz zwischen dem Abbildvermögen und den Repräsentationsfunktionen der unterschiedlichen Bilder» ein.⁴⁷

Diese medienästhetische Autopoiesis gilt auch und vielleicht insbesondere für die Verwendung von Schriftzeichen im Film,⁴⁸ die nicht paratextuell, oder genauer, nach Genette, peritextuell, codiert sind.⁴⁹ Alexander Kluge etwa arbeitet mit dem Mittel der Schrift als genuinem Teil seiner film- und fernsehästhetischen Ausdrucksmittel.⁵⁰ Das Beispiel des Textes im Film lässt sich fast spiegelgleich umkehren zur Literatur: Niemand würde den Bildanteil in den Werken Rolf Dieter Brink-

41 Vgl. allgemein zur medialen Reflexion Yoo, *Text, Hypertext, Hypermedia* (Anm. 9), 150–173, hier insb. 162 f. Zum medienreflexiven Film kurz 167 f.

42 Spielmann, *Intermedialität* (Anm. 37), 81–83.

43 Ebd., 16.

44 Ebd., 240.

45 Ebd., 173 f. und passim.

46 Ebd., 145, vgl. 141.

47 Ebd., 190 f., 193. Vgl. 218.

48 Bei Greenaway sind Schrift- und Zifferndarstellungen zentral als enzyklopädische Systematik oder als Zählsystem, so in A ZED AND TWO NOUGHTS oder in DROWNING BY NUMBERS. Vgl. dazu Spielmann, *Intermedialität* (Anm. 37), 221–223.

49 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorw. von Harald Weinrich. Übers. aus d. Frz. von Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001. Vgl. dazu den Band *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin: Akademie 2004. Hier insb. Georg Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung*, S. 3–19.

50 Vgl. Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 29. Andreas Sombroek: *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: Transcript 2005, S. 258.

manns als Illustrationen verstehen, die den Text lediglich ergänzen. Nein, sie sind substanzialer Bestandteil des Ganzen, selbst textuell in ihrer Funktion im Prozess der Semiose.⁵¹ Und wenn Kluge als Schriftsteller agiert, tut er dies ebenfalls in «komplexen Text-Bild-Montagen», die vor allem auf «Reibung» setzen.⁵² Intermediale Literatur wäre also ein Spezifikum des selbstbezüglichen, autoreferenziellen Systems Literatur, das zugleich den Anspruch der Autonomieästhetik untermauert: Das macht den Kunstcharakter des Artefaktes aus – noch im Bereich des Pop.

Mit dieser hier vorgeschlagenen, einschränkenden Begrifflichkeit bekommt man die Gegenstände möglicherweise genauer in den Blick; der zur Dissemination neigende Terminus wird vielleicht wieder trennschärfer, was die wissenschaftliche Befassung letztlich fruchtbare werden lässt. Intermedia, ein Begriff, der vor allem in den USA kursierte, bezeichnet vor allem das Feld der Happenings und Performances und ist deshalb als Sonderfall zu klassifizieren: einer freilich, der in den USA die Theoriebildung selbst massiv beeinflusste. Intermedia steht im Kontext einer Erweiterung des Performanzbegriffes,⁵³ der nun auch auf transmediale Phänomene oder Hybridformen ausgreift.⁵⁴ Rajewsky schreibt zu dieser Entwicklung: «In der Nachfolge Higgins wurden die sogenannten ‹intermedia› von ‹mixed media› und ‹multi-media› abgegrenzt, die sich im Unterschied zu einer Medienfusion über ein Mit- bzw. Nebeneinander medialer Systeme definieren».⁵⁵ Wenn man hingegen die hier rein heuristisch vorgeschlagene Begriffsarbeit präferiert, die auf ein genuin selbstreferenzielles Verständnis von Intermedialität setzt, dann wäre *Transmedialität* die Summe aller Mediengrenzen überschreitender Phänomene – und würde auch die Performanz einschließen, sofern sie nicht strikt autoreferenziell verfährt.

Transmedialität steht also in diesem Kontext für den sonst gebräuchlichen *weiten Begriff von Intermedialität* ein.⁵⁶ Eben deshalb wird er hier favorisiert. Das gilt noch für die Übertragung auf die Dichotomie analog/digital. Das «Hybridmedium»

51 Vgl. Andreas Moll: *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. Frankfurt/M. u.a.: Lang 2006, *passim* und S. 91–120, 198–206 insb.

52 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen* (Anm. 50), 46. Vgl. 266 f.

53 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 9–42, insb. 22–29 und *passim*. Thomas Dreher: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. München: Fink 2001.

54 Vgl. den Band *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002. Dort insb. die Beiträge des Hg.: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, S. 9–60. Ders.: *Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpftes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität*, 403–433. Ebenfalls dort Sybille Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, 323–346.

55 Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 34), 198 f.

56 Rajewsky, ebd., 206, grenzt sich hier deutlich von den Konventionen ab und definiert Transmedialität als ein medienunspezifisches Phänomen, bei dem das Ursprungmedium nicht wichtig sei, etwa bei der Bearbeitung eines gemeinsamen Stoffes über die Mediengrenzen hinweg. Vgl. ebd., 104, 156 f.

Internet ist einerseits das vorläufige Ende einer langen Kette der Medienentwicklung, die vom primären Träger Mensch – als Schauspieler, Vortragender et cetera – über das sekundäre Speichermedium Schrift und deren Vervielfältigung im Druck und die tertiären audiovisuellen, zum Teil elektronischen Medien wie Foto, Film, Radio und Video bis zum Quartärmedium des Computers reicht.⁵⁷ Andererseits bietet es aber, streng aufgefasst, nur die gemeinsame Schnittstelle vieler, immer noch distinkter Medien, die nur über eine gemeinsame Plattform, den Computer und seine globale Vernetzung, zur Verfügung gestellt werden. «Die Spezifität der Medien bleibt also in den Formen ihrer jeweiligen Aisthesis bestehen», bemerken Joachim Paech und Jens Schröter hierzu. Ihre Verschmelzung zu einem «Universalmedium» ist einstweilen nicht zu erwarten,⁵⁸ auch wenn die Simulation analoger Verfahren, etwa der fotografischen Abbildbarkeit,⁵⁹ im digitalen Zeitalter deren Selbstverständnis hinterfragen kann. Im Film haben wir uns an die Trickmöglichkeiten der Computeranimation schon gewöhnt – wie an die früheren Optionen zur Täuschung seit Méliès, Schüfftan und Ray Harryhausen. Auch für die Literatur ist nicht zu erkennen, dass die Möglichkeiten des Hypertextes bisherige Experimente mit nichtlinearen Schriftformen substanziell überboten oder neue narrative Formen etabliert hätten.⁶⁰

Diese Einschränkungen sollten nicht als Kulturpessimismus oder als Medienkritik begriffen werden. Das Gegenteil ist der Fall. Medien behaupten sich in ihrer spezifischen Medialität, wenn sie sich aneinander spiegeln können. Eben das macht die forcierte Transmedialität heutiger Zeit verstärkt möglich. Wir sehen in der Zunahme an medialen Distributions- und Produktionskanälen in produktionsästhetischer Hinsicht eine Pluralisierung der Erscheinungsformen und zudem intermediale Selbstvergewisserung. Das ist das Gegenteil von Nivellierung. In der

57 Vgl. Franc Wagner: *Zur Intermedialität in den neuen Medien*. In: *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs*. Tübingen: Narr 2006. Themenheft der Zeitschrift *Kodikas/Code. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics* 29 (2006), Heft 1–3, S. 47–58, hier 49 insb. Siehe im selben Band auch den Beitrag von Ernest W. B. Hess-Lüttich und Karin Wenz: *Stile des Intermedialen. Zur Einführung*, 3–15, hier 5 f. insb.

58 Joachim Paech und Jens Schröter: *Intermedialität analog/digital – ein Vorwort*. In: *Intermedialität analog/digital*. Hg. von Joachim Paech und Jens Schröter. München: Fink 2008, S. 9–12, hier 11.

59 Dazu Peter Lunenfeld: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1. Hg. von Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 158–195, hier 165–168 insb.

60 Vgl. Stephan Porombka: *Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos*. München: Fink 2001, S. 17 f., 20–22, 97–111 insb. Siehe z.B. auch den Netzroman *Null. Literatur im Netz*. Hg. von Thomas Hettche und Jana Hensel. Köln: Dumont 2000. Unter www.dumontverlag.de/null ist der Text nicht mehr zu finden. Andererseits sind die Untergangsszenarien vom Ende der Gutenberg-Galaxis ebenso groteske Übertreibungen. Vgl. dazu Berbeli Wanning: *Von der Literatur zur Klickeratur – Aspekte eines Medienwechsels*. In: *Mediale Sichtweisen auf Literatur*. Hg. von Michael Gans u.a. Baltmannsweiler: Schneider 2008, S. 89–101, hier 89, 91, 95, 99 insb. Siehe auch den Band: *Aesthetics of Net Literature. The Writing, Reading and Playing in Programmable Media*. Hg. von Peter Gendolla und Jörgen Schäfer. Bielefeld: Transcript 2007.

rezeptionsästhetischen Lektüre transmedialer Texturen, die eine kulturwissenschaftliche Überschreitung der klassischen Fächerzuweisungen voraussetzt, wird zudem die Bedeutung unserer medialen Systeme für die Verhandlung soziokultureller Muster, Normen und Werte ersichtlich. Es gehört zu den Kuriosa einer massenmedial formierten Gesellschaft, dass sich die Medien nicht in einer Hyperinformation oder Hypervisibilität verlieren,⁶¹ sondern wieder eigene Prägekräfte entwickeln, die ein kulturelles Gedächtnis ausbilden können. Spielfilmhandlungen übersteigen, als Artefakte, oftmals den Gehalt von positivem Wissen oder von Nachrichten, die mit dem Tagesgeschäft verschwinden würden, wenn sie eben nicht in der Fiktion aufbewahrt würden.⁶² Aber auch einzelne Bilder, Sätze können diese Funktion wahrnehmen. Die hier vorliegenden *transmedialen Texturen* folgen der Bedeutsamkeit, die in den Artefakten selbst angelegt ist, ohne ihre Form, ihr Gemachtsein zu unterschlagen. Im Idealfall vermitteln Werke ihre Sinngehalte gerade durch ihre textuelle wie mediale Spezifität – und das kann man zeigen.

Textgestalt und Dank

Das vorliegende Buch bietet Aufsätze, die in den letzten acht Jahren entstanden sind. Die meisten sind aktuellen Datums – von 2010 bis 2012 verfasst. Sie wurden für die vorliegende Buchpublikation durchgesehen und in der Zitierweise angepasst, vereinzelt aktualisiert (Kap. 2), ansonsten aber in ihrer Textgestalt belassen. In der Regel wird die Erstpublikation im Anhang nachgewiesen, zugrundeliegende Vorträge wurden nur in den beiden Fällen aufgeführt, für die bislang keine schriftliche Veröffentlichung vorlag oder in dem einen Fall, wo der Vortrag Anlass gab zur Aktualisierung. In einem Fall (Kap. 16) wurden größere Kürzungen für die Erstpublikation wieder rückgängig gemacht. Der Text erscheint nun also vollständiger.

Der Verfasser dankt Sabine Schlickers und John Bateman, die den Band in die Schriftenreihe zur Textualität des Films aufgenommen haben, und dem Schüren Verlag, der die Reihe und dieses Buch umsichtig betreut hat.

61 Zu den Begriffen Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien* [1983]. Übers. aus d. Frz. von Ulrike Bockkopf und Roland Voullié. München: Matthes & Seitz 1991, S. 85, vgl. 80, 84.

62 Vgl. ausführlicher dazu Heinz-Peter Preuß: *Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einleitung zu ‹Krieg in den Medien›*. In: *Krieg in den Medien*. Hg. von dems. Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2005, S. 9–34, hier 20–23 insb.

1. Text und Bild

1.1 Betrachten und Vorstellen

Inszenierte Unmittelbarkeit des Bombenkrieges in Fotografie, Geschichtsschreibung und Roman

Schock, Tod und Ekel: *Medium Fotografie*

Fotografien des Krieges funktionieren über die Affektion des Schocks. Richtig aufbereitet, können sie den nahezu zwangsläufig auslösen. Susan Sontag hat das in ihrem Essay *Regarding the Pain of Others* noch einmal konstatiert.¹ Bewegte Bilder in ihrem Verlauf, die unsere mediale Umwelt prägen, affizieren weniger direkt und haften schlechter. «Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.» Wenn es also um Diskurse der Erinnerung geht, «hinterlassen Fotografien eine tiefere Wirkung». Sie sind «schnell zu erfassen und gut zu behalten».² Sie bereiten den thematischen Schock der Kriegsgräuel zudem durch ihre mediale Bedingtheit vor. Jede Fotografie sprengt Teile aus einem ungegliederten Zeitfluss. Das Kontinuum zerfällt in den Moment eines Augenblicks, der einen aktiven Betrachter benötigt, denn Zeitlichkeit bringt allein die Anschauung. Erst weil und indem wir das Bild abtasten, es uns erschließen, fällt es in die Zeitachse. Für sich genommen, ohne den Rezipienten, wird der Zeitfaktor in der Fotografie reduziert auf den Moment der Belichtung. Weil Lebendiges aber auf den chronologischen Zusammenhang existenziell angewiesen ist, weil es das Seiende selbst ausmacht, erinnert die Zerstörung der zeitlichen Kontinuität an den Tod. Daraus folgt die Erfahrung des *Tremendum*, wie Roland Barthes in seinen Bemerkungen *La*

1 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten* [2003]. Übers. aus d. am. Engl. von Reinhard Kaiser. München: Hanser 2003, S. 30.

2 Ebd., 29.

chambre claire zeigt.³ Unbeweglich sind die Fotografien wie die Verstorbenen, die sie im Bilde erinnernd wach halten: aber nur als Entlebendigte. Der Tod sei das *Eidos* – das zu Sehende, die anschauliche Gegebenheit oder die Form – der Fotografie, meint Barthes.⁴ Bei magisch denkenden Völkern wird auch darum das Fotografieren mit einem Seelenraub gleichgesetzt.⁵ Die zweidimensional-räumliche Kompaktheit und die zeitliche Punktualität der Fotografie lenken das Interesse, modifizieren die Erwartungshaltung. Die Kriegsfotografie schließlich redupliziert, was medial präformiert wurde im Verfertigen der Bilder selber. Sie zeigt Vergänglichkeit nicht im kontemplativen Blick des

Melancholikers, sondern in der Unmittelbarkeit der Affektion. Auch der Band von Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege*, verstand sich als Schocktherapie, die militärische Operationen generell moralisch disqualifizieren wollte, indem er die Folgen mit einer Radikalität aufzeigte, die Abscheu und Ekel provozierte (Abb. 1). 1924 publiziert, zeigte der Fotobildband die Entstellungen am Menschen, die der Erste Weltkrieg hinterließ: groteske Verstümmelungen insbesondere im Gesicht, an Opfern, die wie zum Hohn ihre Verwundungen überlebten und ohne Unterkeifer, ohne Nase weiterleben mussten, und deren Anblick man vor der Öffentlichkeit versteckt hielt.

Ekel, das wusste schon Kant, lässt sich nicht in eine *Betrachtung des Schönen* oder *Erhabenen* integrieren. ‹Schlachtengemälde› müssen sich davon freihalten, um die Distanz des Betrachters nicht zu unterminieren. Ansonsten lassen sich



1

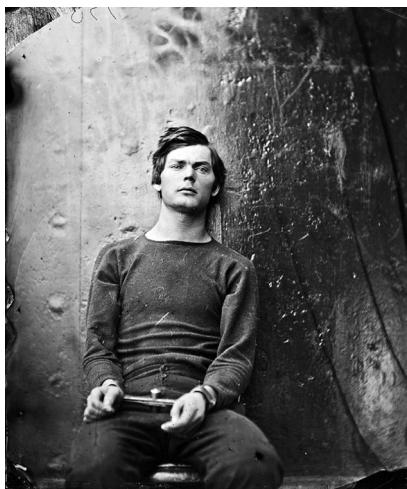
3 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980]. Übers. aus d. Frz. von Dietrich Leube. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, insb. S. 99–104.

4 Ebd., 24. Ähnlich bereits der frühe Siegfried Kracauer in seinem Essay: *Die Photographie* in der *Frankfurter Zeitung* vom 28. Oktober 1927. Erneut in ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 21–39, dort insb. 35, 30. Vgl. auch Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 364–366.

5 Noch in der Fotografie der Moderne wirkt die Furcht vor schwarzer Magie unbewusst nach. Vgl. Henri Cartier-Bresson: *Der entscheidende Augenblick* [1952]. In: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hg. von Wilfried Wiegand. Frankfurt/M.: Fischer 1981, S. 267–282, hier 274. Siehe auch Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 21–23 sowie Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 21.

künstlerische, repräsentierende Darstellung und Natur des Gegenstandes selbst nicht mehr unterscheiden.⁶ Mit der Verwischung von Objekt und Empfindung, wie sie den Ekel charakterisiert, schwindet zugleich die Gewissheit der Individuation. Der Ekel hat seine Ursache im genauen Hinsehen. In Bildern der Verwesung erkennen wir eine Antizipation der Auflösung, die uns als Subjekte noch ereilen wird. Georges Bataille hat die «Rückkehr zum gärenden Leben» theoretisiert: Ekel ist ein Vorgefühl der «kommenden Vernichtung, die sich vollständig auf das Wesen, das ich bin, herabsenken wird».⁷ Wir sehen die Zersetzung des anderen und empfinden das Ungeschiedene, das in uns selbst arbeitet. Und der Körper, unser Leib und dessen vegetatives Nervensystem, verarbeiten das Gesehene wie eine künftige, aber präsent wirkende Drohung.

Abbilder der Wirklichkeit: *Index und Digitalisierung*



2

Umso direkter spricht uns die Fotografie an, wenn sie Abscheu erregt – oder den Tod selbst ausstellt. Wir wissen: Das Gezeigte ist Abbild eines Wirklichen, Lichtreflex eines tatsächlich leidenden Körpers. Das gilt für den Todeskandidaten Lewis Paynes (Abb. 2) im Porträt von Alexander Gardner (1865) wie im Bild eines sterbenden Soldaten von Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg (1936) gleichermaßen: «Er ist tot und er wird sterben», notiert Barthes hierzu (Abb. 3). Ihre «existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz», so sagt Charles Sanders Peirce,⁸ verknüpft die Fotografie mit dem Gewesenen. Das macht ihren dokumentarischen Charakter aus. Das Foto

verspricht quasi unmittelbare Zeitzeugenschaft. Und über diese *Begläubigung*, die nach Roland Barthes Fotografien immer sein wollen, affizieren die Schreckensbilder unmittelbar. Im Augenblick wird das betrachtende Selbst – angesichts einer verstümmelten, entstellten menschlichen Kreatur – mit der eigenen Sterblichkeit konfron-

6 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1974, S. 166, § 48.

7 Georges Bataille: *Die Erotik* [1957]. Neuübersetzt aus d. Frz. und mit einem Essay versehen von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 1994, S. 57.

8 Charles Sanders Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. und übers. aus dem am Engl. von Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 65.

tier, mit jener Auflösung, die der Ekel evoziert. Die Abwehr mag in Genuss umschlagen, der Betrachter sich zum Voyeur wandeln. Oder er empfindet, sich selbst sicherer wähnend, Mitleid für die gesehene Gräueltat, wo nicht Empörung oder gar Rachegeißt. Die Läuterung der Gefühle, die aus dem Ekel entspringen kann, meint aber immer das eigene Selbst. Der genaue Blick auf das Gesehene bewirkt die Unmittelbarkeit der Affektion; und sie intensiviert sich, weil das Betrachtete für real gilt.



3

Peirce unterscheidet in seiner triadischen Semiotik auf der Objektseite wiederum zwischen drei Klassen von Zeichen: Index, Ikon und Symbol. Ein Ikon bietet eine Transformation des Wirklichen, die auf Ähnlichkeit beruht. Im Gemälde oder in der Skulptur haben wir Annäherungen an die Wirklichkeit, auch wenn diese allegorisch überformt sein mag: in jedem Fall aber keine punktgenaue Übertragung. Das lässt, ganz einfach, das Verfahren des Ikons nicht zu. Das Symbol hingegen gründet auf Konvention, stiftet also willkürliche Beziehungen. Wir erkennen hier Saussures Arbitrarität der Sprache wieder.⁹ Bezeichnung und Bezeichnetes werden durch einen Akt der kollektiven Dressur aufeinander bezogen;¹⁰ sonst verbindet sie nichts. Ganz anders der Index: Hier existiert eine kausale Verbindung zwischen Objekt und Zeichen; und diese ist physisch legitimiert. Aufsteigender Rauch verweist auf ein (verdecktes) Feuer. Fotografien entsprechen Punkt für Punkt dem Original, das sie darstellen, nur gestaucht in die Zweidimensionalität. Ihr Verfahren der Reproduktion des Wirklichen zwingt sie zur Genauigkeit.¹¹

Diese Direktheit verschwindet interesserweise nicht, obgleich sich das Paradigma der Fotografie genau an diesem Punkt der rein physikalischen Beglaubigung inzwischen selbst aufgelöst hat, das fotografische Zeitalter also durch die Digitalisierung selbst zu Ende zu gehen scheint. Man hat gar von der Entropie der

9 Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft* [1906–1911; '1916, '1922]. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übers. aus d. Frz. von Herman Lommel u.a. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter 1967, S. 79–82.

10 Vgl. Roland Barthes: *Elemente der Semiole* [1965]. Übers. aus d. Frz. von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 13: Die *langue* «ist im Wesen ein kollektiver Vertrag, dem man sich [...] rückhaltlos unterwerfen muß».

11 Vgl. Peter Lunenfeld: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. von Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 158–172, hier insb. 166 f.

Fotografie gesprochen, von einem unhintergehbaren epistemologischen Bruch.¹² Dennoch halten wir Fotografien zunächst, immer noch, für wahr. Der Sinngehalt des «Es-ist-so-gewesen», der seit der Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen den Fotografien anhaftet,¹³ ist selbst vom «dubitativen» Digitalbild nicht völlig zerstört worden. Was immer man durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung in Zweifel ziehen mag: Es sind bewusste Verfälschungen, die den Wahrheitsanspruch unterminieren, nicht das Verfahren selbst, welches das analoge doch nur in Zahlen-Codierungen, in Binär- und Hexadezimalsystemen, nachbaut. Es bedarf der absichtlichen Irreführung, um das Vertrauen in die indexikalische Abbildbarkeit zu erschüttern. Die Täuschung indes ist älter als die Digitalisierung, mit der Wirkliches vollkommen retouchiert werden kann. Trotzki etwa wurde aus der Fotografie Grigori Petrowitsch Goldsteins von 1920, die ihn mit Lenin zeigte, wegetuschiert, nachdem er 1927 in Ungnade gefallen und ins Exil verbannt worden war.¹⁴ Auch andere Opfer «wechseln» die Fronten, je nachdem wer sie interpretiert, wer die Bildunterschriften liefert. Man kennt das aus den jugoslawischen Sezessionskriegen, wo bosnische und kroatische von serbischen Kriegsgefangenen häufig nur durch den Titel auseinander zu halten waren.

Inszenierung der Betrachtung: Brandstätten

Die Bilder, die Jörg Friedrich in dem Band *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs* zusammengestellt hat, machen sich die Strategie der Umdefinierung zu eigen, ohne das zuzugeben. Das Kapitel *Bergung* zeigt das Leiden der Kreatur: menschliche, aber auch tierische Körper in unsäglichen Verstümmelungen. Man empfindet mit den Opfern, weil alles Leiden der Kreatur Anspruch auf unser ungeteiltes Mitempfinden erhebt. Alle diese Bilder des «deutschen Leides», das zeigen allein die Reaktionen der Presse, scheinen ein Urbild zu haben: den Holocaust. Und doch stört an den Bildern genau der Vergleich, der sich aufdrängt und durch das Schockerlebnis der Bilder aus den KZ von 1945 vorstrukturiert ist. Friedrich betreibt die «Viktirisierung»: als deutsche Opfergeschichte. Die (bildlichen) Kontexte stifteten retrospektiv eine nationale Identität, welche die Täter-/Opferdiskurse

12 So Wolfgang Hagen: *Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung*. In: *Paradigma Fotografie*, Hg. Wolf (Anm. 11), 195–235, hier 234 f.

13 Die Formulierung von Barthes, *Die helle Kammer* (Anm. 3), 91, auch 195. Vgl. Hagen, *Die Entropie der Fotografie* (Anm. 12), 232 f.

14 Vgl. etwa Sven Felix Kellerhoff: *Wie Stalin und Ulbricht Fotos retuschierten ließen*. In: *Die Welt* vom 2.1.2012.

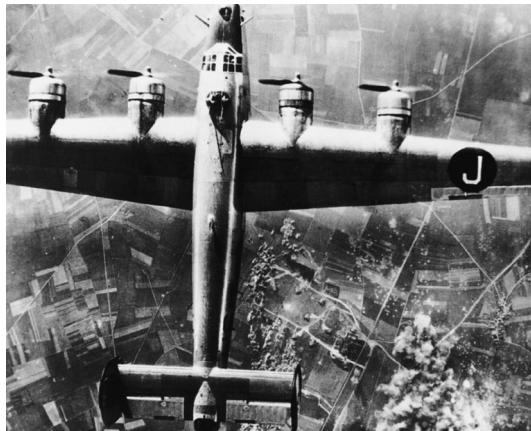
relativieren sollen.¹⁵ Der Autor versucht sich im Fachgebiet *Deutscher Gründungsmythen*,¹⁶ könnte man sagen.

Der Band, 240 Seiten stark mit rund 400 Fotografien, ist in 10 Kapitel unterteilt, in deren Mitte die *Bergung* den größten Umfang einnimmt: 68 Bilder auf 48 Seiten. Deutlich spannt sich ein Rahmen zwischen *Früher* und *Heute* darum, der mit dem Anblick deutscher Städte

vor dem Bombenkrieg beginnt – und mit den Bildern der Zerstörung und des Wiederaufbaus endet. Der Verlust soll antizipiert werden und am Ende bestätigt: ob in Hamburg oder Halberstadt, Würzburg oder Ulm, Leipzig oder Magdeburg, Köln oder Bremen. Die ersten Fotografien schwanken zwischen Idylle und Armut, repräsentativer Atmosphäre und großstädtischer Geschäftigkeit. Ganz bewusst bildet die Beflaggung mit der Hakenkreuzfahne in Hannover und ein SS-Aufmarsch in Nürnberg (!) den Abschluss der Einleitung (Abb. 4). Immer, wenn der Betrachter erwartet, hier werde etwas ausgeblendet, erscheint es doch noch. Dann sieht man die Planung und das Gerät des Luftkrieges, so die Bomber



4



5

15 Vgl. *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940–45*. Hg. von Lothar Kettenacker. Berlin: Rowohlt Berlin 2003. Siehe auch Gerhard Lüdeker: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität: Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München: Edition Text + Kritik 2012.

16 Vgl. zum Begriff *Deutsche Gründungsmythen*. *Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 2. Hg. von Matteo Galli und Heinz-Peter Preußer. Heidelberg: Winter 2008.



6-8

die Verstorbenen in endlos scheinenden Reihen auf die Straße, wie in Kassel (Abb. 8); manche, wie eine namenlose Zeitzeugin in der zerstörten hessischen Stadt,

B-17, *Flying Fortress*, und B-24, *Liberator* (Abb. 5), Bombenabwürfe und Detonationen, Lichtkaskaden aus Leuchtbomben und Flakfontänen (Abb. 6), schließlich brennende Häuser und abgestürzte Bomberpiloten. Auf *Angriff* folgt *Abwehr*: Friedrich präsentiert Jäger und Flak, Scheinwerferstellungen, Einsätze des Reichsluftschutzbundes, die Bergung von Blindgängern und die Einsätze der Feuerwehr. Das Kapitel *Zuflucht* zeigt Keller, Stollen und Bunker und das Leben in und zwischen ihnen. Nach den Angriffen sind die Bunker häufig das Einzige, was sich behauptet hat gegen den Ansturm der Bomben.

Dann folgt die *Bergung*, eben jenes Kapitel, das den größten Nachhall und die heftigste Kritik erfuhr.¹⁷ Soldaten, aber auch Sträflinge, KZ-Insassen und Fremdarbeiter sind im Einsatz, orten und arbeiten sich vor, mit Hilfsgerät, mit den Händen, um Verschüttete zu befreien oder die Toten zu bergen (Abb. 7). Auf 39 Bildern sieht man aufgedunsene, verschmorte, verstümmelte Leichen, Knochen und Asche, Gliedmaßen und Körperteile, die Desinfektion der Menschenreste, Erstickungstote in Kellern, auf Puppengröße geschrumpfte Opfer, die auf Treppen und Straßen von der Hitze eingedampft wurden, und die man später einsammelte: «Wir bargen sie in Zinkbadewannen und Waschkesseln. In einen Kessel passten drei, in eine Wanne sieben oder acht Körper», gibt einer zu Protokoll. Zur Identifikation legt man

17 Jörg Friedrich: *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs*. München: Propyläen 2003, S. 96–143.

sind gerade dazu nicht fähig: «Das konnte ich nicht, mir meinen Mann da heraussuchen», sagt sie. Aus Angst vor Epidemien schichtet man die Leiber auf große Scheiterhaufen, um die verkohlten Leichen zu verbrennen, wie in Dresden. Das zweckrationale Handeln, notwendig geworden, um Seuchen zu verhindern, generiert die Ikonografie des Holocaust (Abb. 9): «Grauenvolle Einzelheiten über die Katastrophe von Dresden. Russenkommandos sind immer noch damit beschäftigt, die verkohlten Leichen zu verbrennen, auf großen Scheiterhaufen, mitten in der Stadt», notiert Horst Lange in sein Tagebuch am 10. 3. 1945.¹⁸

Wie um abermals einem Einwand zuvorzukommen, zeigen die letzten Bilder die deformierten Körper abgestürzter britischer Bomberbesatzungen, dann Impressionen der deutschen Bombenangriffe auf London, schließlich – als Parallelkonstruktion – sieht man ein polnisches Mädchen um ihre Schwester trauern, die beim Luftangriff auf Warschau 1939 ums Leben kam. Die Gegenseite zeigt, als letztes Bild der *Bergung*, zwei deutsche Schwestern beim Wässern im Garten. Erst die Unterzeile hebt die Idylle auf und informiert, eine der beiden sei kurz vor Kriegsende im Luftangriff auf Paderborn gestorben.

Man hat Friedrich vorgehalten, er stelle keine Kontexte her. Das stimmt so nicht. Es fehlen die großen Bögen, die Schuld und Verantwortung eindeutig den Deutschen zuweisen. Im Wahrnehmungshorizont der Betroffenen ist die Kontextualisierung hingegen ganz schlüssig, ja zu rund. Der Bildband ist exzellent komponiert. Gleich nach den Bildern der *Bergung*, die, wie Ulrich Raulff konstatiert, «Magenkrämpfe verursachen» können (Abb. 10)¹⁹ – etwa bei den postmortalen Anspannungen der



9-10

18 Zit. n. ebd., 134.

19 Ulrich Raulff: *Vom Bombenhammer erschlagen. Der Feuersturm als Bildersturm*. In: Süddeutsche Zeitung vom 18.10.2003.