



Universität Münster

AUTORINNEN

Lea Daume u. Neeve-Sophie Bosée

TITEL

Intermedialität und Filmnarratologie. Intermediale Wechselspiele in DAS LEBEN DER ANDEREN

ERSCHIENEN IN

Filmnarratologie revisited. Theorien – Zugriffe – Potenziale (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 3/2020), S. 57–63.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Daume, Lea u. Neeve-Sophie Bosée: „Intermedialität und Filmnarratologie. Intermediale Wechselspiele in DAS LEBEN DER ANDEREN“. In: *Filmnarratologie revisited. Theorien – Zugriffe – Potenziale* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 3/2020), S. 57–63.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

ISSN 2567-1162

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel

Redaktion: Alexandra Schwind, Patrick Zemke, Niklas Lotz

8. Intermedialität und Filmnarratologie. Intermediale Wechselspiele in DAS LEBEN DER ANDEREN

Lea Daume, Neeve-Sophie Bosée

Intermedialitätstheorie in filmnarratologischer Perspektive

Die disziplinübergreifende Begriffsvielfalt macht Intermedialität zu einem schwer definierbaren Phänomen in der medienwissenschaftlichen Forschungsarbeit. Da Intermedialität noch nicht als medienübergreifender Bereich gefasst wird, fehlt bislang eine terminologische, konzeptionelle und theoretische Präzisierung (vgl. Rajewsky 2002: 3). Insbesondere die Abgrenzung von anderen Phänomenen wie der Intra- oder Transmedialität (→ Transmediales Erzählen) ist in der Forschung umstritten und hängt von dem zugrunde gelegten Text- und Medienbegriff ab.¹ Martin Nies hält sich in seinen Ausarbeitungen an Irina O. Rajewskys einflussreiche Theorie zur Intermedialität, ergänzt diese jedoch um einige Aspekte. Sowohl Rajewsky als auch Nies grenzen Intermedialität von Transmedialität ab;² transmediale Phänomene verstehen sie als „medienunspezifische ‚Wanderphänomene‘“ (ebd.: 12)³ ohne die Notwendigkeit eines kontaktgebenden Ursprungsmediums, das die Bedeutungskonstitution der beteiligten Medien beeinflusst (vgl. ebd.: 13). Intermedialität hingegen definieren sie „als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ (ebd.: 12), die „mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“ (ebd.: 19). Ein intermediales Phänomen ist somit in einer Weise *zwischen* Medien angesiedelt, wobei das kontaktnehmende Medium nach Nies sowohl seine eigene als auch die referenzialisierte, fremde Medialität als zeichenhaft reflektiert und dadurch Bedeutung konstituiert (vgl. Nies 2013: 377).

Intermedialität lässt sich nach Rajewsky in drei Phänomenbereiche unterteilen, denen qualitativ unterschiedliche Begriffe von Intermedialität zugrunde liegen.

¹ So wird *Medium* im Folgenden im Sinne eines „konventionell [...] als distinkt angesehene[n] Kommunikationsdispositiv[s]“ (Wolf 2002: 165) und *Text* im semiotischen Sinne verstanden, d.h. als „Gewebe['] aus Zeichen“ (Nies 2011: 208), das „alle Arten zeichenhafter Äußerungen umfasst“ (ebd.), sowohl Literatur als auch Filme und andere Medien.

² Ebenfalls abzugrenzen, da häufig mit Intermedialität in Verbindung gebracht, sind Phänomene der Intramedialität und Intertextualität. Intramedialität bezeichnet Relationen innerhalb eines Mediums, Intertextualität Relationen zwischen Texten (vgl. Rajewsky 2002: 12 u. 44).

³ „Z. B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurses in verschiedenen Medien“ (ebd.: 12 f.).

(1) *Intermediale Bezüge*.⁴ Nies differenziert hier, ebenso wie beispielsweise Andreas Blödorn,⁵ auf welcher Ebene die Referenz hergestellt wird; so können intermediale Bezüge einerseits auf *histoire*-Ebene stattfinden und das kontaktgebende Medium lediglich thematisieren, andererseits kann das kontaktnehmende Medium sich auf der *discours*-Ebene die Vermittlungsweisen des kontaktgebenden Mediums zeichenhaft aneignen (vgl. ebd.: 364), so zum Beispiel im Falle der ‚filmischen Schreibweise‘.⁶ Insbesondere die Imitation eines anderen Mediums kann Auswirkungen auf das Narrativ haben, da die Variation des zeichenhaften Vermittlungsverfahrens auch das Erzählkonzept des fraglichen Textes beeinflussen kann, nicht zuletzt durch das Bewusstmachen der spezifischen Zeichenhaftigkeit des vermittelnden und des imitierten Mediums.

(2) *Medienwechsel*.⁷ Auch hier lässt sich unterscheiden: Beim markierten Medienwechsel wird der Wechsel mitreflektiert (zum Beispiel beim Aufschlagen eines Buches zu Beginn eines Films), beim unmarkierten Medienwechsel erkennt man den Medienwechsel nur durch extratextuelle Informationen (vgl. ebd.: 365). Beide Fälle haben Auswirkungen auf das Narrativ, da durch den Wechsel einerseits narrative Strukturen des Ursprungsmediums verloren gehen, der Stoff jedoch gleichzeitig an das Zielmedium angepasst wird, sodass neue narrative Möglichkeiten genutzt werden können.

(3) *Medienkombination*.⁸ Hier ergeben sich in Hinblick auf das Narrativ Möglichkeiten aus der Kombination zweier Medien, die sich strukturell ergänzen. Es entstehen auf der einen Seite narrative Potenziale, auf der anderen Seite können narrative Strukturen verändert werden oder verloren gehen.

Alle drei Formen der Intermedialität treten nicht nur isoliert, sondern auch in Kombination miteinander auf, sodass Medienprodukte in mehrfacher Hinsicht intermedial konstituiert sein können (vgl. Rajewsky 2002: 17).

⁴ „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln“ (Rajewsky 2002: 19), zum Beispiel Bezug eines Filmes auf einen bestimmten literarischen Text.

⁵ Andreas Blödorn nimmt genau dieses Verhältnis von filmischen *discours* und *histoire* bei intermedialen Erzähl- und Inszenierungsstrategien anhand von Peter Greenaways *THE PILLOW BOOK* in den Blick (vgl. Blödorn 2007: 108).

⁶ Zur Problematisierung dieses Begriffs im Wechselspiel aus Intermedialitätstheorie und Narratologie vgl. Brössel 2014 u. 2017.

⁷ „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts beziehungsweise Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“ (ebd.: 19), zum Beispiel in einer Literaturverfilmung, wobei ein „neuer ‚Text‘ mit anderen medienspezifischen Bedingungen der Bedeutungskonstitution“ (Nies 2013: 364) entsteht.

⁸ „Punktueller oder durchgehender Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind“ (Rajewsky 2002: 19) und „jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen“ (ebd.: 15), zum Beispiel ein Fotoman.

Der für Nies' semiotisches Verständnis von Intermedialität zentrale Bestandteil der Selbstreflexivität eines Mediums innerhalb einer intermedialen Referenz betont die Reflexion der Zeichenfunktion der beteiligten Medien. Er sieht beispielsweise Literaturverfilmungen, die ihren literarischen Ursprung nicht thematisieren, nicht als intermedial an, da sie den Aspekt der Medialität des Ausgangstextes nicht problematisieren und funktionalisieren (vgl. Nies 2013: 376).

Um die Frage nach der semantischen Funktion intermedialer Referenzen zu beantworten, schlägt Nies drei Diskursformationen vor, im Rahmen derer intermediale Referenzen semantisch funktionalisiert sein können: Der Aufklärungsdiskurs, der die Repräsentation von ‚Wahrheit‘ in verschiedenen Medien verhandelt, der medienethische Diskurs, der ihre manipulative ‚Macht‘ thematisiert, und der zeichenkritische Diskurs, der nach Derrida die Entreferenzialisierung von Zeichen kommuniziert (vgl. ebd. 376).

Was die Verbindung von Narrativität und Intermedialität angeht, so lässt sich festhalten, dass verschiedenste Medien wie Film, Literatur oder Musik das grundlegende Merkmal der Narrativität aufweisen können (vgl. Wolf 2014: 24 f. u. 38). Narrativität an sich ist folglich ein transmediales Phänomen, da sie nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist, sondern in verschiedenen Medien spezifisch umgesetzt werden kann. Trotzdem werden durch die gemeinsame Eigenschaft der Narrativität von Medien in besonderer Weise Möglichkeiten für intermediale Referenzen geschaffen, so dass ein gegebenes narratives Medium die narrativen Potenziale anderer Medien nutzen kann – allerdings dann unter der Prämisse, dass sich durch intermediale Bezüge, Medienkombinationen oder -wechsel immer auch Veränderung des Narrativs ergeben.

Die ‚humanisierende Kraft‘ von Medien in DAS LEBEN DER ANDEREN

Der vielfach ausgezeichnete Film DAS LEBEN DER ANDEREN von Florian Henckel von Donnersmarck aus dem Jahr 2006 eignet sich für eine intermediale Untersuchung in besonderer Weise, denn er thematisiert und reflektiert Medien sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene. Vorweg lässt sich festhalten, dass die Handlung des Films durch Medien überhaupt erst in Gang gesetzt wird: Das kulturelle Wirken des Schriftstellers Dreyman im Kontext des Theaters in der DDR im Jahr 1980 gibt Anlass zur Überwachung durch die Stasi, die das Leben von Dreyman und seiner Freundin durch ein Abhörmedium mitverfolgt. Doch die Operation entgleitet dem sonst so linientreuen Hauptmann Wiesler, als er bei der Überwachung in Berührung mit klassischen Künsten kommt, die vom politischen System als verbotene Künste behandelt werden. Verschiedene Medien wie die Zeitung, das Theater oder die Musik werden im Film verhandelt und nehmen oft eine den Handlungsverlauf beeinflussende Rolle ein. So zum Beispiel die Schreibmaschine, aber insbesondere auch eine immer wieder zentral platzierte Abhörmaschine, die in ihrer medialen Funktion als ‚Speicherort‘ von Sprache reflektiert und zum tragenden Element des Narrativs wird, indem sie den Hauptmann am Leben der Künstler – der ‚Anderen‘ – teilhaben lässt. Am Ende

des Films ist es das Medium ‚Buch‘, das die Protagonisten zusammenführt, das Narrativ schließt und an zentraler, exponierter Stelle Bedeutung generiert.

DAS LEBEN DER ANDEREN operiert mit einer Vielzahl intermedialer Referenzen. Intermediale Bezüge finden sich einerseits sowohl auf *histoire*- als auch auf *discours*-Ebene, andererseits sowohl in Form von Einzel- als auch von Systemreferenzen. Einzelreferenzen lassen sich auf *histoire*-Ebene zahlreich ausmachen, beispielsweise im Einbezug eines Lyrikbandes von Brecht, der als eines der beiden zentralen künstlerischen Medien fungiert, die die Figur des Hauptmanns später beeinflussen. Auf *histoire*-Ebene sind ebenso Systemreferenzen zu beobachten, beispielsweise dann, wenn über das Theater gesprochen wird und Theaterszenen gezeigt werden, während die Vermittlungsweisen des Theaters jedoch nur teilweise zeichenhaft imitiert, größtenteils jedoch filmisch ‚übersetzt‘ werden.

Ein intermedialer Bezug auf der *discours*-Ebene, bei dem das Medium ‚Film‘ das Medium des Berichttextes auf eine Weise imitiert und sich somit die kontaktgebenden Vermittlungsstrategien anzueignen versucht, findet sich zum Beispiel, wenn Wiesler den Überwachungsbericht seines Kollegen liest (ab 01:06:05). Indem der Inhalt des Berichtes als eine Art Stummfilm, der durch einen sehr warmen Filter als nicht-real markiert ist, mit dem Berichttext in Überblendung geschnitten ist, werden die Zeichenhaftigkeit sowohl des schriftlichen Berichts als auch der filmischen Vermittlungsform zur Geltung gebracht und somit selbstreflexiv die jeweils eigene Medialität und das narrative Potenzial in Abgrenzung zum anderen Medium verhandelt. Darüber hinaus wird der intermediale Bezug dahingehend funktionalisiert, mit der Form der beiden verwendeten Medien zu spielen und die Grenze des kontaktnehmenden Mediums zu erweitern. Da gleichzeitig die Kombination beider Medien produktiv genutzt wird, kann man hier ebenso von einer Medienkombination⁹ sprechen, die durch die Markierung beider Medien die Vermitteltheit der gezeigten Szene betont.

Die größte Bedeutung fällt im Film der Lyrik (speziell einem Sammelband von Bertolt Brecht) sowie der klassischen Musik zu, insbesondere dem Stück *Die Sonate vom guten Menschen*¹⁰; beide werden im Sinne ihres Humanisierungspotenzials aufgegriffen: „Kann jemand, der diese Musik gehört hat, ich meine wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?“, fragt Dreyman. Und tatsächlich wirken Lyrik und Musik auf Wiesler ein und machen ihn zu einem ‚guten Menschen‘. Wie die

⁹ Generell ist der Film als Medium an sich schon als eine Medienkombination zu verstehen, da er sich verschiedenster Zeichensysteme wie Ton und Bild bedient (vgl. hierzu auch Kanzog 1991: 22 f.). Allerdings bleibt bei der oben beschriebenen Szene fraglich, ob hierbei beide Medien tatsächlich in ihrer Materialität/Dispositivität präsent sind oder ob doch monomedial, also mit filmischen Mitteln, eine Medienkombination inszeniert/simuliert wird. Zur Diskussion dieser Kategorien im Kontext des digital bearbeiteten Films siehe auch: Schröter 2008: 587–588.

¹⁰ Der Titel ist als intertextuelle Referenz auf Brechts Theaterstück *Der gute Mensch von Sezuan* zu lesen (Vgl. Skare 2013: 184).

Stasi-Abhörmaschine schaffen beide klassischen Medien eine Verbindung zwischen dem Hauptman und dem Liebespaar: Während Dreymann intradiegetisch beginnt, das Stück zu spielen (ab 00:53:10), überdauert die Musik dann in ambidiegetischer¹¹ Realisierung den Schnitt zum Hauptmann auf dem Dachboden. Ebenso wird einige Minuten zuvor ein Gedicht von Brecht¹² extradiegetisch als Voice-Over mit Dreymanns Stimme eingelesen (ab 00:51:21), während das Bild den Hauptmann zeigt und wie er vom zuvor eiskalten Stasi-Mann zu einem einfühlsameren Menschen wird. Gleichzeitig wird das Gedicht durch das Lesen im Voice-Over in seiner Zeichenhaftigkeit als sprachliche Form reflektiert. Diese Szene, auch in Verbindung mit der nächsten Szene im Aufzug, stellt ebenso den Humanisierungsprozess Wieslers durch die Kraft der Kunst dar.

Nach Nies semantisch funktionalisiert sind die intermedialen Referenzen vorwiegend im Rahmen des medienethischen Diskurses, denn gerade Propagandamedien werden im Gegensatz zu klassischen Medien kritisch reflektiert, allein schon dadurch, dass die Propaganda und ihre mediale Vermittlung im Mittelpunkt der Handlung stehen. Es werden somit die Medien der Stasi mit denen der Künstler kontrastiert, wobei erstere durch semantische Merkmale wie Unterdrückung oder Unmenschlichkeit und letztere durch Freiheit und Menschlichkeit ausgezeichnet sind und somit positiv gewertet werden. Auch stehen die Propagandamedien, die die politische Wahrheit des Sozialismus verbreiten, einer tieferen, humanistischen Wahrheit der klassischen Medien gegenüber, durch die der Hauptmann im Verlauf der Geschichte sukzessive humanistisch bekehrt wird.

Es zeigt sich, dass in *DAS LEBEN DER ANDEREN* zahlreiche Fälle von Intermedialität zu finden sind, die sich mithilfe von Nies' Begrifflichkeiten einordnen lassen. Der Film zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass das von Nies stark gemachte Moment der Selbstreflexion der zueinander in Beziehung stehenden Medien filmisch umgesetzt wird. Weitergehend könnte untersucht werden, wie sich der Film im Verhältnis zum nachträglich erschienenen Filmbuch verhält.

Ausblick: Zur filmnarratologischen Erforschung intermedialer Phänomene

Es bleibt festzuhalten, dass die Intermedialitätstheorie von Rajewsky mit den Ergänzungen von Nies durchaus produktiv zur Anwendung gebracht werden kann. Trotzdem besteht weiterhin ein Desiderat einer einheitlichen, medienübergreifenden Intermedialitätstheorie. Gerade in Hinblick auf die Filmnarratologie gilt zu erforschen, welche Herausforderungen sich durch intermediales Erzählen für diese stellen und wie die Begrifflichkeiten der Intermedialität produktiv einzuspeisen sind.

¹¹ Wobei anzumerken ist, dass die Quelle der Musik indirekt durch das Abhörmedium gezeigt wird. Allerdings müsste Wiesler die Musik in anderer Qualität/Lautstärke hören, damit sie als intradiegetisch zu bezeichnen wäre.

¹² Es handelt sich hierbei um die Liebesballade *Erinnerungen an die Marie A.* von Bertolt Brecht.

Darüber hinaus hat sich im Bereich der Intermedialität noch keine Heuristik etabliert, die ein anwendbares Konzept zur Auswertung intermedialer Phänomene bietet. Nies macht mit seinem Fragenkatalog einen ersten Schritt in diese Richtung, doch müsste dieser in zukünftiger Forschung noch weiter ausgearbeitet werden.

Film

DAS LEBEN DER ANDEREN (D 2006, Florian Henckel von Donnersmarck).

Forschungsliteratur

- Blödorn, Andreas (2007): „Transformation und Archivierung von Bildern im Film. Mediales Differenzial und intermediales Erzählen in Peter Greenaways THE PILLOW BOOK“. In: Corinna Müller u. Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft [GFM]). Marburg, S. 107–127.
- Brössel, Stephan (2014/2017): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte* (= Narratologia 40). Berlin/Boston.
- Kanzog, Klaus (1997): *Einführung in die Filmphilologie* (= Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 4). 2. Aufl. München.
- Krah, Hans u. Michael Titzmann (Hg.) (2006): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 1. Aufl. Passau.
- Nies, Martin (2013): „Intermedialität und Film“. In: Hans Krah u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3. Aufl. Passau, S. 359–379.
- Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer u. a. (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau.
- Paech, Joachim u. Jens Schröter (Hg.) (2008): *Intermedialität analog/digital: Theorien – Methoden – Analysen*. München.
- Rajewsky, Irina O (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel.
- Schröter, Jens (2008): „Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch“. In: Joachim Paech u. ders. (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München, S. 579–601.
- Skare, Roswitha (2010): „Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?‘ Zur Verwendung von Real- und Originalmusik in Das Leben der Anderen“. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10, S. 173–192 (<https://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB10/KB10-Skare.pdf>; zuletzt aufgerufen am 09.04.2020).
- Wehdeking, Volker (2007): *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur* (= Philologische Studien und Quellen). Berlin, S. 127–137.

- Wolf, Werner (2002): „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. In: Herbert Foltinek u. Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien, S. 163–192.
- Wolf, Werner (2014): „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen“. In: Volker C. Dörr u. Tobias Kurwinkel (Hg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg, S. 11–45.
- Zu Hünigen, James (2012): „Transmedialität“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. [https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5550_\(12.06.2019\)](https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5550_(12.06.2019)).