

Joachim Paech
Warum Intermedialität?¹

Medium bedeutet, die Form von etwas annehmen können, ohne es zu sein.

Seit den 1990er Jahren sprechen wir in den geistes- und kulturwissenschaftlichen Fächern von Intermedialität, wenn wir es mit Phänomenen zu tun haben, die in erster Linie durch ihre Beziehung zwischen traditionell künstlerischen und neuen technisch-apparativen Darstellungsformen bestimmt sind. Derartige Beziehungen zum Beispiel zwischen Literatur und Film hat es auch früher schon gegeben. In diesen Fällen sprach man von ‚Literaturverfilmung‘, aber nicht von Intermedialität zwischen Literatur und Film. Ist damit dasselbe oder etwas spezifisch Anderes gemeint? Die Künste haben sich immer schon in ihren Formen unterschieden, weil sie sich unterschiedlicher materialer Voraussetzungen verdankten, auf deren Grundlage versucht wurde, ein System der Künste aufzubauen, das durch die Differenz ihrer materialen Bedingungen charakterisiert ist, zum Beispiel die Schwere des Marmors in der Skulptur oder die Zweidimensionalität der figuralen Darstellung in der Malerei. Die neuen technischen Medien haben das Spektrum der traditionellen Künste erweitert und wesentlich verändert; bedeutet das, dass nun aus der Konkurrenz und medialen Differenz der Künste ein ‚intermediales Miteinander‘ geworden ist?

Die Frage, warum zu diesem Zeitpunkt Ende des vergangenen Jahrhunderts etwas ‚Intermedialität‘ genannt wird, was es auch in dieser komparatistischen Konsequenz schon früher gegeben hat, aber anders genannt wurde, lässt m.E. zwei Antworten zu. Die eine entlarvt den neuen Begriff als ein bloßes Etikett für einen alten Sachverhalt² und die ganze Intermedialitätsdebatte als Etikettenschwindel; die andere Antwort, wenn sie der ‚Intermedialität‘ ein innovatives Konzept unterstellt, hätte nachzuweisen, dass Intermedialität der Name für eine signifikante Veränderung in der Beziehung der Künste untereinander und zu den technischen Medien ist, und dass sich mit dem neuen Begriff womöglich auch ein neues Forschungsgebiet eröffnet, das mit eigenen

¹ Vortrag Heinrich Heine Universität Düsseldorf 8.12.2011, gedruckt in: Volker Doerr, Tobias Kurwinkel (Hg.): Intertextualität – Intermedialität – Transtextualität, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2014

² Vgl. Rainer Leschke: „Eine furchtbar alte Erfindung. Intermedialität zwischen Archiv und Sinnsetzung“. In: *Navigationen*, Jg.1, Heft 1, Siegen 2001, S.115-130

Methoden auf ‚intermediale Verfahren‘ in den Künsten und Medien reagiert. Die folgenden Überlegungen gehen von dieser zweiten Möglichkeit aus³.

Die Frage: Warum Intermedialität? soll hier diskursgeschichtlich zu beantworten versucht werden. Die Diskursgeschichte fragt danach, wie sich die Rede und damit unser epistemisches Wissen über bestimmte Phänomene historisch durchgesetzt und dadurch Phänomene und deren Ordnungen geschaffen hat, die sich in ihren diskursiven Umstrukturierungen herausgebildet und auch immer wieder verändert haben.⁴ Intermedialität ist also kein Zustand, der zwischen zwei Objekten herrscht, sondern es handelt sich um Prozesse oder Verfahren, die in der Beziehung zwischen den Künsten und den technischen Medien beobachtbar sind, die beschrieben und angewendet werden können. Was heute ‚Intermedialität‘ heißt ist wesentlich durch die Dominanz des (primär technischen) Medienbegriffs bedingt, wodurch vergleichbare Phänomene anders angeordnet werden als das z.B. unter der Dominanz des Kunstparadigmas der Fall war. Das gilt auch für die explizit technischen Verfahren in den Künsten, zu denen ich u.a. die Perspektivkonstruktion in der Malerei seit der Renaissance, die Bühnentechnik des Barocktheaters und in erster Linie natürlich den Buchdruck zählen würde. Die geometrische Perspektivkonstruktion, die mechanisch bewegte Bühnenarchitektur und der Buchdruck sind Verfahren, die auf eine Weise mit ihren Zwecken der Darstellung verbunden sind, dass sie nicht als eigenständige Formen ihrer medialen Realisierung wahrgenommen wurden. Von heute aus gesehen handelt es sich bei Geometrie, Mechanik oder Drucktechnik durchaus um separate ‚Medien‘, die in Verbindung mit anderen, traditionellen ‚Medien‘ wie Malerei, Theater oder Schrift dort ihre Spuren hinterlassen, d.h. sich in jenen ‚formuliert‘ haben. Den Unterschied macht das historische Wissen des Beobachters, das sich in unterschiedlichen diskursiven Anordnungen manifestiert. Mit ‚Medien‘ werden im 19.Jahrhundert Menschen (und Geister) bezeichnet, die so lange die abstrakt gewordenen Kommunikationsverhältnisse okkultistisch verkörpern, bis auch auf sie verzichtet werden kann, sobald die apparative Technik⁵ sich selbst zum Gegenstand ihres

³ Vgl. Joachim Paech: „Intermedialität als Methode und Verfahren“. In: Jürgen E.Müller (Ed.) *Media Encounters and Media Theories*. Münster 2008, S.57-75

⁴ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973, S.74 (Diskurse sind „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen

⁵ Vgl. Friedrich Kittler: *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Vol 4, 1994, S.219-237 - Vgl. Friedrich Kittler: 'Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann - Freud - Lacan, in: F.A.Kittler, Horst Turk

medialen Wissens gemacht hat. Das ist vielleicht zum ersten Mal mit der Fotografie der Fall, die, selbst eine Kombination aus Mechanik, Optik und Chemie, als ein eigenständiges Medium der Darstellung eine spezifische apparative Praxis geworden ist, die darüber hinaus mit der traditionellen Praxis der Malerei konkurrierte oder mit ihr eine symbiotische Beziehung (im Piktorialismus) einging. Das Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei müsste man aus heutiger Sicht ‚intermedial‘ nennen⁶, das gilt in noch höherem Masse für die Relationen zwischen den Künsten und dem Film, der seinerseits für die Darstellung von Bewegung die Kombination aus der Fotografie mit einer apparativen Technik ist, die im Kern einem mechanischen Uhrwerk gleicht - alles separate Darstellungsmedien, deren Kombination neue Formen hervorgebracht hat, in denen Elemente ihrer kombinierten Medien als Formen nach wie vor unterscheidbar sind.

Dennoch haben sich für derartige Beziehungen in den zeitgenössischen kulturellen Diskursen keine Bezeichnung wie ‚Intermedialität‘ oder ein vergleichbarer Begriff herausgebildet, weil diese gemeinsame mediale Ebene der Verbindung zwischen den Künsten und den technischen Apparaten zur Zeichenübertragung in der Telegrafie, zur mimetischen Abbildung in der Fotografie, zur Bewegungsdarstellung im Film oder zur Aufzeichnung und Wiedergabe von Tönen in Sprache und Musik mit dem Phonographen noch nicht erkannt und auch gar nicht gewollt war. Die Repräsentation von Kultur war Sache der Kunst, und was kulturell wahrgenommen werden wollte, musste Kunst werden und sich den Regeln des ‚Systems Kunst‘ unterwerfen, die im Rahmen ihrer Institution ausschließlich Werke singulärer Künstler als deren Autoren (an)erkennt.⁷ Wenn die Kunst etwa im Barock und in der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts komplexere Formen angenommen hat, galt dennoch ein ‚Gesamtkunstwerk‘ nach wie vor und umso mehr als ein singuläres Werk eines einzelnen genialen Künstlers (zum Beispiel Richard Wagners). Verkürzt gesagt, Schriften, Bilder und Töne sind nur mit Titel und Namen (der Signatur) ihres Urhebers in einem Verzeichnis (in der Literaturgeschichte, im Museumskatalog, im Werkverzeichnis von Komponisten etc., kurz im Archiv) ‚Kunst‘, weil sie im ‚System Kunst‘ diskursgeschichtlich ‚angeordnet‘ sind. Nach erheblichen Widerständen war

(Hrsg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt/M. 1977, S. 139-166

⁶ Vgl. Joachim Paech: Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur, in Ders. und Jens Schröter (Hg.): Intermedialität analog/digital, Theorien-Methoden-Analysen, München 2008, S.345-360

⁷ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1972; Arthur Danto u.a.

auch nicht mehr ausgeschlossen, dass Fotografien und Filme ‚Kunst‘ sein konnten, wenn sie sich den Regeln der Institution Kunst unterordnen ließen. Bis heute sind geringe Teile der fotografischen Bildproduktion ‚Kunst‘, diese Fotografien werden ausgestellt, sie haben Titel und tragen Namen ihres Künstlers, also Alfred Stieglitz, Cartier-Bresson, Frank Capra, Helmut Newton u.v.a. und erzielen hohe Preise. Von allen anderen Fotografien unterscheiden sie sich womöglich durch deren Motiv und die Ästhetik ihrer Darstellung und vor allem durch die Abwesenheit von Kunst⁸ - und nicht durch ihre medialen Eigenschaften. Auch von den unendlich vielen Filmen, von denen rein zahlenmäßig die meisten Dokumentar- oder Pornofilme sind, taucht nur eine geringe Zahl in den Verzeichnissen der Filmgeschichte auf, wo allein die Tatsache, dort verzeichnet zu sein, sie zur Filmkunst macht, auch wenn es unterschiedliche gattungsinterne Bewertungen gibt nach künstlerischen Experimentalfilmen oder Art Cinema gegenüber dem klassischen Featurefilm, - entscheidend ist, dass sie Titel, Namen und Datum haben, was sie zu Elementen des Ordnungssystems ‚Kunst‘ macht, das auf ‚Differenz‘ beruht nicht nur zwischen Autoren und ihren Werken, sondern auch zwischen den Gattungen, denen sie zuzuordnen sind .

Die theoretischen und soziokulturellen Reflexionen besonders über Film und Kino haben schon in der Stummfilmzeit deutlich gemacht, dass das Paradigma ‚Kunst‘ mit singulärem Werk und Autor diesem modernen technisch-apparativen Phänomen nicht mehr gerecht werden konnte. Seine spezifische kollektive Produktionsweise hat die Frage nach dem singulären Film‘autor‘ aufgeworfen und seine technische Darstellungsfunktion hat zunehmend dem handwerklichen Selbstverständnis des traditionellen Kunstwerks widersprochen (und es verändert), Als ‚Medien‘ sui generis, die in der Moderne ganz eigene Bezüge z.B. zu den technischen Verkehrsmitteln und ihren Geschwindigkeiten oder den Großstädten und ihren Menschenmassen haben, sind Phonograph (Musik), Film (Bilderzählung) und Schreibmaschine (Schrift) nach eigenen, technisch-apparativen Kriterien ihrer Medien zu beurteilen.⁹ Walter Benjamin hat noch den Tonfilm als ‚Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ beschrieben, ihm allerdings wesentliche Charakteristika wie seine auratische Inszenierung als Ritual und ehrfürchtige Wahrnehmung als Kunst abgesprochen. Wirklich obsolet wird das Paradigma Kunst für die kulturelle

⁸ Vgl. Pierre Bourdieu (dir.) Un art moyen. Essais ur les usages sociaux de la photographie, Paris 1965

⁹ Vgl. Friedrich Kittler: Gramophon, Film, Typewriter, Berlin 1986

Anordnung der Kinematographie erst, als Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre der Film beginnt, das Kino zu verlassen und er zum Bestandteil massenmedialer Programme wird.¹⁰ Als Kinofilm war er noch Teil eines traditionellen künstlerischen Dispositivs, des Theaters, wo der Film als singuläres Ereignis von Individuen konsumiert wird, auch wenn der Film nur eine Kopie unter Hunderten und das Individuum von vornherein Teil eines zufälligen Publikums ist. Im Fernsehen ist auch der ‚anspruchsvolle‘ Film immer weniger von seiner programmatischen Umgebung im Fernsehprogramm unterscheidbar, wo sich die Identität eines Kunstwerks unerbittlich in den Fluss der Bilder und Töne auflöst, um von einem verstreuten anonymen Massenpublikum konsumiert zu werden.

Wenn man sich zu Beginn der 1960er Jahre ansieht, wie über den Film gesprochen wurde, dann sind tief greifende Veränderungen in der Bestimmung dessen, was ‚Film‘ ist, unverkennbar. Die Filmavantgarden der 1920er Jahre hatten den Film noch in seiner spezifischen Eigenart als Kunst und Werk in der Differenz gegen andere Künste und jede Vermischung zugunsten seiner, wie wir heute sagen ‚medialen Identität‘ verteidigt. Sogar der revolutionäre russische Filmmacher Dziga Vertov protestierte „gegen die Ineinanderschiebung der Künste, die viele eine Synthese nennen. Die Mischung schlechter Farben ergibt (...) keine weiße Farbe sondern Dreck. (...) Wir säubern die Filmsache von allem was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in der Bewegung der Dinge.“¹¹ Jetzt (1966) schreibt der deutsche Philosoph Theodor W. Adorno, der am Beispiel Amerikas den Verfall der Künste zur Kulturindustrie beklagt hatte, von der unaufhaltbaren „Verfransung der Künste“ nicht nur zwischen den Kunstgattungen, sondern auch mit den neuen technischen Medien.¹² Eine der Kunstavantgarden, die Fluxus-Bewegung, nennt die Kombination von Bühnenaktionen mit Musik und elektronischen Bildern bereits ‚intermedia art‘. Den Rhythmus für die Bewegung der Dinge gibt jetzt das Fernsehen vor und der Film ist nur noch ein immer weniger unterscheidbarer Teil dieses Massenmediums. Sogar im Sinne der materialen Differenzen für die Unterscheidung

¹⁰ Vgl. Irmela Schneider: Ein Weg zur Alltäglichkeit. Spielfilme im Fernsehprogramm

¹¹ Dziga Vertov: „Wir. Variante eines Manifestes“ (1922) In: Ders. *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S.7

¹² Theodor W. Adorno: Die Kunst und die Künste, in: Ders.: Ohne Leitbild. Parva Aestetica, Frankfurt/M. 1970, S.168-192

der Künste ist Film längst nicht mehr nur Film, sondern wird als multimediale Form elektronisch auf Video aufgezeichnet, um nicht mehr nur im Kino, sondern an jedem Ort, wo sich ein elektrischer Anschluss für einen Recorder befindet, auf Monitoren dargestellt zu werden. Und auch die Künste haben ihren angestammten Ort, das Museum verlassen und sind z.B. als Happening¹³ auf die Straße gegangen, wo sie sich als Kunstereignis bewusst mit dem Alltagsleben vermischt haben, ebenso wie das ‚Expanded Cinema‘¹⁴, das sich in den Zuschauerraum hinein fortgesetzt und die alte dispositive Anordnung des Kinos von innen her aufgelöst hat.

Welche neue diskursive Ordnung hat sich aus der Beobachtung derartiger Veränderungen unter den Künsten und im Verhältnis zu den neuen technisch-apparativen Medien, die als Massenmedien nun auch diesen Namen hatten, ergeben? Offenbar war es noch nicht möglich, die disparaten Erscheinungen der Künste und Medien auf der Grundlage ihrer medialen Eigenschaften in Beziehung zu setzen, nachdem sich die Ordnung der Künste zwar weitgehend aufgelöst hatte, ihre neue Anordnung im Verhältnis zu den Massenmedien aber kulturell (z.B. mit dem Verdikt der ‚Kulturindustrie‘) verweigert wurde, obwohl die Künste längst zum Bestandteil der technischen Moderne geworden waren. Dasselbe Werk der Literatur zum Beispiel konnte nach wie vor gedruckt zwischen Buchdeckeln, aber auch als Hörspiel oder Lesung im Radio, im Kino als Literaturverfilmung und im Fernsehen als Fernsehspiel erscheinen. Was also ist Literatur als das Gemeinsame dieser vielfältigen Erscheinungen, solange sie nicht primär medial differenziert werden? Sie tritt unterschiedlich in Buch, Radio, Film oder Fernsehen auf und hat doch ein gemeinsames Vielfaches, eine gemeinsame Grundlage, den *Text*, der abstrakt genug ist, um allen medial bedingten Varianten in einem Maße gemeinsam zu sein, dass man weiterhin von dem gemeinsamen ‚Text‘ sprechen kann. Skulptur, Malerei¹⁵, Literatur, sie alle werden zu Texten in bestimmten Kontexten, die trotz unterschiedlicher Materialität (ihrer Zeichen) *intertextuell* in Beziehung stehen. Genauer, von ihren materialen Grundlagen und medialen Spezifika musste gerade abgesehen werden, damit sie über ihre Zeichenstruktur (Semiotik) in einem alles umspannenden kulturellen Netz der Verweise und Wiederholungen verbunden

¹³ Susan Sontag: „Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders“. In Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt/M. (fibu6484) 1982, S.309-321

¹⁴ Vgl, Gene Youngblood: *Expanded Cinema*, London 1970

¹⁵ Als Beispiel einer komplexen textuellen Analyse eines Werkes der Malerei vgl. Jean-Louis Schefer: *Scénographie d'un tableau*. Paris (Ed. Du Seuil) 1969

werden konnten. Die Vorstellung, dass die ganze Kultur ein Intertext ist, in dem alle singulären Texte aufgrund ihres je eigenen Systems (z.B. der Narration¹⁶) interagieren, entspricht genau der Wahrnehmung des Massenmediums Fernsehen, wenn es als Programm und nicht als Medium aufgefasst wird. Hinzu kommt, dass sich das Textparadigma (insbesondere über den Strukturalismus) als besonders anschlussfähig erwiesen hat und mit der Freudschen Traumanalyse ebenso wie mit Verfahren der Dekonstruktion textueller Oberflächen in die Tiefenstruktur von Texten¹⁷ bestens kombinierbar wurde. Filmanalysen wie sie vor allem in der englischen Zeitschrift *Screen*¹⁸ in den 1970er Jahren gemacht wurden, gehören noch heute zu den erfolgreichsten Beispielen und Vorbildern für komplexe Beschreibungen ihrer (inter)textuellen Verfahren. Ihre Besonderheit ist, dass sie ihren Gegenstand, den Text als singuläres System erst mit der Analyse konstituieren, bzw. die Filmanalyse ist die Konstruktion eines Films als Text - unter Absehung des Films als Medium. Literaturverfilmungen waren problemlos auf der gemeinsamen textuellen Grundlage aus ihrer Intertextualität zwischen einem literarischen und einem filmischen Text analysierbar, gerade weil es nicht mehr darum ging, zwei in ihrer Materialität inkompatible kulturelle Produkte ‚Literatur‘ und ‚Film‘, sondern einen filmischen Text oder Film als Text und dessen (narratives) System intertextuell mit seinem Bezugstext, z.B. einem Roman als textuelles System seiner Erzählung in Beziehung zu setzen. Zwischen beiden Seiten konnten dann Transformationsprozesse¹⁹ beobachtet werden, die vom Text des Romans zum Text des Films, aber auch umgekehrt verlaufen. Textuelle Verbindungen zu anderen Texten, aber auch darüber hinaus mit anderen relevanten kulturellen Formen, konnten als Zitate oder Verweise auf analoge strukturelle Formationen kenntlich gemacht werden. Kein Wunder, dass derartige Operationen am besten gelingen konnten, wenn die Gemeinsamkeiten auf eine Basisstruktur, ein primäres System abgebildet werden konnten, wie sie Mythen (immer wieder der Ödipus-Mythos) oder anthropologische Grundannahmen bereitstellten. Es ist nicht erstaunlich, dass der unaufhaltsame Aufstieg des Computers und seine Popularität zur gleichen Zeit mit

¹⁶ Vgl. u.a. Gérard Genette : Die Erzählung, München 1998

¹⁷ Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: *Le texte divisé*. Paris (puf) 1981

¹⁸ Vgl. Joachim Paech u.a. (Hg.): *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981*. Osnabrück 1985

¹⁹ Vgl. Irmela Schneider, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981

Operationen der Textverarbeitung begannen, durch die Strategien der Intertextualität in hypertextuelle Systeme übersetzt wurden. Dem Internet schließlich liegt das gleiche Strukturmodell zugrunde, dem auch Theorie und Praxis der Intertextualität gefolgt und die im ‚globalen Netz‘ aktuell geblieben sind.

Was den Film betrifft, so setzten die semiotische Texttheorie der 1960er Jahre²⁰ und ihre psychoanalytische Fortsetzung²¹ in den 1970er Jahren im Rahmen des philosophischen Strukturalismus eine Vorstellung vom Film voraus, die die Werkkategorie aufgegeben, und die sich strukturell auf das Massenmedium Fernsehen eingestellt hat. Ebenfalls vorausgesetzt werden musste die grundsätzliche Verfügbarkeit des Films per Video, der ‚Lesemaschine‘ für Filme, die ab den 1970er Jahren zur Verfügung stand. Der Film als Text hatte mit dem Kino nur noch wenig zu tun, statt dessen haben sich die narrativen Strukturen des Kinofilms mit diesem Text- oder Netz-Modell verändert und zur postmodernen Ästhetik von Filmen wie Robert Altman's ‚SHORT CUTS‘ (1995) beigetragen, die ebenfalls nicht mehr ausschließlich im Kino gesehen werden müssen und deren Struktur wie das Zapping durch das Fernsehprogramm anmutet..

Als der Fotoapparat um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert mit der Kleinbildkamera Allgemeingut wurde, blieb er auch im Diskurs der Zeit weiterhin ein Fotoapparat. Ähnlich verhält es sich mit Film und Kino und auch der Videorecorder war ein Videorecorder, als er in den 1970er Jahren an die heimischen Fernsehgeräte angeschlossen oder als ‚Portapack‘ mit einer Kamera verbunden die Super-8-Amateurfilmkamera ablöste. Erst seit den 1980er Jahren haben wir es mit ‚Medien‘ zu tun, die sich in ihren medialen Eigenschaften unterscheiden und nun ‚als Medien‘ vielfältig kombinierbar sind und mit den ‚Medien‘ der traditionellen Künste interagieren. Der Hintergrund für diesen ‚medial turn‘ ist das ‚Universal-Medium‘ Computer, der zur selben Zeit die Büros und Haushalte eroberte und zum Signum unserer postmodernen Zeit wurde.

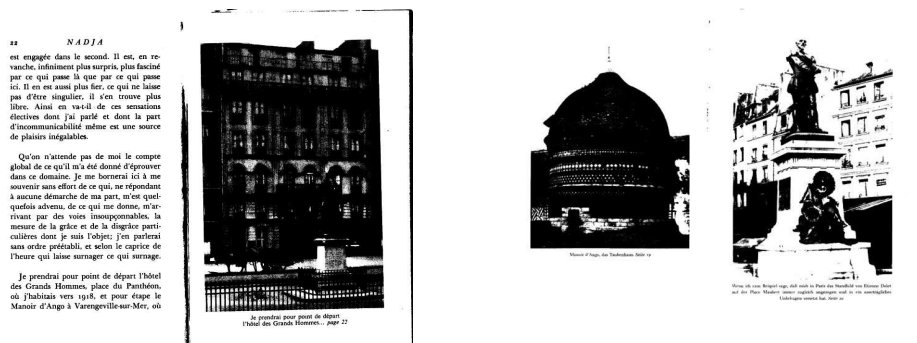
Diesen diskursgeschichtlichen Zusammenhang unterschiedlicher Beobachtungen und Benennungen kultureller Tatsachen soll nun noch einmal an einem Beispiel in aller Kürze aufgegriffen werden, um am Ende einen bestimmten Medienbegriff einzuführen, der, wie ich meine, einer aktuellen Rede von ‚Intermedialität‘ sinnvoll

²⁰ Christian Metz: *Langage et Cinéma*, Paris 1971 (*Sprache und Film*. Frankfurt/M. 1973)

²¹ Christian Metz: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris 1977 (*Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000)

zugrunde gelegt werden kann. Denn: Jede Beobachtung einer intermedialen Praxis muss zunächst einmal geklärt haben, was es - zumal im Unterschied zu anderen kulturellen Verfahren - bedeutet, wenn ‚Medien‘ interagieren. Was also soll unter ‚Medien‘ verstanden werden?

1928 ist der Roman ‚Nadja‘ von André Breton erstmals veröffentlicht worden. Es handelt sich um ein surrealistisches literarisches *Kunstwerk*, mit dem sein Autor die Absicht verfolgte, die klassische homogene literarische Fiktion aufzubrechen, wozu er sich des Mittels der Collage bediente wie seine avantgardistischen Malerkollegen Picasso, Braque oder Max Ernst in ihren Bildern. Die Begegnung des Erzählers mit der geheimnisvollen Nadja wird mit literarischen Mitteln relativ chronologisch („Journal“) erzählt. Eingefügt sind zuerst 44 (1928), später (1962) 48 Fotografien, die Personen, Orte in Paris, ‚objets trouvés‘ und Zeichnungen Nadjas darstellen. Eingefügt sind sie als textfremde Bild-Elemente in den Schrift-Text, die Legenden der Fotos enthalten Hinweise auf die relevante Textstelle, wo die Fotos wie Texterweiterungen mit ‚gelesen‘ werden müssen. Die intertextuelle Lesart der Fotografien macht sie zu einem – heterogenen – Bestandteil des literarischen Textes. Eingefügt sind sie zugleich in ein Buch, wo ihre Position in der Seitenfolge dazu beiträgt, dass der Leser (die Leserin) in Leserichtung nur umzublättern braucht, um das Gelesene durch das Bild zu ergänzen, was von der editorischen Anordnung der Bilder im Buch abhängt.



In der von Breton selbst noch durchgesehenen Ausgabe von Gallimard 1964 braucht der Leser nur zurückzublättern, um die Textstelle zu erreichen, auf die das Foto hinweist. Die Ausgabe der deutschen Übersetzung bei Suhrkamp 1976 hat die Fotos in drei Blöcken à 8 Seiten über das Buch verteilt, was die parallele Lektüre der Bilder erschwert. Auch drucktechnisch setzen die Bilder in der französischen Ausgabe den Text typographisch durch ihre Punkt-Rasterung fort, während die Fotos in der deutschen Ausgabe sich deutlich als ‚Fotografien‘ vom Wort-Text unterscheiden. Erst

gemeinsam ermöglichen Text und Bilder das vom Autor intendierte Verständnis des Romans.

Das Buch ist kein bloßer Behälter des Textes, sondern es organisiert die Lektüre auch der heterogenen Elemente, es ist die ‚mediale‘ Form, in der der Text lesbar wird. Die Heterogenität der semantisch relevanten Elemente des Buches lässt die Unterschiede der Darstellungsformen der Text- und Bildelemente hervortreten. Das Buch erfordert eine eingreifende Lektüre des Lesers, zumal wenn, wie in der deutschen Ausgabe, die Bilder separat und entfernt von ihren Referenzstellen angeordnet sind. Kurz, das Buch erfordert reflexiv die Aufmerksamkeit des Lesers ‚als Buch‘ und Medium der Lektüre. Von hier aus ist der Schritt nicht weit zu fragen, ob dieser Wort-Bild-Text nicht auch in einer anderen ‚medialen‘ Form als dem Buch dargestellt werden kann. Denkbar wäre die Form eines fotografischen Essayfilms. Ohne zu beurteilen, ob in diesem Fall die filmische der literarischen Form angemessen sein kann, ergibt sich das Problem, dass die fotografischen Eigenschaften des Films die wichtige Differenz zwischen Text und eingefügtem Foto wesentlich verschieben, wenn nicht auflösen (der Film zeigt bereits fotografisch, was das einzelne Foto nur wiederholen würde). Ein Hörspiel könnte die Erzählung akustisch wiedergeben, ohne die Fotografien vorweisen zu können. Ähnlich verhält es sich mit einer Lesung des Textes als Hörbuch.²² Egal ob als Buch, Film, Hörspiel oder Hörbuch, immer ist es die ‚mediale‘ Form der Darstellung des Textes und der Bilder, die entscheidend ist für deren Formulierung. Diese Form bezieht sich nicht mehr allein auf den Text oder das Bild oder deren Intertextualität und sie ist auch nicht mehr ausschließlich institutionell ‚als Kunst‘ definiert, sondern in Bezug auf bestimmte Eigenschaften, die Buch, Film, Hörspiel, Hörbuch etc. als ‚Medien‘ ihrer Formulierung mitbringen und in denen sie sich in Hinsicht auf denselben Ausgangstext unterscheiden. Solange ein kulturelles Faktum, Werk oder Text identisch mit der Form, die es artikuliert, gedacht wird, bleibt es transparent zu seinen medialen Bedingungen: Der Leser eines Buches liest kein Buch, sondern womöglich eine interessante Geschichte und erst wenn dieser organische Zusammenhang ‚gestört‘ wird und das Buch ‚als Buch‘ bestimmte Bedingungen an das Lesen stellt (wie die avantgardistische Literatur von Mallarmé bis Olipo einschließlich Bretons ‚Nadja‘) oder die Geschichte unter veränderten medialen

²² Nadja. Lu par Sophie Chauveau [Cassette] André Breton (Auteur) Editeur : Thélème Editions (2000)

Bedingungen, zum Beispiel als Film, erzählt wird, wird die Frage nach der medialen Form relevant. Der Laokoon-Streit über den Primat der bildenden Kunst oder der Literatur beruht auf der Beobachtung dessen, was wir heute Medienwechsel nennen. Spätestens seit dem vergangenen Jahrhundert ist der Medienwechsel der Repräsentation kultureller Fakten durch die neuen technischen Medien eine derart generalisierte Praxis geworden, dass für die Beobachtung dieser Formprozesse der Medienbegriff als ‚tertium datur‘ unverzichtbar geworden ist.

Die Verwendung des Medienbegriffs vor allem in intermedialen Verfahren ist an bestimmte Voraussetzungen geknüpft. Von Medium wird dann gesprochen, wenn die Beobachtung von Formen auf die Bedingungen ihres Erscheinens zurückgeführt wird. Erst in der Beobachtung, das heißt auf der Seite des Subjekts, wird das Medium als Referenz aufgrund bestimmter Eigenschaften konstitutiv als Bedingung für die allein beobachtbaren Formen. Anders gesagt, nicht das Medium, sondern das, was es formuliert, ist beobachtbar und erst die Form kann auf ihre medialen Bedingungen zurückgeführt werden. Medien, so Niklas Luhmann²³, sind in den Formen, die sie ermöglichen, beobachtbar, weil sie auf der ‚anderen Seite‘ der Form wiederum als (zweiseitige) Form beobachtet werden können. Diese Beziehung hat er als die feste Koppelung von Elementen auf der Seite der Form und deren lose Koppelung auf der Seite des Mediums oder ihrer medialen Bedingungen beschrieben. Etwas, was so oder auch anders erscheinen kann, verdichtet sich zur diskreten Form. Medium bedeutet, die Form von etwas annehmen zu können, ohne es zu sein.

Medien sind keine Objekte, sondern Bedingungen oder Möglichkeiten ihrer Formprozesse und deren Beobachtung. Daraus folgt die „Einsicht, dass die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen Seite, auf der Form-Seite, sich selbst enthält.“ Das bedeutet, „dass die Unterscheidung in sich selbst wieder eintritt, in sich selbst auf einer ihrer Seiten wieder vorkommt“²⁴. Für die Beobachtung intermedialer Verfahren habe ich vorgeschlagen²⁵, diese Seite der in sich wiederholten Form ‚Figur‘ und den

²³ Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

²⁴ Luhmann, opus cit., S. 169.

²⁵ Joachim Paech: Das Medium formuliert – die Form figuriert. Medium, Form und Figur im intermedialen Verfahren in: Thomas Becker (Hg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld (transcript), 2011, S.57-74

Prozess ihrer Formulierung ‚Figuration‘ zu nennen. Mediale Formprozesse können auf diese Weise selbst in der Figuration ihres Verfahrens anschaulich (ästhetisch) werden. ‚Intermedialität als Verfahren‘ ist daher als eine bestimmte Figur(ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität ‚figuriert‘, also anschaulich wird und ‚reflexiv‘ auf sich selbst als Verfahren verweist. Das Figurale, in dem das Verfahren anschaulich wird, lässt sich etwa mit Maurice Merleau-Ponty verdeutlichen, der sich wünschte, die Zwischenräume zwischen den Formen (der Dinge) selbst als Form, genauer als Figuration dieses Zwischen, beschreiben zu können.²⁶ Davon zu unterscheiden sind alle figurativen Darstellungen der Künste oder der ‚Medien‘, die etwa in einem Film durch den Besuch einer Gemäldegalerie oder die bloße Verwendung eines Fotoapparates während der erzählten Handlung eine Rolle spielen können. In diesem Fall handelt es sich um eine Art des ‚Zeigens‘²⁷, die vom Figuralen des intermedialen Verfahrens so verschieden ist wie die Oberfläche der dargestellten Figur (z.B. einer Filmkamera am Beginn des Films ‚*Le Mépris*‘ von Jean-Luc Godard, 1963) von der Tiefenstruktur ihrer medialen Darstellung (wo eine zweite Kamera die erste gefilmt haben muss). Von Intermedialität scheint mir nur dann sinnvoll gesprochen werden zu können, wenn ein Medium (als Form) an der medialen Formulierung eines anderen Mediums (als Form) beteiligt ist. Der kinematographische Film verwendet 24 Mal in der Sekunde bewegungslos projizierte fotografische Momentaufnahmen mit einem spezifischen Code ihrer Differenz, um ein Bewegungsbild auf der Leinwand zu ermöglichen, das dann keine Fotografien sondern nur mehr ein projiziertes Lichtbild in Bewegung zeigt. Die Fotografie wird dennoch auf eine Weise als Form transportiert, dass auch die nicht-fotografische elektronische Darstellung des Films noch diese mediale Form der Fotografie als das Fotografische ihrer Bilder reproduziert. Kinematographische Filme können bekanntlich im anderen Medium des elektronischen Fernsehens durchaus dargestellt werden, wo das kinematographische Medium ‚Film‘ zum Beispiel in der Differenz der auf das Kino bezogenen Bildformate ‚figuriert‘. Die Wiederholung kinematographischer Formen durch ihre Formulierung im anderen digitalen Medium

²⁶ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, "Das Kino und die neue Psychologie", in: *Filmkritik* 11, 1969, S. 695-702

²⁷ Vgl. Christian Metz, "Das Dispositiv zeigen", in: idem., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus, 1997, S.69-76.

kann so weit gehen, dass auch in hochauflösenden digital produzierten Filmen das Filmische als mediale Form noch dadurch wieder hergestellt wird, dass bestimmte mediale Eigenschaften des fotografischen Films ‚reformuliert‘ werden wie Unschärfen oder Bildrauschen, die aufgrund medialer Eigenschaften des kinematografischen Film durch die Körnung der Filmbeschichtung oder leichte Ungenauigkeiten der apparativen Projektion entstehen, wodurch eine kinematographische Ästhetik im digitalen Film re-formuliert wird.²⁸ Digital simulierte Fotografie hat nur noch die wiederholbare Form ihres zitierten Mediums zurückbehalten, ohne den Anspruch ontologischer Referenz weiterhin stellen zu können, sie bezieht sich reflexiv nur noch auf ihre algorithmische Programmierung, die selbst keine Form ihres Mediums mehr anbietet und daher *alle* medialen Formen annehmen kann. Fragt man schließlich nach der Literaturverfilmung als ‚intermedialem Verfahren‘, dann ist verfilmte Literatur nicht in dem Sinne intermedial, dass dieselbe Geschichte so ähnlich im Film wiedererzählt wird, wie sie im Buch gelesen werden kann, sondern dass Spuren des Literarischen (das ‚Schreibbare‘, das ‚Lesbare‘²⁹) als (reflexive) mediale Form der Literatur im Film beobachtbar sind. Umgekehrt können Spuren des Filmischen als (reflexive) mediale Form in der literarischen Darstellung wiederkehren, beispielsweise in der so genannten ‚filmischen Schreibweise‘, die für den poetischen Realismus charakteristisch ist und dort für den ‚Hollywood-Realismus‘ so gerne adaptiert wird.³⁰

Die Antwort auf die Frage ‚Warum Intermedialität?‘ (oder Re-Mediation³¹) stellt sich noch einmal neu mit Blick auf die Karriere des universellen Mediums Computer und die rasend schnell voranschreitende Digitalisierung aller Kommunikations- und Darstellungsprozesse. In analogen Prozessen sind Elemente und deren Koppelung zu Formen ihrer medialen Eigenschaften immer auch auf materiell bedingte Prozesse

²⁸Vgl. Stefanie Stalf, "Von Heuschrecken und Pixeln – Was haben Visual Effects mit Wahrnehmungspsychologie zu tun?", in: Peter C. Slansky (Hrsg.), *Digitaler Film – digitales Kino*. Konstanz: UVK, 2004, S.211-221; Vgl. Barbara Flückiger, "Zur Konjunktur der analogen Störung im digitalen Bild", in: Jens Schroeter, Alexander Böhnke (Hrsg.), *Analog / Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: Transcript, 2004, S.407-428.

²⁹Vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. "Das Scheibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman [...]" (S.9), also jene Spur des Literarischen, die auch in einem Film nach einem Roman wiederkehren kann.

³⁰ Vgl. Joachim Paech: 'Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus. In: Harro Segeberg (Hg.) *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst (=Mediengeschichte des Films Band 1)*, 1996., S.237-260

³¹ Vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London 1999

rückführbar. Schon das Textmodell, das zwar im gewebten Textil einen gegenständlichen Vorläufer hat³², hat die Abstraktion vernetzter Daten nicht nur mitgemacht, sondern strukturell abgebildet, bis die Welt der Dinge und Körper in ihrer errechneten Simulation, d.h. dort, wo sie künftig auf dem Monitor erscheint, zu verschwinden droht.

Zusammenfassend soll hier das Buch mit dem Wort-Bild-Text ‚Nadja‘ von André Breton noch einmal aufschlagen werden, jetzt aber ausdrücklich auf dem Monitor eines Computers (oder iPads, Kindle oder wie auch immer digital), um einige Rahmenbedingungen seines intermedialen Verfahrens in aller Kürze zu nennen. Dieser surrealistische Roman ist zumal in seiner Wort-Bild-Konstellation ein Werk der Kunst und Literaturgeschichte seines Autors Breton. Seine textuelle Struktur der Mischung aus symbolischen (Schrift-) und ikonischen (Bild-) Zeichen macht den Roman von vornherein zum Bestandteil eines intertextuellen Systems mit einer Vielzahl von transformativen Anschlüssen im Rahmen der Gattung, der Narration etc. und der Fotografie(geschichte). Literaturgeschichtlich als Kunst und Intertext figuriert der Roman auch auf der Oberfläche des Monitors, wo Schrift und Bild mit dem gleichen numerischen Code dargestellt sind, einem Medium des Computers, das die Formen Schrift und Bild generiert. Das Buch als mediale Bedingung des gedruckten Romans wird auf dem Monitor zum numerisch codierten Bild, sein Ordnungsprinzip einer Folge bedruckter Buchseiten könnte simuliert, aber auch im Fließtext mit zusätzlichen interaktiven Hypertextverweisen (Links) auf eine separate Bildebene reorganisiert werden. Texte im Computer sind offene Systeme, in die grundsätzlich eingegriffen werden kann, was dem Werkbegriff der (literarischen) Kunst entgegensteht. Der Textbegriff dagegen wird durch die Vernetzung des singulären Textes im Internet extrem erweitert. Jetzt ist es das Medium des Computers, der (z.B.) mit seinen medialen Eigenschaften codierter Operationen und deren Oberflächendarstellung den Wort-Bild-Text interaktiv im Internet zu lesen und zu schreiben gibt. Kulturgeschichtlich erleben wir aktuell den Übergang der einen, analogen medialen Form des Buches und ihrer Formulierung lesbarer erzählender Literatur zur anderen, digitalen Form. Es ist daher im Umgang mit Literatur wie mit allen anderen kulturellen Verfahren sehr zu empfehlen, deren komplexe Konstellation

³² Vgl. Roland Barthes: » Texte (Théorie du) ». In : *Encyclopaedia Universalis*, Bd.17, Paris 1972, S.99-1000. Zur Webart der Texte im Pixelbild des Monitors vgl. Birgit Schneider, Peter Berz: „Bildtexturen. Punkte, Zeilen, Spalten“. In: *Intervalle*, Heft 5, Kassel University Press 2002, S.181-219

medialer Formen zu berücksichtigen, wenn es um etwas vordergründig so einfaches wie ein Stück Literatur geht.

Das Beispiel aus klassischer literarischer Kunst soll ergänzt werden durch ein Filmbeispiel, das hier in der sich verändernden intermedialen Konstellation seiner Elemente in einer Art Übersicht dargestellt werden soll.

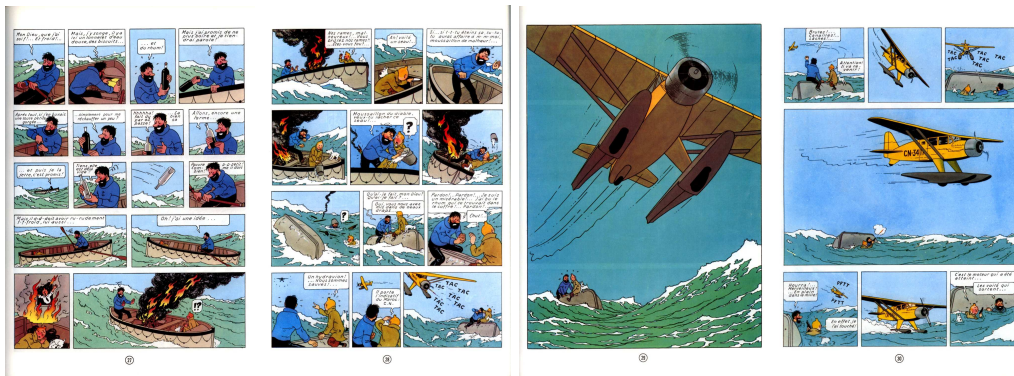
Der Film ist gerade erst in den Kinos angelaufen, es handelt sich also noch um einen ‚Kinofilm‘, der allerdings seine erweiterten multimedialen Formen bereits mitbringt. Der Film hat den Titel ‚THE ADVENTURES OF TINTIN‘ oder ‚DIE ABENTEUER VON TIM UND STRUPPI‘ in der deutschsprachigen Version. Autor/Regisseur des Filmwerkes ist Steven Spielberg. Es handelt sich um die filmische Transformation dreier Bilderzählungen des belgischen Comicauteurs und -zeichners Hergé. Der Film ist 107 Min lang, in Farbe und im Bildformat 1,44:1, er kann in 3 D mit Dolby Digital Sound projiziert werden. Die Umsetzungen der Formatierungen des Films sind abhängig von den Bedingungen seiner Projektion (im Kino, dann auch im HomeVideo), ob analog oder digital, 3 D oder 2 D, mit welcher Bildgröße im Kino oder auf dem Monitor zu Hause. Comics und das gilt insbesondere für die Comics von Hergé, haben als Beispiele populärer Kultur und Literatur erst in jüngerer Zeit Kunststatus erhalten, was sie post festum in das System Kunst integriert hat. Und natürlich bestehen vielfältige intertextuelle Beziehungen zwischen den einzelnen Comictexten Hergés (z.B. die Wiederholung der zentralen Figuren) und externen Texten der Zeitgeschichte, die oft in die Comics integriert sind.³³

Die intermedialen Beziehungen zwischen den gezeichneten Bilderzählungen der Comics und den Bewegungsbildern des Films haben seit den frühen Animationsfilmen 1911 von Winsor McCay eine große Vielfalt von Formen angenommen. Aus dem anfänglichen Entweder (animierte Zeichnung) Oder (Realfilm) haben sich viele Mischformen entwickelt, die unterschiedlich für ihre Intermedialität figurieren (z.B. Robert Zemeckis WHO FRAMED ROGER RABBIT, 1988 oder Warren Beattys DICK TRACY, 1990). Mit digitalen Verfahren wurden zunächst die animierten Zeichnungen vereinfacht und perfektioniert, bis schließlich mit John Camerons AVATAR – AUFBRUCH NACH PANDORA und Spielbergs THE ADVENTURES OF TINTIN eine

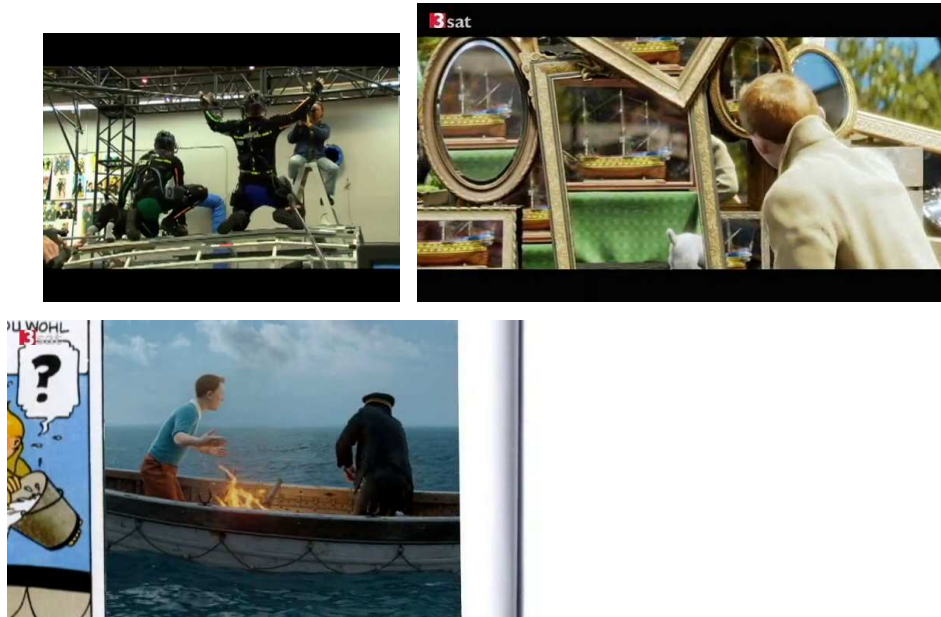
³³ Vgl. Die kongeniale Dokumentation von Henri de Gerlache, Marc Temmermann, Laurent Joffrion und Florence Tran: Auf Reisen mit Tim und Struppi (Frankreich 2010), 5 Folgen bei Arte ab 20.9.2010

neue Ebene der Figuration von Intermedialität in der integrierten Darstellung gezeichneter und gefilmter Bewegung von Figuren erreicht wurde.

Comics stellen die Bewegung des Erzählens und erzählte Bewegungen konventionell mit ihren spezifischen Codes unter den Bedingungen ihrer medialen Formen dar. Zum Beispiel haben Panels eine Leserichtung (die auch durchbrochen werden kann), die die Abfolge dargestellter Bewegungen mit wenigen charakteristischen Positionen organisiert. Die dargestellten Bewegungen sind in ihrer Kontinuität durch spezifische Differenzen zwischen den Panels kenntlich; für Beschleunigungen gibt es unterschiedliche Codes, z.B. ‚speed lines‘. Die Körper der Figuren und der Dinge werden durch ikonische Zeichen als statische Bilder wiedergegeben.



Im Film wird Bewegung mit seiner kinematographischen (mechanischen) medialen Form als eine Folge von Differenzen in 24 Bildern pro Sekunde dargestellt, indem ganze fotografische Bilder in ihrer projizierten Abfolge auf der Leinwand zu ihrer Differenz – und das ist Bewegung – durchsichtig sind. Auch traditionelle Animationsfilme verwenden überwiegend fotografische Bilder ihrer gezeichneten Bewegungsphasen. Filme mit digitaler medialer Form produzieren in demselben elektronischen Bild mit bestimmter Frequenz im Computer errechnete permanente Wiederholungen und Differenzen in jedem der Millionen Pixel, aus denen das Bild besteht. Ein sich bewegendes Körper entsteht auf der Oberfläche des Monitors aus einer Summe von informierten Bildpunkten an bestimmten Positionen, die sich wiederholen oder verändern je nach intendierter Bewegung im Bild.



Die Aufgabe, die sich für THE ADVENTURES OF TINTIN gestellt hat, war, gezeichnete Figuren, die für ihre Fotografie keine Entsprechung in der Realität haben, so im Film zu verkörpern, dass sie ihrer (fotografischen) Wahrnehmung in der Realität so nahe wie möglich kommen. Den beiden Extremen verkleideter Schauspieler auf der einen und animierten Zeichnungen auf der anderen Seite sollte digital eine dritte Möglichkeit gegenüber gestellt werden in Form des realen bewegten Körpers als Zeichenträger (der Punktstruktur) seiner Bewegung, der digital in die gezeichnete Figur und Szene integriert werden kann. Die Bewegung des realen Körpers wird ‚digital eingefangen‘ (‚motion capture‘) und mit animierten Zeichnungen (oder fotografischen Realbildern) kombiniert³⁴ Dieses intermediale Verfahren der Verbindung der Bewegung realer Körper und gezeichneter Figuren steckt den Körper in den Kokon einer zweiten Zeichenhaut, die ihn auf Punkte der Veränderungen (gleich Bewegungen) im Bild reduziert. Der Körper wird substanzlos als bloße mediale Form seiner Bewegung übernommen, damit die Form ohne ihren materialen Ballast für die gezeichnete Figur neu formuliert werden kann.³⁵ Der körperliche Anteil eines Menschen in diesem intermedialen Verfahren digitaler Filme wird zum Form

³⁴ Vgl. Barbara Flückinger: Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer. Marburg 2008 (bes. S.417 f ‚Körper‘, Körperanimation ‚Motion capture‘ S.444f)

³⁵ Vorläufer dieses Verfahrens sind Etienne-Jules Mareys Chronophotographen. Der bei der fotografischen Bewegungsmessung störende Körper wurde nur noch durch am schwarz gekleideten Körper angebrachte Linien und Punkte darstellt (Vgl. Francois Dagognet: Etienne-Jules Marey, Paris 1987, Abbildung S.100)

gebenden Medium³⁶ von Bildern jenseits ontologischer Fotografie, die ebenfalls als zitierte Form im Film wiederholt wird; der Körper des Menschen wird nicht etwa unsichtbar, er verschwindet nicht, sondern er erscheint nur noch ohne substanzuell, auch nicht als fotografische Spur, anwesend zu sein. André Bazin hat vom fotografischen Film gesagt, dass zum „ersten Mal (...) das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie (ist)“³⁷. Die Fotografie hat die Dinge und Körper der Realität in ihrer Bewegungslosigkeit mumifiziert; der Film hat diese fotografischen Mumien der Zeit ausgeliefert und in Bewegung versetzt. Der digitale Film verwendet die realen Körper als Mumien, von denen er nur die Bewegung abzieht, um sie seinen synthetischen Körpern hinzuzufügen. Jedes Mal handelt es sich um intermediale Transformationen, die am besten als Strukturwandel medialer Formen beschrieben werden können.

³⁶ Peter Jackson, Regisseur des Films ‚Herr der Ringe‘ über diese Verwendung von Körpern im Computer animierten Film: „Wir gehen bei dieser Arbeit sehr anatomisch vor,“ sagt er, „Um den Menschen vollständig in die digitale Sphäre zu transformieren, haben wir ihn wissenschaftlich zerlegt – jede Hautschicht, jede Muskelfaser, jeden Fleck in der Iris eines Auges, jeder Brechungswinkel des Lichts. Und diese Forschung muss weitergehen – wir wissen schon viel, aber noch lange nicht genug.“ (zitiert bei Tobias Kniebe: Die letzte Grenze des Kinos, ein Frontbericht. Steven Spielberg, ‚Tim und Struppi‘ und eine kleine Frage am Rande: Wann übernehmen die Computer endgültig die Macht? In: Süddeutsche Zeitung, 26.10.2011, S.11)

³⁷ André Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes, in ders.: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln 1975, S.25