

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1336-9

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Lisa Gotto (Wien) und Annette Simonis (Gießen) Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds	7
Jens Schröter (Bonn) Media and Abstraction	21
Lorenz Engell (Weimar) Die Leere und die Fülle. Vom Bewegungsbild des Films zum Raumbild des Dioramas	37
Annette Simonis (Gießen) Medialität und Ökokritik. Zum Medienwandel in der Mensch-Tier-Beziehung im naturhistorischen Museum und im Zoologischen Garten	59
Marijana Erstić (Siegen) Bewegung aus dem Stillstand. Ein Faszinationsmuster der Moderne	83
Jochen Hörisch (Mannheim) Mediengeschichte und Medientheorie des Geldes	99
Jörn Glasenapp (Bamberg) GREY GARDENS oder: Was macht die Katze hinter dem Porträt?	113
Andreas Mahler (Berlin) John Keats und der Parnasse. Versuch einer intermedialen Lektüre der „Elgin Marbles“ als medienkomparatistische <i>transposition d'art</i>	135
Monika Class (Mainz) Einblicke in die medialen Zwischenräume von <i>Wide Sargasso Sea</i>	149

Lisa Gotto und Annette Simonis

Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds

Mit dem vorliegenden Eröffnungsband der *Medienkomparatistik* soll ein neues Forum für medienvergleichende Forschung initiiert werden. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Im Folgenden soll einleitend der Versuch unternommen werden, einige wichtige Voraussetzungen, Vorgehensweisen, Aufgaben und Besonderheiten medienkomparatistischer Ansätze zu skizzieren.

1. Was heißt und zu welchem Ende brauchen wir Medienkomparatistik?

Bei der Gründung einer wissenschaftlichen Zeitschrift sehen sich die Herausgeberinnen mit der Frage konfrontiert, welchen besonderen Erkenntnisgewinn die dort erscheinenden Beiträge in Aussicht stellen sollen und worin der spezifische Mehrwert bzw. das Alleinstellungsmerkmal des Projekts gegenüber anderen, bereits vorhandenen Veröffentlichungen mit einer ähnlichen Ausrichtung besteht. Gibt es nicht schon genügend medienwissenschaftliche Publikationsorgane? Welchem Zweck und welchen Zielen soll in einer inzwischen gut aufgestellten medienwissenschaftlichen und medientheoretischen Forschungslandschaft die Gründung eines weiteren Periodicals dienen, das den Schwerpunkt ‚Medienkomparatistik‘ profiliert? Um die angesprochenen Fragen zu beantworten, ist es nötig, die derzeitige Aktualität des Konzepts ‚Medienkomparatistik‘ genauer zu betrachten und den verschiedenen Gründen für dieses Phänomen nachzugehen. Dabei gilt es zum einen, die Spezifik der medienkomparatistischen Dimension herauszuarbeiten, und zum anderen, ihre ausgeprägte interdisziplinäre Komponente aufzuzeigen, die ihr innerhalb eines weit über die Medienwissenschaft im engeren Sinne hinausweisenden Forschungsfelds eine erstaunliche Akzeptanz und Beliebtheit eingebracht hat.

Es liegt nahe zu überlegen, welches die entscheidenden Gründe für die derzeitige Konjunktur der Medienkomparatistik sind und welche Voraussetzungen und Vorteile sie mit sich bringt.

Der Begriff der Medienkomparatistik scheint derzeit in aller Munde¹, gleichzeitig mangelt es bislang noch an einer neueren systematischen Einführung, die die betreffende Konzeption in ihren theoretischen Implikationen genauer beleuchtet.² Einer erstaunlichen Fülle von neueren Fallstudien mit medienkomparatistischer Ausrichtung steht ein recht geringer Anteil an Versuchen gegenüber, eine überblickshafte theoretische Fundierung des Konzepts zu leisten. So besteht ein gewisses Dilemma der derzeitigen Diskussionen um medienkomparatistische Fragestellungen darin, dass man glaubt zu wissen, worum es sich im Kern handelt, und dabei zugleich Gefahr läuft, aneinander vorbeizureden. Insofern macht es sich das vorliegende Periodical nicht zuletzt zur Aufgabe, eine Gegenüberstellung und Engführung verschiedener Forschungstendenzen und Auslegungen zu ermöglichen.

Im Folgenden soll ein notwendigerweise vorläufiger Definitions- und Beschreibungsversuch der Medienkomparatistik in einem methodischen Zwischenschritt unternommen werden: Zunächst geht es darum, die historische und wissenschaftsgeschichtliche Dimension zu konturieren und damit zugleich das theoretische Umfeld zu skizzieren, in dem sich der neue Ansatz positioniert. Im Anschluss daran sollen die Entwicklungsfähigkeit medienkomparatistischer Ansätze und die sich daraus ergebenden Forschungsperspektiven eruiert werden.

1 Die Bezeichnung „eine medienkomparatistische Analyse“ wird in Einleitungen und Klappentexten wissenschaftlicher Studien vielfach verwendet. Nicht selten begegnet das Attribut „medienkomparatistisch“ auch im Titel akademischer Qualifikationschriften, vgl. beispielsweise Marijana Erstić. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung: medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017. Siehe auch Sandra Poppe. *Visualität in Literatur und Film: Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: V & R, 2007.

2 Insofern leisten die wenigen bislang vorliegenden Versuche Pionierarbeit. Vgl. von literaturwissenschaftlicher Seite: Immacolata Amodeo. „Medienkomparatistik“. In: Beate Burtscher-Bechter und Martin Sexl (Hg.). *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck u. a. 2001, S. 147-158 sowie Michael Schaudig. „Medienkomparatistik“. In: Helmut Schanze (Hg.). *Lexikon Medientheorie und Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, 2002. S. 223-225. Der Linguist und Kommunikationswissenschaftler Ernest W. B. Hess-Lüttich setzte sich bereits 1989 für die Entwicklung einer Medienkomparatistik ein. Siehe Ernest W. B. Hess-Lüttich. „Intertextualität, Dialogizität und Medienkomparatistik: Tradition und Tendenz“. *Kodikas/Code 12* (1989), S. 191-210, hier besonders S. 207.

2. Wissenschaftsgeschichtliche Dimensionen und interdisziplinäre Horizonte

Ähnlich wie in der Disziplin der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft³, auch Komparatistik genannt, fungiert die Heuristik des Vergleichs als ein zentrales Instrument der Erkenntnisfindung, wenn sie auch keineswegs das einzige oder notwendigerweise privilegierte Verfahren bildet. Was genau leistet, so wäre zu fragen, die Methodik des Vergleichs innerhalb medienwissenschaftlicher Untersuchungen bzw. im Blick auf die Betrachtung differenter Medien? Dabei ergibt sich ein Befund, der für die zentrale Bedeutung des Medienvergleichs sowohl innerhalb der Medienwissenschaft selbst als auch innerhalb eines interdisziplinären Fächerspektrums spricht: Erst durch die vergleichende Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Medien treten deren jeweils spezifische Eigenheiten deutlich hervor; erst durch den Medienvergleich werden die Einzelmedien in ihrer je eigenen medialen Ausprägung beobachtbar. Der Vergleich lässt die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der in den Blick genommenen medialen Phänomene und damit zugleich deren jeweilige Spezifika allererst sichtbar werden; zugleich erhöht er die Prägnanz der wahrgenommenen Erscheinungen. Darüber hinaus leistet er eine Sensibilisierung für die prinzipielle Offenheit medialer Systeme, wie Dirk Baecker bemerkt: „Der Vergleich steigert das Kontingenzbewusstsein, weil man sehen kann, dass das, was man vergleicht, auch anders sein könnte, als es ist.“⁴

Bekanntlich bildet der Vergleich aufgrund seiner erkenntnisstiftenden Leistung einen wesentlichen Bestandteil der Findungslehre.⁵ Dies gilt nicht allein für den Vergleich synchroner Phänomene, sondern auch und gerade in diachroner Hinsicht, wie Evi Zemanek in ihrem Artikel „Was ist Komparatistik?“ betont: „Man bedenke nur, abstrakt gesprochen, dass jegliche Bewertung einzelner neuer Phänomene über den Vergleich mit Vorgängigem erfolgt und diese Denkfigur allen historischen und systematischen Ordnungen, mit deren Hilfe wir die Welt begreifen, zugrunde liegt.“⁶ Die medienkomparatistische Perspektive umfasst insofern eine diachrone Komponente, als sie auch Entwicklungen wie zum Beispiel die Koevolution⁷ der Medien in den Blick nehmen kann. Dadurch gewinnt die Gegenüberstellung der Medien eine dynamische Kontur; medienkomparatistische Verfahren passen sich der Beweglichkeit und Prozesshaftigkeit der analysierten medialen Phänomene an.

Auch auf der synchronen Ebene beobachtet die Medienkomparatistik meist keine statischen Gegebenheiten, sondern hat es häufig mit dynamischen

3 Vgl. etwa Annette Simonis und Linda Simonis. *Kulturen des Vergleichs*. Heidelberg: Winter, 2016.

4 Dirk Baecker: „Vergleich.“ In: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 631–632, hier: S. 631.

5 Vgl. Evi Zemanek, Alexander Nebrig (Hg.). *Komparatistik*. Berlin: Akademie, 2012, S. 15. 6 Ebd.

7 Zum Begriff der Koevolution vgl. Hartmut Winkler. *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

Phänomenen bzw. Prozessen tun, mit den Wechselwirkungen und Spannungen innerhalb eines intermedialen Gefüges, etwa einer gegebenen Medienkombination oder mit den Transformationsprozessen, die transmediale Veränderungen bewirken und einen Medienwechsel nach sich ziehen. Dabei zielt das Erkenntnisinteresse in erster Linie auf die in systematischer bzw. medientheoretischer Hinsicht relevanten Aspekte des wahrgenommenen Beispielfalls.

Die genannte intermediale und transmediale Ausrichtung der Medienkomparatistik lässt bereits erkennen, inwieweit der Vergleich keineswegs das einzige Verfahren bzw. Erkenntnismittel bleibt. Vielmehr geht es ebenso um die Beobachtung von medialen Veränderungen und Entwicklungen, von Wechselwirkungen und Spannungsfeldern, Konkurrenzen und Überlagerungen. Die handliche Bezeichnung Medienkomparatistik subsumiert sehr verschiedene Erkenntnisrichtungen und Anwendungen; die Suggestion einer mehr oder weniger ähnlichen Vorgehensweise soll über die Komplexität der zu analysierenden medialen Phänomene und, damit verbunden, über die erforderliche Beobachtungssubtilität nicht hinwegtäuschen.

Ferner ist in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht erwähnenswert, dass sich im Fach Komparatistik noch im Vorfeld einer medienwissenschaftlichen Sensibilisierung mit dem Vergleich der Künste⁸ bzw. den Inter-Art(s) Studies⁹ eine Forschungsrichtung etabliert hat, die in methodologischer Hinsicht und in ihrer analytischen Praxis einige konstitutive Züge der neueren Medienkomparatistik vorwegnimmt. Der genannte Ansatz, der an die frühneuzeitliche Paragone-Debatte¹⁰ und die Vorstellung vom ‚Wettstreit der Künste‘ produktiv anknüpft, widmet sich der (vergleichenden) Gegenüberstellung der Künste (Malerei, Dichtung, Musik, Plastik und Architektur) und den Formen ihres wechselseitigen Zusammenspiels. Dabei fokussiert er mit der ästhetischen Dimension meist gleichzeitig, wenn auch eher implizit, bereits Aspekte der Medialität von literarischen Werken und anderen Kunstwerken wie Bildern, Filmen, Liedern und Vertonungen. Zwar stehen beim Vergleich der Künste meist formalästhetische und stilistische Figuren im Vordergrund, jedoch zeichnen sich insofern deutliche Gemeinsamkeiten mit der Medienkomparatistik ab, als beide Ansätze weniger an inhaltlichen Gesichtspunkten der betrachteten Werke als an

8 Siehe Achim Hölter (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron, 2011. Vgl. auch Ansgar Schmitt. *Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

9 Vgl. Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (Hg.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi 1997. David Cecchetto, Nancy Cuthbert, Julie Lassonde (Hg.). *Collision: Interarts Practice and Research*. Cambridge 2008.

10 Vgl. dazu ausführlich Ulrich Pfister. „Paragone“. In: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Hg. von Wolfgang Brassat. Berlin: de Gruyter, 2017, S. 283-312, hier 283. Annette Simonis und Linda Simonis: „Der Vergleich und Wettstreit der Künste. Der „Paragone“ als Ort einer komparativen Ästhetik“. In: Achim Hölter (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron, 2011, S. 73-86.

strukturellen Momenten orientiert sind und nach der dem Einzelwerk übergeordneten, ästhetischen, materiellen und medialen Bedingtheit der Gestaltungsprinzipien suchen. Aus der erwähnten Vorläuferschaft der Inter-Arts-Konzeption für die Medienkomparatistik¹¹ lassen sich in einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive nicht allein relevante Parallelen feststellen, sondern, orientiert am historischen Vorgänger, darüber hinaus auch Perspektiven entwickeln, die einer künftigen Medienkomparatistik zu Gute kommen und sie bereichern können. Inwieweit fließende Übergänge zwischen dem älteren Ansatz des Vergleichs der Künste bzw. der Inter Arts-Konzeption und aktuellen medienkomparatistischen Perspektiven bestehen, lässt sich im Folgenden an einem Beispiel aus der bildenden Kunst veranschaulichen.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert hat die frühneuzeitliche Paragone-Konzeption eine bemerkenswerte Wiederaufnahme erfahren.¹² Dies lässt sich an Werken des französischen Malers und Bildhauers Jean-Léon Gérôme exemplarisch nachvollziehen. Bei einer Gegenüberstellung einer Skulptur und eines oder mehrerer thematisch zugehöriger Gemälde des genannten Künstlers wird ersichtlich, inwieweit der Vergleich der Künste und der Paragone bereits medienkomparatistische Fragen implizieren und anregen.

Als bildkünstlerisches Doppeltalent war Gérôme offenbar in beiden Künsten höchst erfolgreich¹³, zumal er dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend detailrealistische Werke schuf. Eine sitzende weibliche Plastik, in der Gérôme den vollendeten Körper einer jungen Frau im Sinne eines gräzisierungstendenziösen neoklassizistischen Ideals¹⁴ verwirklicht hat, wurde 1890 in Paris ausgestellt und befindet sich heute im Musée d'Orsay. Komplementär dazu hat der Künstler einen Ausschnitt aus dem Entstehungsprozess seiner Statue in einem Gemälde festgehalten. In dem Atelierbild, das gleichzeitig ein Selbstporträt des Künstlers ist und dadurch ausgeprägte selbstreflexive Züge aufweist, wird der Bildhauer zusammen mit seinem Modell und dem fast fertigen Werk gezeigt.

11 Eine ähnliche Auffassung vertreten Sabine Heiser und Christiane Holm in ihrem Beitrag „Vom Paragone der Künste zum Paragone der Medien“. In: dies. (Hg.), *Gedächtnisparagone. Intermediale Konstellationen*. Göttingen: V&R 2010, 7-25.

12 Vgl. Sabine Schneider. *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Berlin: de Gruyter, 2006, S. 149. Schneider argumentiert schlüssig, dass die Medienkonkurrenz mit der bildenden Kunst und Musik um 1900 zu einer Ausbildung neuer literarischer Ausdrucksformen geführt habe: „Im Paragone der Künste unter den Vorzeichen einer medialen Ausdifferenzierung konturiert die Literatur ihre eigenen Mittel.“

13 Vgl. den gelungenen Ausstellungskatalog von Laurence Des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Édouard Papet. *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*. Lausanne: Skira, 2010.

14 Angeregt wurde Gérôme durch Funde bei archäologischen Ausgrabungen in Tanagra, Boötien, in Griechenland. Dort wurden aus Terrakotta geformte Frauenfiguren entdeckt und nach ihrem Fundort als Tanagra-Figuren bezeichnet. Vgl. diesbezüglich auch Hélène Lafont-Couturier. *Gérôme*. Paris: Herscher, 1998, S. 90: „Les archéologues viennent de découvrir en Grèce le site de Tanagra, en Béotie: les nécropoles du IV^e siècle avant J.-C. livrent des figurines en terre cuite colorisée de femmes et d'enfants dans la vie quotidienne.“



Abb. 1. Fotografie der Plastik „Tanagra“ von Jean-Léon Gérôme, 1890.¹⁵

Als Tanagra-Figuren werden antike, aus Terrakotta geformte und gebrannte Frauenfiguren in sitzender oder stehender Haltung von 15 bis 35 cm Höhe aus der böotischen Stadt Tanagra in Zentralgriechenland bezeichnet. Die Koroplastiken dienten als Grabbeigaben und Glücksbringer.¹⁶

¹⁵ https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Gérôme_Tanagra_1890.jpg. [22.09.2018]

¹⁶ <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Tanagra-Figur>. [22.09.2018]



Abb. 2. Jean-Léon Gérôme: Selbstporträt im Atelier oder „Le Travail du Marbre“¹⁷

Die vergleichende Perspektive und die Relation zwischen den beiden Werken Gérômes, Skulptur und Tafelbild, verdeutlichen zunächst den engen Bezug zum

¹⁷ [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Working_in_Marble_\(Gerome\).jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Working_in_Marble_(Gerome).jpg). [22.09.2018] Vgl. zu diesem Gemälde auch den Kommentar von Patricia B. Sanders (Hg.). Haggin Museum (Stockton, Calif.). 1991, S. 92: „The Artist and His Model commemorates Gerome’s completion of a major sculpture, Tanagra, in 1890, and it demonstrates his insistence on working directly from his subject [...]“

Paragone-Diskurs, der dem Gemälde implizit eingeschrieben ist. Bemerkenswert erscheint, dass Gérôme das Ölbild nicht genutzt hat, um sich als Maler bei der Arbeit zu porträtieren und die Besonderheiten dieser Kunst auf einer Metaebene zu reflektieren. Vielmehr wählt er als Sujet des Selbstporträts die Tätigkeit des Bildhauers und fokussiert auf diese Weise die andere Kunstform (oder, in der Terminologie der Paragone-Diskussion: die ‚Schwesterkunst‘). Im Blick auf die Vorstellung von der Konkurrenz der Künste und auf die Prioritätsfrage ergibt sich somit eine beinahe paradoxe Konstellation, ein vexierbildhaftes Oszillieren, was die Frage betrifft, ob die Malerei oder die Skulptur die überlegene, höherwertige Kunstform sei. Auf der einen Seite steht die fast fertiggestellte, vollkommene Plastik, die den Frauenkörper in seiner Schönheit optimal zur Schau stellt, thematisch im Zentrum des Gemäldes. Der Kopf der Statue ist in der Bildkomposition bezeichnenderweise genau zwischen dem Künstler und seinem Modell positioniert, außerdem überragt die Skulptur die Modell sitzende Frau, was zur Idee einer Apotheose der Bildhauerkunst passt. Andererseits sind es die spezifischen Mittel der Malerei, die präzisen Linien, die Farbnuancen, die Lichteffekte, durch die der erfolgreiche künstlerische Schaffensprozess, das Gelingen des Werks, überhaupt erst zur Darstellung gelangt. Es handelt sich also bei der Darbietung um eine doppelte Hommage, die offenbar beiden Künsten gleichermaßen gewidmet ist, während die Frage nach der Überlegenheit der einen oder der anderen Kunstform den Betrachter in eine Endlosschleife führt. Die Konzeption des Paragone mündet hier in eine aporetische Konstellation der Unentscheidbarkeit.

Unter medienkomparatistischen Gesichtspunkten lässt sich zunächst die Unterschiedlichkeit der beiden bildkünstlerischen Werke hinsichtlich ihrer jeweiligen Medialität und Materialität beobachten. Die körperhafte Dreidimensionalität der Plastik, ihre räumliche Präsenz sowie die Möglichkeit des Rezipienten, sie sowohl durch die visuelle als auch durch die haptische Erfahrung wahrzunehmen, kennzeichnen ihre medialen und materialen Spezifika. Demgegenüber kann die bildhafte Darstellung im Medium des Ölgemäldes die räumliche Plastizität der Skulptur dem Betrachter lediglich suggerieren, etwa mithilfe der Konstruktionsprinzipien der Zentralperspektive und durch den geschickten Einsatz geeigneter Farbschattierungen. Die Wirkung der Skulptur im Gemälde, ihre Identifikation als Kunstwerk, beruht technisch gesehen vor allem auf der Wahl eines blassen Weißtons, der durch helle Graustufen nuanciert wird und sich dadurch von der wärmeren Hautfarbe, dem ‚natürlich‘ wirkenden Teint des Modells, kontrastiv abhebt. Hinzu kommt ihre hervorgehobene Platzierung zwischen dem Künstler und seinem Modell.

Das gewählte Sujet scheint den Maler Gérôme gerade deshalb besonders fasziniert zu haben, weil ihm die Herausforderung gefiel, die Illusion der perfekten Plastik in einem Medium (dem der Malerei) zu kreieren, dem die genannten plastischen Eigenschaften fehlen. Mit einem solchen Sujet ließ sich die detailrealistische Perfektionierung seiner Kunst bestens unter Beweis stellen.

Eine ähnliche Motivation mag der Wahl des Pygmalion-Stoffs für ein anderes Gemälde Gérômes zugrunde gelegen haben. Hier konkurriert die Malerei im agonalen Wettstreit der Künste implizit mit der Dichtung. Das betreffende Bild

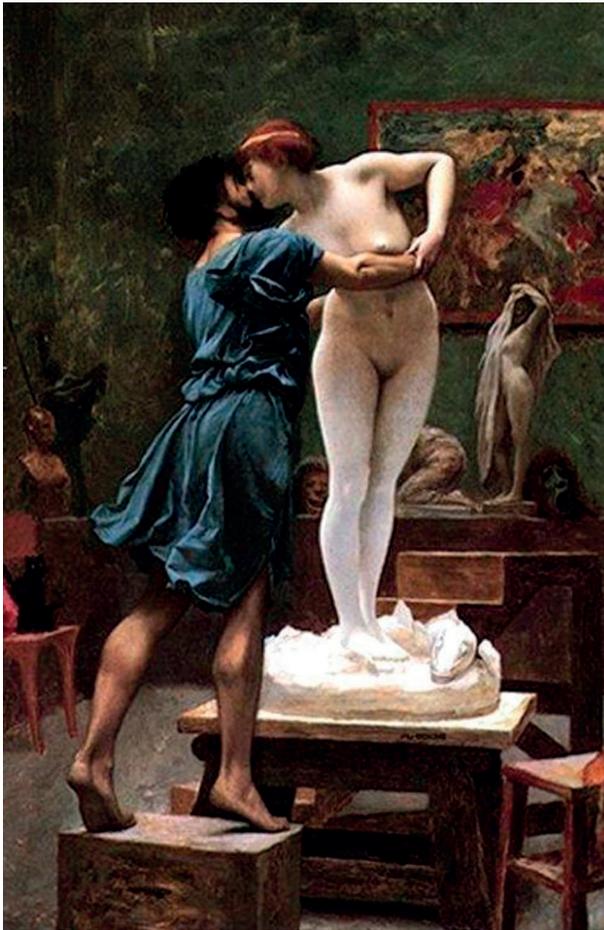


Abb. 3. Jean-Léon Gérôme: Pygmalion und Galatea (ca. 1890).¹⁸

hält den Höhepunkt der von Ovid überlieferten mythologischen Erzählung über den Bildhauer Pygmalion fest¹⁹, der sich in eine selbstgeschaffene idealisierte Frauenstatue namens Galatea verliebt. Gérômes Gemälde zeigt den Vorgang des Lebendigwerdens der Plastik, deren Oberkörper sich durch einen warmen Teint von der blassgrauen Farbgebung der Beine und Füße abhebt. Hinzu kommt die angedeutete leichte Drehung des Oberkörpers, die mit den statischen, noch auf dem Sockel stehenden Beinen auffallend kontrastiert. Auch diesem Bild ist eine Positionierung innerhalb des Paragone-Diskurses eingeschrieben. Galt die Malerei für viele Kritiker, wie zum Beispiel für G. E. Lessing²⁰, lange Zeit als

18 [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_and_Galatea_\(Gérôme\)_front_1.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_and_Galatea_(Gérôme)_front_1.jpg). [22.09.2018]

19 Ovid. *Metamorphosen*. Buch 10.

20 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin: Voss, 1766.

genuin statisches Medium, das sich nur für reine Momentaufnahmen eigne und Bewegungsvorgänge sowie zeitliche Abfolgen nicht adäquat darstellen könne, widerspricht Gérôme dem mit seiner Bildkomposition entschieden. Selbstbewusst möchte er zeigen, dass die Malerei der Dichtkunst keineswegs unterlegen ist, wenn es darum geht, Bewegung und Veränderungen darzustellen. Die medialen Eigenschaften der Malerei lassen sich, wie das Pygmalion-Bild verdeutlicht, nicht auf eine bestimmte Zeitstruktur festlegen. Damit ist zugleich die Differenz dynamisch versus statisch als zentrales Kriterium für die Unterscheidung der Medien der Dichtung und der bildenden Kunst widerlegt.²¹

Eine weitere Komplexitätsebene lässt sich aufzeigen, wenn man das Verhältnis beider Gemälde und die zwischen ihnen zirkulierenden Bildbeziehungen genauer betrachtet. Das Werk „Pygmalion et Galatée“ (1890) ist als Miniatur in dem Ölgemälde „Le Travail du Marbre“ (1890) enthalten, wo es hinter dem arbeitenden Künstler an der Atelier-Wand hängt. Es handelt sich hier nicht nur um eine ‚Bild im Bild‘-Konstruktion, sondern auch um eine Abstraktion des Bildschaffens Gérômes, das nicht nur eine, sondern immer schon mehrere Versionen des Werkhaften kennt.²² Das bereits Entstandene, das noch Entstehende und das zwischen ihnen Stehende werden hier aneinander vermittelt – und keines ist ohne das andere zu haben. Schwankend zwischen Arbeits-, Ausstellungs- und Aufführungsraum präsentiert sich Gérômes Atelier als komplexes Ensemble, das den Rückbezug auf seine medialen Grundlagen und Möglichkeiten in und an sich selbst sichtbar werden lässt.

Wie die beiden Beiträge Gérômes zur Paragone-Debatte zu erkennen geben, lassen sich fließende Übergänge zwischen der Inter Arts-Forschung und dem medienkomparatistischen Ansatz beobachten, die immer dann zur Geltung kommen, wenn die Künste in ihrer spezifischen Medialität und die jeweiligen materialen Eigenschaften der Medien Berücksichtigung finden. Weiterhin erscheint das Ereignishafte und Prozessuale für die medienkomparatistische Betrachtung grundlegend. Es geht hier nicht um das Fertige, sondern um das zu Verfertige, um etwas, das erst durch das Zusammenwirken mehrerer Komponenten aufgeht und produktiv wird. So steht zu erwarten, dass neben dem Atelier zukünftig auch das Studio, das Labor, die Werkstatt, der Entwurfsraum

21 Im Blick auf die dynamische Kunstauffassung Gérômes vgl. auch Marc Gottlieb. „Gérôme’s Cinematic Imagination“. In: *Reconsidering Gérôme*, Hg. Scott Allan and Mary Morton. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2010, S. 54–64.

22 Dafür spricht auch, dass Gérôme zwischen 1890 und 1892 gleich mehrere Varianten des ‚Pygmalion et Galatée‘-Motivs gemalt hat. In jedem Gemälde erscheint die Skulptur aus einer anderen Perspektive, wobei der Betrachter sie zu umrunden scheint. Hier vervielfachen sich die medialen Transpositionen. Deutlich wird dabei einerseits die Reflexion der um 1870 einsetzenden Reihenfotografie als apparatives Experimentalfeld von Statik und Kinetik und andererseits die Antizipation der Kinematografie als technischer Realisierung der fließenden Rundbewegung in Form der 360°-Kamerafahrt. Gérômes Bildkunst erscheint somit als ein Blick zurück nach vorn: Von der antiken Bildhauerkunst über die Malerei bis zur Fotografie und Kinematografie ist sie an einer medientechnischen Schnittstelle situiert, die die Vergangenheit medialer Praktiken mit ihren möglichen Zukünften konfrontiert.

und andere experimentelle Szenarien samt ihren medialen Operationen in das Zentrum des medienkomparatistischen Interesses rücken könnten.

3. Systematische Perspektiven und Entwicklungsfähigkeit des medienkomparatistischen Ansatzes

Während die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft die Systematik und Methodologie des Künste-Vergleich weiter ausdifferenzierte, bildete sich parallel dazu ein erhöhtes Bewusstsein für Medialität und ein neues Interesse an der medialen Verfasstheit ihrer Gegenstände heraus. In den letzten Jahrzehnten richtete sich die Aufmerksamkeit komparatistischer Studien vermehrt auf mediale Gesichtspunkte verschiedenster Art, nicht zuletzt im Fahrwasser der allgemeinen Verbreitung von neuen, insbesondere auch digitalen Medien sowie in Folge einer weiteren interdisziplinären und kulturwissenschaftlichen Erweiterung des Fachverständnisses.

Für die Medienwissenschaft ist ein Denken in medialen Relationen von jeher konstitutiv. So vertrat Marshall McLuhan, einer der Gründungsfiguren der Medientheorie im modernen Sinne, die Auffassung, der Inhalt eines Mediums sei stets ein anderes Medium²³ und legte damit den Grundstein für ein Verständnis, nach dem sich Medien aufeinander beziehen, sich aneinander abarbeiten, sich wechselseitig organisieren und instrumentalisieren.²⁴ Tatsächlich lässt sich die Tradition einer Beobachtungsperspektive auf Medienverhältnisse noch sehr viel weiter zurück verfolgen, etwa bis zu Platons Schriftkritik und dem dort angestellten Vergleich von Oralität und Literalität, den man als einen der frühesten medienkomparatistischen Debattenbeiträge bezeichnen könnte. Deutlich wird dabei eine grundlegende Tendenz der Verständigung über Medienkonzepte und Medialität: Wann immer ein neues Medium auftritt, wird es über den Vergleich mit den alten identifiziert und damit überhaupt erst definiert. Es erstaunt daher nicht, dass Fragen des Medienvergleichs in Situationen des Umbruchs besonders virulent werden. Wo vertraute Bezugspunkte und Gewissheiten schwinden, tun sich neue Probleme und mit ihnen neue Lösungsvorschläge auf. Das gilt letztlich auch für die Medienwissenschaft und ihr eigenes Fachverständnis. So erfuhr zu einem Zeitpunkt, da die isolierte Untersuchung von Einzelmedien wie Rundfunk, Film oder Fernsehen als disziplinäre Selbstvergewisserung nicht länger ausreichte, die vergleichende Methodologie eine systematische Revitalisierung. Anschließend an die programmatische Ausrichtung des Weimarer *Kursbuch Medienkultur*²⁵ erklären etwa Irmela Schneider und Björn Bohnenkamp:

23 Marshall McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Men*. New York: McGraw-Hill 1964.

24 Zur Fortführung dieses Ansatzes vgl. Jay Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

25 Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999.

„Aussagen über Medien setzen, so die medienkulturwissenschaftliche Perspektive, nicht ein einzelnes Gegebenes voraus, sondern stellen dieses immer auch her und zwar vor allem im Vergleich.“²⁶ Noch prägnanter formuliert Jürgen Fohrmann (auf den sich beide im Folgenden beziehen): „Alles mithin, was sich über ein Medium sagen lässt, ergibt sich erst aus einem Medienvergleich.“²⁷ In dieser pointierten These wird zugleich eine grundlegende Problematik bei der Definition von Medien ersichtlich, die sich einer allgemein konsensfähigen Festlegung entziehen.²⁸ Dabei geht es vor allem darum, eine vorschnelle Festschreibung des Medienbegriffs selbst und die damit einhergehende Gefahr einer Ontologisierung des Mediums zu vermeiden. Entsprechend betont Fohrmann, dass die „Funktionen oder die Leistung, die je spezifischen Eigenschaften von Medien nur im Medienvergleich zu rekonstruieren sind“²⁹, nicht aber medienontologisch bestimmbar seien.

Auch aus systemtheoretischer Perspektive liegen die medialen Eigenschaften häufig im blinden Fleck der Beobachtung, was Joachim Paech folgendermaßen weiterdenkt: „Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft. Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, daß sich die beobachtete Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt.“³⁰ Wenn der medienkomparatistische Blick geeignet ist, die Sichtbarkeit des Mediums zu ermöglichen, die Voraussetzung seiner genauere Erfassung und Analyse ist, kommt ihm für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Medien bzw. Medialität eine ganz zentrale Aufgabe zu. Gemäß dieser zugespitzten Position erweist sich die Medienkomparatistik als Angelpunkt und systematisches Zentrum der Medientheorie oder Allgemeinen Medienwissenschaft. Selbst wenn man der Medienkomparatistik die erwähnte

26 Irmela Schneider, Björn Bohnenkamp. „Medienkulturwissenschaft“. In: Claudia Liebrand, Irmela Schneider, Björn Bohnenkamp und Laura Frahm (Hg.). *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster: Lit 2006, S. 35-50, hier S. 44.

27 Jürgen Fohrmann. „Der Unterschied der Medien“. In: Jürgen Fohrmann, Erhard Schüttpelz (Hg.). *Die Kommunikation der Medien*. Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 5-19, hier S. 7.

28 Wegweisend dazu Lorenz Engell und Joseph Vogl im Vorwort des *Kursbuch Medienkultur*: „Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, dass es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substantiellen und historisch stabilen Sinn“ (1999, S. 8-11, hier: S. 11).

29 Vgl. ebd. S. 6f. Diesem Grundgedanken lässt sich eine poststrukturalistische Wendung geben: „Der Medienbegriff, vornehmlich die Charakterisierung einer ‚allgemeinen Medialität‘, erinnert demgemäß an den lediglich relational konzipierten, nicht einholbaren Riss, den die derridasche ‚différance‘ zugleich öffnet und schließt.“ (Ralf Mayer. *Erfahrung – Medium – Mysterium. Studien zur medialen Technik in bildungstheoretischer Absicht*. Paderborn: Schöningh, 2011, S. 413)

30 Vgl. Joachim Paech. „Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Jörg Helbig (Hg.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt, 1998), S. 14-30, hier S. 17. Vgl. auch Annette Simonis. *Intermediales Spiel im Film: Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 24f.

Vorrangstellung nicht uneingeschränkt zuerkennen möchte, wird nichtsdestoweniger ersichtlich, dass sie bei der Formulierung grundlegender medientheoretischer Probleme und deren Lösung eine wichtige heuristische Funktion übernehmen kann.

So verwundert es nicht, dass die Forderung nach einer systematischen Medienkomparatistik von Seiten der medienwissenschaftlichen Grundlagenforschung Aufwind erhält. Um die damit verbundenen Erwartungen zu erfüllen und auf theoretisch-systematischem Gebiet Pionierarbeit zu leisten, muss die Medienkomparatistik sich „nicht nur auf den Vergleich zweier Werkversionen in zwei Medien, etwa zweier medienspezifischer Textfassungen also, beschränken [...], sondern vielmehr den Vergleich zweier Variationen des Medialen [...] ins Zentrum der Analyse stellen.“³¹ Es gehört zu ihren unerlässlichen Aufgaben, über die Untersuchung einzelner Fallbeispiele hinauszugehen, um ein theoretisches Problembewusstsein auszubilden und systematische Perspektiven zu entwerfen, auch dann, wenn einzelne Medienphänomene in ihrer historischen Bedingtheit und empirischen Partikularität meist den Ausgangspunkt der Untersuchungen bilden.³²

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, spielt der Medienvergleich in der Medienkomparatistik eine tragende und konstitutive Rolle. Ähnlich wie wir es von der Komparatistik kennen, bleibt auch die medienkomparatistische Betrachtung indes nicht auf die vergleichende Methodologie beschränkt. Stattdessen umfasst auch sie eine Pluralität verschiedener Ansätze und Zugangsweisen, die häufig miteinander kombiniert werden und gebündelt zum Einsatz gelangen. Medienkomparatistische Untersuchungen betrachten Interaktionen oder Gegenüberstellungen von Medien, Interferenzen zwischen Medien sowie diverse Medienkombinationen und Medienkonstellationen. In den systematisch-methodischen Bereich des Erkenntnisinteresses fallen unter anderem Konzepte der Intermedialität und Transmedialität, des Medienwechsels und Medienkontakts, zu denen es wiederum eigene differenzierte Theoriemodelle gibt.³³ Medienkomparatistische Fragen können teils stärker auf einzelne Bei-

31 Ansgar Schmitt. Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 164. Schmitt bezieht sich zitierend auf Hess-Lüttich und Schaudig. Vgl. auch Ernest W.B. Hess-Lüttich: „Intertextualität, Dialogizität und Medienkomparatistik“, S. 207 und Michael Schaudig. „Medienkomparatistik“.

32 Gelegentlich wird die Medienkomparatistik etwas vorschnell und verkürzt auf die Analysepraxis festgelegt. So argumentiert etwa Helmut Schanze in dem zusammen mit Gregor Schwing und Henning Groscurth herausgegebenen *Grundkurs Medienwissenschaften* (Stuttgart: Klett, 2009), S. 47: „Das Paradigma der analytischen Medienwissenschaft bildet die Medienkomparatistik. Hier werden jeweils zwei Medienproduktionssysteme in Beziehung gesetzt, in der Regel ein ‚altes‘ und ein ‚neues‘. Beispiel ist die Analyse von Literaturverfilmungen.“

33 Seit Jörg Helbig's richtungweisendem Sammelband *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt, 1998) hat sich die Intermedialitätsforschung als interdisziplinäres kulturwissenschaftliches Paradigma etabliert und weiter ausdifferenziert. Aus der Vielzahl der inzwischen erschienen Studien zu diesem Thema seien hier exemplarisch genannt: Joachim

spiele beschränkt bleiben und dadurch medienästhetische Fragen stimulieren und präzisieren, sie können ebenso systematische Probleme behandeln wie die Frage, wie sich zwei Medien in einer Medienkombination hinsichtlich ihrer medialen Eigenschaften zueinander verhalten und verändern. Weiterhin kann sich das medienkomparatistische Erkenntnisinteresse auf die historische Dimension des Medienvergleichs richten und damit Beiträge zu einer komparativen Mediengeschichte leisten.³⁴

Resümierend lässt sich festhalten: Medienkomparatistik versteht sich als eine Komparatistik, die sich an und durch Medien vollzieht. Sie will damit den Kernbereich der Komparatistik erweitern und zugleich stärken. Ihre epistemische Stoßkraft gewinnt sie dadurch, dass sie sich nicht auf den Vergleich von Werken beschränkt, sondern ein besonderes Interesse für die Schnitt- und Schaltstellen des Medialen entwickelt. Medienkomparatistische Blick- und Denkweisen sind transhermeneutisch angelegt; sie fragen nicht nach Autoren und Narrationen, sondern nach Berührungsflächen und Vermittlungsterrains. Darüber hinaus konzentrieren sie sich auf die Verlaufsform des Vergleichs, setzen ihn also nicht fraglos voraus, sondern reflektieren ihn selbst als mediales Verfahren. Davon bleibt das medientheoretische Argumentationsfeld nicht unberührt. Wenn es der Medienkomparatistik um mediale Verhältnisbestimmungen geht, dann besteht eine ihrer wichtigsten Aufgaben darin, die komplexe Operation des in Beziehung-Setzens von Beziehungen medientheoretisch neu zu konturieren. Den vielgestaltigen Möglichkeiten, dieses Relationsdenken in Gang zu setzen, ist das Periodical *Medienkomparatistik* gewidmet.

Paech und Jens Schröter (Hg.). *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008 sowie Laura Zinn. *Fiktive Werkzeugesen. Autorschaft und Intermedialität im Spielfilm der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2017. Zum Konzept der Transmedialität vgl. Uwe Wirth: „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität.“ In: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen 2006, S. 19-38.

34 Vgl. Michael Giesecke. *Die Entdeckung der kommunikativen Welt. Studien zur kulturvergleichenden Mediengeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, insbesondere den Abschnitt „Prinzipien und Methoden einer komparativen Historiographie kultureller Kommunikation“ (S. 246-306).