





# Kulturwissenschaftliche Japanstudien

Herausgegeben von  
Stephan Köhn und Martina Schönbein

Band 11

2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Moritz Sommet

# Mediale Interferenzen

Literatur und Popmusik in Japan (1955–2005)

2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Umschlagabbildung: © Maki Nakaya

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT.

Die vorliegende Arbeit wurde im Januar 2020 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen.

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <https://dnb.de/>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter  
<https://www.harrassowitz-verlag.de/>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Ⓢ Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISSN 1860-2320

ISBN 978-3-447-11642-8

e-ISBN 978-3-447-39180-1

# Inhalt

Danksagung .....	VII
Zur Form dieser Arbeit .....	IX
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Interferenzen zwischen Popmusik und Literatur .....</b>	<b>11</b>
2.1 Musik und Literatur zwischen den Künsten .....	13
2.2 Modelle der Intermedialitätsforschung .....	20
2.2.1 Synchrone Modelle: Von den Inter-artes zur Intermedialität .....	20
2.2.2 Diachrone Modelle: Remediatisierung und Medienumbruch .....	30
2.3 Popmusikalische Semiose und Literaturwissenschaft .....	39
2.3.1 Was ist Popmusik? .....	39
2.3.2 Die popmusikalische Semiose und ihre intermedialen Anknüpfungspunkte zur Literatur .....	56
2.4 Zusammenfassung: Vier Grundformen medialer Interferenzen zwischen Pop und Literatur .....	106
<b>3 Musik und Literatur in Japans ‚erster Moderne‘ (1868–1945) .....</b>	<b>109</b>
3.1 Die Entstehung des modernen medialen Raumes in der Meiji- und Taishō-Zeit (1868–1926) .....	109
3.1.1 Der Beginn des autografischen Zeitalters: Miyake Seikens <i>Chikuonki</i> (1896) .....	110
3.1.2 <i>Gunka, shōka</i> und die Anfänge einer nationalen japanischen Musikkultur .....	113
3.1.3 Modernisierung, Vernakularisierung und Musikalisierung der literarischen Rede: von Ueda Kazutoshi zu Hagiwara Sakutarō ....	120
3.1.4 Volkstümliche Intermedialität: Zeitungswesen, populäre Literatur und die <i>enka</i> Soeda Azenbōs .....	135
3.2 Japans Jazz Age in Prosa und Songtexten: von der Taishō- zur frühen Shōwa-Zeit (1912–1945) .....	143
3.2.1 Der Klang der Großstadt: Kawabata Yasunaris <i>Asakusa kurenaidan</i> (1930) .....	144
3.2.2 Frühformen des Media Mix in der populären Musik und ihre Autoren .....	150

<b>4</b>	<b>Pop und Literatur in Japan von 1955 bis 2005</b> . . . . .	171
4.1	Ishihara Shintarō und Yūjirō: transmediale Selbstinszenierung in den 1950er und 1960er Jahren . . . . .	174
4.1.1	Ishihara Shintarō und <i>Taiyō no kisetsu</i> : Autor der Nachkriegsjugend. . . . .	177
4.1.2	Ishihara Yūjirō und die <i>taiyōzoku</i> in Film, Literatur und Fan-Kultur . . . . .	186
4.1.3	Von den Dissonanzen der Ishihara-Literatur zur Star-Kultur der <i>kayō eiga</i> . . . . .	195
4.1.4	Jazz, Pop und Politik: der extratextuelle Nutzen der Musik . . . . .	207
4.2	Itsuki Hiroyuki: die Jugend-, Musik- und Medienkultur der 1960er und 1970er Jahre als Thema der Literatur . . . . .	224
4.2.1	Jazz als Bildungsroman. . . . .	232
4.2.2	<i>Enka</i> 演歌, <i>enka</i> 艶歌, <i>enka</i> 怨歌 und <i>enka</i> 援歌: ein literarischer Genrediskurs. . . . .	244
4.2.3	Abgegriffene Ausdrücke und unhörbare Musik: Itsukis Ästhetik der medialen Oberfläche . . . . .	256
4.3	Matsumoto Takashi: Sprache, Songtext und Paratext des Pop in den 1970er und 1980er Jahren . . . . .	268
4.3.1	Sprache und Printkultur im Feld der populären Textmusik um 1970. . . . .	275
4.3.2	Theorie und Praxis des ‚Rock auf Japanisch‘ . . . . .	284
4.3.3	<i>Kazemachi roman</i> : eine intermediale Ästhetik der Großstadt . . . . .	298
4.3.4	Von der <i>kazemachi</i> zum City Pop: Strategien des freien Songtexters . . . . .	311
4.4	Machida Kō: J-Punk, <i>J-bungaku</i> und die Grenzen von Musik und Sprache zwischen 1980 und 2005 . . . . .	334
4.4.1	Machida Machizō: Performance und Songlyrik . . . . .	341
4.4.2	Machida Kō: Autor des japanischen Punk? . . . . .	350
4.4.3	J-Pop und <i>J-bungaku</i> : eine Produktionsästhetik der Krise. . . . .	361
4.4.4	Musik und Sprache in <i>Panku-zamurai</i> , <i>kirarete sōrō</i> und <i>Kokubaku</i> . . . . .	372
<b>5</b>	<b>Fazit und Ausblick</b> . . . . .	389
<b>6</b>	<b>Quellen und Literatur</b> . . . . .	403
6.1	Bibliografie . . . . .	403
6.2	Diskografie . . . . .	461
6.3	Filmografie . . . . .	463

## Danksagung

Dieses Buch wäre ohne den Beistand zahlreicher Personen nicht zustanden gekommen.

Ich danke Stephan Köhn und Martina Schönbein für ihre geduldige Betreuung meiner Arbeit, für ihre hilfreiche Kritik und ihre Korrekturen. Ebenso gebührt Ingrid Fritsch mein Dank für ihr Gutachten und ihre nützlichen Verbesserungshinweise. Ich danke zudem Michaela Pelican, die den Vorsitz meiner Promotionskommission geführt hat.

Ich danke herzlich Wajima Yūsuke, Katō Ken, Kishino Yūichi, Shibasaki Yūji, Hasegawa Yōhei und Ishikawa Shū für ihre Gastfreundschaft, für ihre Offenheit im fachlichen Austausch sowie für ihre Unterstützung bei der Publikation und Diffusion von Forschungsergebnissen, die im Zusammenhang mit meinem Promotionsprojekt zustande gekommen sind.

Blai Guarné, Woojeong Joo, Lasse Lehtonen, Xiao Wie und Tayler Meredith gebührt mein Dank für die Gelegenheit zur Präsentation und zur Diskussion meiner Forschung auf zwei internationalen Konferenzen 2015 und 2017. Nagato Yoshirō und Sōta Chū danke ich für anregende und aufschlussreiche Gespräche, und für ihre Hinweise auf Publikationen zur jüngeren Geschichte der populären Musik in Japan.

Den Kolleginnen und Kollegen der Kokkai kokuritsu toshokan danke ich für ihre flexible Hilfe bei der Beschaffung von zahllosen Quellen und Sekundärliteratur, die in dieser Arbeit Verwendung gefunden haben. Ich danke Pierre Sommet für seine Hilfe bei der Korrektur meines Manuskriptes. Alle verbliebenen Fehler, Mängel und Unklarheiten liegen allein in meiner Verantwortung.

Ich bedanke mich bei Yamamoto Keisuke, für die Musik; und bei Nakaya Maki, für ihre persönliche Unterstützung über viele Jahre hinweg, und für die Illustration, die Platz auf dem Titelbild dieser Arbeit gefunden hat.

Fribourg, April 2021  
Moritz Sommet



## Zur Form dieser Arbeit

Zur Transliteration japanischer Schriftzeichen wird in der vorliegenden Arbeit das Hepburn-System verwendet. Alle japanischen Sachbegriffe werden kursiv und klein geschrieben, soweit sie nicht Eingang in den allgemeinen deutschen Wortschatz gefunden haben. Bei literarischen und musikalischen Werktiteln in japanischer Sprache gebe ich stets eine deutsche Übersetzung an, die üblicherweise meine eigene ist; Ausnahmen bestehen, wenn zum japanischen Titel ein englischer Parallelsachtitel existiert oder ein Werk bereits ins Deutsche übersetzt worden ist und der übersetzte Titel nicht zu stark von der Wortbedeutung des Originals abweicht. Bei japanischen Personennamen wird zunächst der Familienname und sodann der Vorname angeführt, gefolgt von den japanischen Schriftzeichen für den gesamten Namen und einer biografischen Kurznotiz. Beispiel: Matsumoto Takashi 松本隆 (1949–) anstelle von: Takashi Matsumoto.

Literatur in europäischen Sprachen wird im originalen Wortlaut zitiert; bei allen Zitaten aus japanischen Quellen handelt es sich, soweit nicht anderweitig vermerkt, um meine eigenen Übersetzungen. Alle Quellenangaben erfolgen nach dem verkürzten Muster *Autor/Herausgeber – Publikationsjahr*. Die vollständigen Werktitel sind in der Bibliografie aufgeführt.

Abschließend ein Wort zur Terminologie: Es gibt im Japanischen zahlreiche Begriffe, um den bereits im westlichen Kontext ambigen Terminus Popmusik oder aber einzelne musikalische Strömungen und Genres zu bezeichnen. Diese Begriffe sind häufig an sich bereits ein Teil der Geschichte der literarischen Rede über den Pop und der Diskursivierung von Popmusik qua Literatur, um die es in der vorliegenden Arbeit gehen soll. Auch wenn dies der Lesbarkeit nicht immer zuträglich sein mag, werden daher japanische Wörter wie *ryūkōka* 流行歌 oder *min'yō* 民謡 bei der ersten Nennung kurz erläutert und in der Folge weiterhin im lateinisch transliterierten Originaljapanisch angeführt, anstatt sie durch grob äquivalente, aber bisweilen zu Missverständnissen einladende deutsche Übersetzungen wie ‚Schlager‘ oder ‚Volkslied‘ zu ersetzen.



## 1 Einleitung

‚Popliteratur‘ ist ein ebenso schwammiges wie spezifisches Phänomen, mit welchem sich die Literaturwissenschaft insbesondere seit den 1990er Jahren vielfach auseinandergesetzt hat.<sup>1</sup> Der Begriff beschreibt mal einige nur lose miteinander verbundene Strömungen der deutschsprachigen Literatur nach 1945, steht bisweilen aber auch in allgemeiner Form für eine transnational auftretende Tendenz des literarischen Mediums zur Rezeption moderner, massenmedial transportierter populärkultureller Inhalte und Formen. Betrachtet man diese Inhalte und Formen näher, so sticht vor allem die Popmusik als ein zentrales kontaktgebendes Medium hervor. Die vorliegende Arbeit, welche nicht den deutschen, sondern den japanischen Fall ins Auge fasst, befasst sich auch mit Popliteratur in diesem Sinne: mit literarischen Texten, welche auf unterschiedlichste Weise Bezug auf moderne populäre Musikstile nehmen. In der Hauptsache aber geht es in einer weiten intermedialen Perspektive um die Interrelationen von Popmusik und Literatur. Die zentrale Frage lautet: Inwiefern hat sich die Literatur in Japan *als Medium* mit der Popmusik auseinandergesetzt, und wie hat sie sich unter ihrem Einfluss formal und inhaltlich erweitert? Als für eine umfassende Betrachtung heranzuziehende Produkte des literarischen Mediums werden hierbei nicht nur konventioneller Weise als literarisch begriffene Prosatexte wie Romane und Kurzgeschichten verstanden, sondern auch altermediale Formate, welche Elemente des literarischen Mediums inkorporieren oder imitieren; dies betrifft vor allem Songtexte, welche in der plurimedialen Kunstform des Lieds die literarische Rede vertreten, aber auch andere textuelle, visuelle und materielle Berührungspunkte zwischen Pop und Literatur.

Das Forschungsinteresse zielt somit nicht exklusiv auf die Literatur im engeren Sinne, sondern auf Interferenzen zwischen den beiden Medien Literatur und Musik: auf Prozesse und Muster des intermedialen Austauschs sowie der wechselseitigen Durchdringung, Überlagerung und Verstärkung von Einzelmedien. Die Arbeit positioniert sich zwischen Mediengeschichtsforschung und Literaturgeschichte sowie im Kontext von Fragen nach dem ‚Wandel der Medienlandschaft‘ und seinen Auswirkungen auf die japanische Gegenwartsliteratur (*gendai bungaku* 現代文学). Der Popmusik kommt in diesem Prozess der Medientransformation, der gekennzeichnet ist von einer zunehmenden Konvergenz, Hybridisierung und wechselseitigen Verflechtung der Medien, eine Vorreiterrolle zu, was sie besonders interessant für eine medienhistorische Untersuchung macht. Der Betrachtungszeitraum erstreckt sich über eine Zeit, in welcher der Pop die japanische Literatur besonders stark geprägt hat: von der frühen Blüte der Konsumgesellschaft ab Mitte der 1950er Jahre bis zum Abflauen des ‚J-Pop‘-Booms um das Jahr 2005. Popmusik, so meine

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa die literaturhistorischen Arbeiten von Baßler (2002), Seiler (2006) oder Tillmann (2013), um nur einige jüngere Beispiele zu nennen.

Grundannahme, affiziert in dieser Zeit die Literatur auf zweierlei Weise: Sie beeinflusst zum einen auf einer werkiternen Ebene die literarische Rede, führt ihr neue Themen und Motive zu und trägt als Quelle einer Reihe von produktionsästhetischen Vorbildern dazu bei, die Form der literarischen Sprache zu verändern. Zugleich beeinflusst sie auf werkexterner Ebene bestehende Konzepte von Autorenschaft und von der Rolle von Schriftstellern in der Gesellschaft; sie verändert daher die Art, wie sich einzelne Schriftsteller und das literarische Medium insgesamt selbst inszenieren und vermarkten und so ihre Position in der Medienökologie zu definieren versuchen. Hier soll bei der Untersuchung dieses zweigliedrigen Prozesses eine Besonderheit des literarischen Mediums in den Mittelpunkt gerückt werden: seine im Vergleich zur Musik vertiefte Fähigkeit zur gleichermaßen semantisch präzisen und formal-ästhetischen Reflektion. Es wird zum einen danach gefragt, welche Aussagen die japanische Literatur über Popmusik und die Transformation der Gesellschaft durch den Pop getroffen hat und welche Motive sie ihm entnommen hat. In medienökologischer Perspektive geht es zugleich darum, inwiefern die japanische Literatur durch die Auseinandersetzung mit der Popmusik ihre kulturelle Funktion als Medium der Reflektion altermedialer Entwicklungen wahrzunehmen vermochte.

Einzelmedien stehen in Konkurrenz um materielle und ideelle Ressourcen wie Publikumsaufmerksamkeit, und Remediatisierungsprozesse werden wesentlich dadurch vorangetrieben, dass etablierte Medien gegenüber technisch neueren Medien als mangelhaft begriffen werden. Gerade die klassische Hochliteratur scheint seit einigen Jahrzehnten gegenüber den audiovisuellen Medien und der Popkultur ins Hintertreffen geraten zu sein, was der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit eine besondere Relevanz verleiht.<sup>2</sup> Aufgrund dieses Konkurrenzverhältnisses zeigt sich der Einfluss des Pop auf die Literatur nicht zuletzt in Phänomenen der Nachahmung seiner medialen Form. Die literarische Rede bemüht sich, produktionsästhetische Verfahren des Pop zu integrieren, getrieben vom einem „Gefühl des stetigen Scheiterns“ bei der Übersetzung simultan und somatisch erfahrener auditiver und visueller Eindrücke in die sequentielle Form verschriftlichter Sprache.<sup>3</sup> Auf extratextueller Ebene beobachtet (oder beklagt) die Literaturkritik zugleich nicht selten, dass ein Schriftsteller ‚wie ein Popstar‘ vermarktet wird. Diese Formel verweist üblicherweise auf einen Habitus, der mit klassischen Vorstellungen der einem Schriftsteller angemessenen Intellektualität und Gravitas bricht und stattdessen Körperlichkeit oder Jugendlichkeit in den Vordergrund stellt. Man assoziiert mit ihr Inszenierungstechniken, die Autorinnen und Autoren eine stärkere visuelle und auditive Präsenz zu verleihen versuchen: etwa durch Genre- und Markenbildung („Branding“), durch den Einsatz von Starfotos in der Bewerbung von Büchern oder durch performativ angerei-

2 Dies nicht zuletzt, weil, wie Lisette Gebhardt (2014: 278 f.) anmerkt, sich die vermeintliche Medienkonkurrenz zwischen audiovisuellen Medien und Literatur teils in der japanologischen Forschung und Lehre fortsetzt: In den Inhalten von Studien- und Forschungsprogrammen lässt sich seit den späten 1980er Jahren eine Verschiebung von der Literatur hin zu vorwiegend audiovisuell medialisierter Populärkultur beobachten.

3 Tillmann 2013: 16.

cherte Lesungen ‚mit Eventcharakter‘. Diese Inszenierungstechniken affizieren bisweilen nicht nur die außerdiegetische Ebene der Literatur, sondern auch die Texte selbst und führen dem literarischen Medium neue Formen der Auto- und Metafiktion zu. In Japan werden solche dem Pop entlehnten literarischen Strategien seit den späten 1990er Jahren mit dem Begriff der *J-bungaku* 日文学 (J[apan]-Literatur) assoziiert, der wahlweise als Bezeichnung für eine kurzlebige literarische Strömung oder für ein neues mediales Paradigma lesbar ist. Die deutschsprachige japanologische Forschung hat dieser poppigen, Lifestyle-zentrierten J-Literatur relativ viel Aufmerksamkeit gewidmet,<sup>4</sup> aber ihre Vorgeschichte ist noch nicht näher untersucht worden. Lisette Gebhardt etwa definiert J-Literatur als ein mediales Krisenbewältigungsphänomen der 1990er Jahre, als Symptom einer Zeit also, in welcher in Japan für die Nachkriegszeit traditionelle Vorstellungen von Bildungskultur und Nationalliteratur an Relevanz verlieren; aber die Geschichte dieser Literatur scheint in der Darstellung der Forschung kaum hinter die Prägung des Begriffs durch eine japanische Literaturzeitschrift im Jahr 1998 zurückzureichen.<sup>5</sup> Ein Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die medienökologischen und medienästhetischen Bedingungen der Entstehung dieser japanischen Ausprägung der Popliteratur gerade durch eine Erweiterung des Blickfeldes über die Mediengrenzen und über die Grenzen des literarischen Textes hinweg auszuleuchten.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage werden daher in diachroner Perspektive neben im engeren Sinne literarischen Texten wie Romanen, Gedichten oder Erzählungen auch Songtexte und popkulturelle Artefakte oder Para- und Intertexte, die einzelne Elemente der literarischen Rede aufgreifen oder reproduzieren, untersucht. Dies umfasst (auto-)biografische Schriften und ein breites Feld schriftförmiger Publikationen, die vergleichsweise selten in den Blick der Literaturwissenschaft geraten: Albumcovers, Rezensionen und Interviews in Musikzeitschriften, Fotobände und Star- und Fanbücher. Zur Untersuchung aller Texte und Artefakte wird primär ein von Werner Wolf<sup>6</sup> und Irina Rajewsky<sup>7</sup> entworfenes typologisches intermediales Modell herangezogen, das mit den Ergebnissen der Forschung zur Semiotik der Popmusik und literaturwissenschaftlichen Ansätzen wie der Literarizitätstheorie kombiniert wird. Dies soll eine Textanalyse auf der Ebene des Einzelwerkes ermöglichen. Zur Beschreibung der werk- und medienübergreifenden diachronen intermedialen Prozesse wird derweil auf das Vokabular der Remediatisierungstheorie und der Medientransformationsforschung zurückgegriffen. Das sowohl innerdiegetisch in der Popliteratur thematisierte als auch als Vorbild in der Selbstinszenierung von Autoren bedeutende Rollenmodell des Popstars ist mit werkimmanenten oder intertextuellen Analysen alleine nicht zu begreifen; daher soll mit Bourdieus Feldanalyse schließlich auch eine praxeologische Perspektive hinzugezogen werden,

---

4 Vgl. die Arbeiten von Gebhardt (2000, 2012), Hein (2000) und Gildenhard (2008).

5 Gebhardt (2012: 374) nennt die Schriftsteller Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925–1970), Murakami Haruki 村上春樹 (1949–) und Tanaka Yasuo 田中康夫 (1956–) als mögliche ältere Vorläufer der J-Literatur, ohne diese Auswahl allerdings näher zu vertiefen.

6 Vgl. Wolf 1996, 1999, 2002a/b, 2004, 2011, 2014, 2015, 2017.

7 Vgl. Rajewsky 2002, 2004, 2005.

welche es gestattet, den soziokulturellen Kontext der (Selbst-) Darstellung von Stars in literarischen Texten in die Analyse mit einzubeziehen.

Die literaturzentrierte Intermedialitätstheorie bietet sich als zentrale Analysekategorie einer relativ breit angelegten Untersuchung wie der vorliegenden deshalb an, weil sie mit einem ausgedehnten Medienbegriff operiert, der sowohl Trägermedien wie auch Medien als semiotische Systeme oder als gesellschaftlich-kulturelle Konstrukte einschließt. Die Intermedialitätstheorie ermöglicht zudem die Einbeziehung der Materialität dieser Systeme – der Schrift, der Stimme, des Klanges – in die Betrachtung. Für die Japanologie liegt mit Oliver P. Hartmanns Studie *Intermedialität in der japanischen Gegenwartsliteratur* seit kurzem eine erste Untersuchung vor, welche sowohl die Relevanz der Intermedialitätstheorie als Analysekategorie für den japanischen Sprach- und Kulturraum als auch ihre Anwendbarkeit auf Werke der japanischen Gegenwartsliteratur beispielhaft belegt.<sup>8</sup> In textanalytischen Studien dreier Romane der Schriftsteller Shimada Masahiko 島田雅彦 (1961–), Yoshida Shūichi 吉田修一 (1968–) und Murakami Haruki identifiziert Hartmann intermediale Bezugnahmen, analysiert sie auf ihre intratextuelle Funktion hin und nutzt sie zur Interpretation und Entschlüsselung des jeweiligen Textes. Hartmann untersucht nicht nur musiko-literarische Bezüge, sondern auch solche der Literatur auf die Malerei, den Film oder das Theater. In einem der analysierten Texte, nämlich Shimadas Roman *Muyū ōkoku no tame no ongaku* 夢遊王国のための音楽 (,Musik für ein Königreich des Schlafwandlens‘, 1984), stellt Musik den zentralen altermedialen Referenzpunkt für Form und Inhalt der literarischen Rede dar. Rekurse auf die Musik als Altermedium durchziehen alle Ebenen dieses Textes, von rezeptionsleitenden paratextuellen Bezügen in der Umschlaggestaltung und den Kapitelüberschriften über thematisierende innerdiegetische Referenzierungen bis hin zu Imitationen musikalischer Strukturen und des musikalischen Klanges, die im Aufbau einzelner Kapitel des Romans oder in Okkurrenzen rhythmisierter und desemantisierter ‚musikalischer‘ Sprache identifiziert werden.<sup>9</sup> Hartmanns Studie ist an Wolfs Begriff von musiko-literarischer Intermedialität orientiert und legt nahe, dass Wolfs typologisches Modell erfolgreich kulturübergreifend und speziell auf den japanischen Kontext angewendet werden kann. Hartmanns Untersuchung von Shimadas Roman verweist zugleich am Rande auf einige Besonderheiten von Intermedialität in der japanischen Literatur, zu deren Erhellung die japanologische Forschung beitragen könnte. Diese betreffen etwa die Referenzierung traditioneller japanischer Künste oder die besondere Form wortmusikalischer Sprachspiele, welche das japanische Schriftsystem durch den Wechsel zwischen bedeutungstragenden und lauttragenden Zeichen ermöglicht. Die westliche Japanologie kann zur Erhellung dieser Aspekte auch deshalb einen theoretischen und methodologischen Beitrag leisten, weil Intermedialität als Ana-

8 Vgl. Hartmann 2017. Vgl. ebd.: 49–57 für einen Überblick über ältere Verwendungen des Intermedialitätsbegriffs in der japanbezogenen Forschung. Der Begriff bleibt in diesen älteren Publikationen häufig ein vages Hyperonym für mediale Interrelationen und weist in der Regel wenig Bezug zu den in der vorliegenden Arbeit damit bezeichneten typologischen oder diachron-dynamischen Modellen auf, weshalb ich hier nicht weiter auf diese Publikationen eingehe.

9 Vgl. Hartmann 2017: 83–187.

lysekategorie in Japan selbst noch keine weite Verbreitung erlangt hat. Phänomene der Konvergenz und Amalgamierung moderner Medien und Künste werden zwar in Japan schon lange in verschiedenen akademischen Disziplinen beobachtet und seit den 1960er Jahren bisweilen mit dem Begriff *intāmedia* インターメディア assoziiert;<sup>10</sup> der Intermedialitätsbegriff hat in dem Sinne, in welchem er in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, allerdings keine starke Basis in der japanischen Literaturwissenschaft. Dennoch arbeiten viele japanische Studien implizit mit Fragestellungen, die der musiko-literarischen Intermedialität als Analysekategorie zuzuordnen sind.<sup>11</sup> Hierunter fallen etwa Publikationen aus der japanischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik zur Thematisierung und Operationalisierung von Musik in der japanischen Literatur<sup>12</sup> oder Untersuchungen der Musikologie und Medienforschung zur Entwicklung der Sprache und der Motive der populären Textmusik.<sup>13</sup> Hinzu kommt gerade im Bereich der Popkultur eine Vielzahl an nicht-akademischen, aber deswegen häufig nicht weniger aufschlussreichen Quellen: Nicht anders als in Deutschland oszilliert auch in Japan die Literatur zur Geschichte und Theorie der Popmusik zwischen wissenschaftlichen Untersuchungen, eher feuilletonistischem ‚avancierten Musikjournalismus‘<sup>14</sup> und subjektivistischem Fanschrifttum. Neben akademischen Forschern wie Hosokawa Shūhei 細川周平 (1955– ) oder Wajima Yūsuke 輪島裕介 (1974– ) haben auch Musikkritiker wie Ogura Eiji 小倉エージ (1946– ) oder Kitanaka Masakazu 北中正和 (1946– ) Publikationen verfasst, die für Teilaspekte der vorliegenden Arbeit relevant sind.

Die literaturzentrierte Intermedialitätstheorie kann als eine interdisziplinäre Analysekategorie Brücken zwischen diesen vielfältigen Ansätzen und Forschungsfeldern schlagen und so über die Analyse literarischer Einzeltexte oder einzelner Strömungen und Genres hinaus Aufschlüsse über komplexe diachrone Entwicklungen bieten. Intermedialität geht nicht von einseitigen Transferprozessen aus, sondern von wechselseitig interagierenden Mediensystemen. Für die Erhellung historischer Entwicklungen und ex-

10 Vgl. Zahlten 2017a: 208 f.; vgl. Steinberg/Zahlten 2017 für einen weiteren Einblick in die Vielfalt der japanischen Medientheorie und –philosophie sowie allgemein des Diskurses um Medien in Japan.

11 Vgl. Hartmann 2017: 46–49. Vgl. ebd. für eine Problematisierung der Terminologie: zur Übersetzung des Wortes Intermedialität nutzbare Begriffe wie *kan-media-sei* 間メディア性 oder *intāmediariti* インターメディアリティ werden in der japanischen Forschung für sehr variable und zumeist andere Forschungsfragen herangezogen als in der auf die Tradition der Inter-artes-Forschung gründenden deutschsprachigen Intermedialitätsforschung.

12 Zur Auseinandersetzung der modernen japanischen Literatur mit der europäischen Kunstmusik vgl. etwa Awazu 1986 und Nakamura 2002a; einen Überblick japanischer Romane, die sich mit (zumeist ebenfalls westlicher) Pop- und Rockmusik auseinandersetzen, bietet Kitanaka 1991.

13 Einige Studien untersuchen mit quantitativen korpuslinguistischen Ansätzen je unterschiedliche Aspekte in der diachronen Entwicklung des Wortschatzes von Songtexten (vgl. z.B. Onozawa 2013). Qualitative Untersuchungen fokussieren zumeist entweder einzelne Künstler oder Songtexter (vgl. etwa Hosoma 2004, Kawai 2008, Fukuma 2015) oder widmen sich in häufig wenig systematischer Weise Liedtexten als Repräsentationen des Zeitgeistes einer bestimmten Epoche (vgl. etwa Kubo 1991, Kubo 1995, Misaki 2002, Nabae 2004, Ugaya 2005a, Nakanishi 2011).

14 Vgl. Hinz 2003.

tratextueller, auch materieller Kontexte eines Mediums wie der Literatur ist sie Werner Wolf zufolge besonders geeignet, da sie in der Lage ist,

[...] den Untersuchungsbereich nicht nur systematisch bezüglich des beispielsweise hybriden Seins einzelner Medien zu erfassen, sondern auch der Dynamik medialer Beziehungen und Entwicklungen gerecht zu werden: Medien stehen in Beziehung zueinander, verweisen aufeinander, konkurrieren miteinander und entwickeln sich. Dies zu untersuchen, erweist sich damit auch für eine historische Perspektive als wichtig [...] <sup>15</sup>

Eine solche werk-, autoren- und zeitübergreifende Analyse wird im Vergleich zu intensiven textanalytischen Studien zwangsläufig weniger detailliert auf einzelne Texte eingehen können und stattdessen in Teilen mediengeschichtliche Entwicklungen aus der Vogelperspektive überblicken müssen. Die Modelle der Intermedialitätstheorie sollen hier nicht zuletzt ein präzises Vokabular und einen Rahmen bieten, der verhindert, dass eine derartige Betrachtung beliebig wird. Mit ihrem genau definierten Fokus auf den japanischen Fall, auf eine klar umgrenzte Periode und auf wenige bekannte Autoren versucht die vorliegende Arbeit zugleich, den Ruf der Intermedialitätsforschung nach „Untersuchungen, die signifikante Einzelfälle detailliert in ihren jeweiligen kulturellen und historischen Kontexten analysieren und interpretieren“ zu beantworten. <sup>16</sup>

Das typologische Modell Wolfs ist in diachroner Perspektive bisher vor allem auf Interrelationen zwischen Kunstmusik und Hochliteratur angewendet worden. <sup>17</sup> Seine Übertragbarkeit auf die Popmusik und Popliteratur kann nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden. Popmusik soll hier nicht als ein Genre moderner populärer Musik unter anderen begriffen werden, sondern als das Produkt einer medialen Konstellation, die sich fundamental von derjenigen der Kunstmusik unterscheidet. Popmusik zeichnet sich durch spezifische ästhetische Qualitäten aus, etwa die Bedeutung technischer Trägermedien und kommerzieller Vertriebsstrukturen in der Produktion und die zentrale Rolle des performierenden Sängers (anstelle etwa des Komponisten) als Starfigur in der Rezeption. Zugleich ist die Popmusik mit einer kontingenten Entstehungsgeschichte verbunden, deren zentraler Locus die urbane Jugendkultur in den USA der Mitte des 20. Jahrhunderts ist. Von diesem Ausgangspunkt her hat sie sich in der Welt verbreitet und eine eigene Diskursgeschichte und zahlreiche Subkulturen ausgebildet, die in unterschiedlichem Ausmaß milieuspezifisch oder national- (bzw. regional- oder lokal-) kulturspezifisch geprägt sind. Um diesen Besonderheiten gerecht zu werden, sollen in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit nach einer Darlegung der herangezogenen synchronen und diachronen Modelle

<sup>15</sup> Wolf 2014: 12.

<sup>16</sup> Ammon 2017: 543.

<sup>17</sup> Beispielhaft: Wolfs eigene Studie zur englischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts (vgl. Wolf 1999). Auch die bei Hartmann untersuchten japanischen Autoren sind wesentlich der Hochliteratur (jp. *junbungaku* 純文学, was wörtlich ‚reine Literatur‘ bedeutet) zuzurechnen, und Shimadas Roman enthält vor allem intermediale Bezüge auf westliche klassische Musik.

der Intermedialitätstheorie die spezifischen Qualitäten der popmusikalischen Semiose und der mit dieser Kunstform verbundenen Diskurse herausgearbeitet werden und auf Anknüpfungspunkte zum literarischen Medium untersucht werden. Dies geschieht zunächst in kulturübergreifender Perspektive, wobei allgemeine Prinzipien anhand spezifischer Beispiele aus dem anglo-amerikanischen, französischen, japanischen oder deutschen Kontext illustriert werden.

In Kapitel 3 wird sodann der historische Hintergrund dargestellt, vor dem sich die im Betrachtungszeitraum untersuchten medialen Interferenzen in Japan entwickelt haben. Diese Darstellung fokussiert die Entwicklung der modernen populären Musik und Literatur in Japan unter westlichem Einfluss zwischen 1868 und 1945, wobei Entwicklungen von allgemeiner Bedeutung am Beispiel der Texte herausragender Autoren illustriert werden, die als frühe Produzenten von medialen Interferenzen gelten können. Diese historische Kontextualisierung soll ein grundlegendes Verständnis für mediale Strukturen, für literarische und musikalische Strömungen und Genres sowie für Motivtraditionen schaffen, die im eigentlichen Betrachtungszeitraum der Arbeit noch lange in veränderter Form fortbestehen. Zudem sollte sie hilfreich sein, um das innovative Wirkungspotential des popmusikalischen Impulses auf die japanische Literatur der Nachkriegszeit von älteren Einflüssen abzugrenzen.

Kapitel 4 schließlich untersucht das Werk und die künstlerische Biografie von vier Autoren, die als einflussreiche Produzenten musiko-literarischer Interferenzen in je verschiedenen Zeitabschnitten der japanischen Nachkriegszeit gelten können. In den 1950er Jahren tritt Ishihara Shintarō 石原慎太郎 (1932–) als Autor einer Reihe von Erzählungen in Erscheinung, die der japanischen Literatur diverse popkulturelle Motive zuführen; sein Bruder Ishihara Yūjirō 石原裕次郎 (1934–) spielt in filmischen Adaptationen dieser Erzählungen die Hauptrollen und nutzt sie, um eine Karriere als Sänger zu lancieren, die ihn zum ersten Popstar der japanischen Nachkriegszeit macht – und die von Shintarō wiederum mit der Produktion von Songtexten unterstützt wird. In den 1960er Jahren gelangt der Schriftsteller und Songtexter Itsuki Hiroyuki 五木寛之 (1932–) mit zahlreichen Musikromanen zu großer Popularität und prägt wesentlich einen literarischen, medialen und politischen Diskurs um das als traditionell japanisch gelesene Genre des *enka* 艶歌. In den 1970er Jahren treibt der Songtexter Matsumoto Takashi 松本隆 (1949–) mit literarisierenden Songtexten in japanischer Sprache und der Integration literarischer Paratexte in den Rezeptionskontext seines musikalischen Werkes die Diskursivierung der Rockmusik in Japan voran; auch während seiner kommerziell erfolgreichen Karriere als unabhängiger Songtexter in den 1980er Jahren betreibt er verschiedene Strategien der Literarisierung von Popmusik und der Selbstinszenierung als literarischer Autor im popmusikalischen Feld. In den 1980er Jahren erregt Machida Kō 町田康 (1962–) als Punk-sänger mit avantgardistischen Texten Aufsehen, bevor er in den 1990er Jahren zu einem Schriftsteller wird, der in diversen Romanen und Erzählungen emphatisch Fragen von Musik und Sprache verhandelt.

Der Fokus liegt somit auf Schriftstellern, die man mit dem mittlerweile altmodisch anmutenden Begriff der ‚künstlerischen Doppelbegabung‘ bezeichnen könnte, ein im

Grenzbereich von Pop und Literatur häufig anzutreffendes Phänomen.<sup>18</sup> Es handelt sich moderner gesprochen um Crossover- oder ‚Multi-Autoren‘ (*maruchi sakka* マルチ作家), die sowohl im Medium der Popmusik als auch in dem der Literatur produziert haben. Sie sind dafür bekannt, die konventionellen Grenzen zwischen ‚hoher Literatur‘ und ‚populärer Musik‘ zu überschreiten und lassen sich als japanische Vertreter der im Westen bekannten Typen des *double agent* oder des *singing poet* begreifen.<sup>19</sup> Mit der Orientierung an diesen zentralen Autorenfiguren soll nicht etwa einer auf die Autorenbiografie fixierten Lesart des literarischen Textes Vorschub geleistet werden. Vielmehr soll diese Struktur es ermöglichen, medien- und textübergreifend an die Star-Persona gebundene Selbstinszenierungstechniken sowie intratextuelle Formen der Rezeption der popmusikalischen Ästhetik – wie etwa die Versprachlichung des Star-Körpers und der Stimme – sichtbar zu machen. Die Auswahl ist zudem von der Erwartung geleitet, dass die Texte solcher Grenzgänger einen besonders hohen Grad intermedialer Durchdringung aufweisen und somit zahlreiche Beispiele für mediale Interferenzen bieten sollten. Die vier hier hauptsächlich untersuchten Schriftsteller sind bisher vergleichsweise selten zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen in westlichen Sprachen geworden. Wo solche Untersuchungen bestehen, haben sie in der Regel nicht den melopoetischen Aspekt ihrer Literatur ins Auge gefasst.<sup>20</sup> Die vier Autoren sollen nicht als repräsentativ für eine Zeit behauptet werden, welche durch eine Pluralisierung medialer Formate und eine Ausdifferenzierung populärmusikalischer Genres und literarischer Strömungen gekennzeichnet ist: sie können weder die ganze Bandbreite der japanischen Gegenwartsliteratur noch die der populären Musik in Japan abbilden. Gleichwohl haben sie stark an Tendenzen partizipiert, die zentral für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit sind: Sie standen im Mittelpunkt von Kontroversen um die Grenze zwischen Pop- und Hochkultur, um die Rolle und Form der japanischen Sprache im populären Lied, oder um die Behauptung japanischer Identität vor dem Hintergrund der Rezeption anglo-amerikanischer Popmusik. Sie sind häufig zitierte Beispiele für die Literarisierung und Intellektualisierung des japanischen Pop oder umgekehrt die mediale Inszenierung und Vermarktung von Schriftstellern als Popstars. In der Analyse ihrer popmusikalischen wie literarischen Produktionen soll deutlich werden, welche intermedialen Techniken sie eingesetzt haben, wozu diese jeweils dienen, und welche Rückschlüsse dies auf das intermediale Verhältnis von Pop

18 Vgl. Ammon 2017: 541 f.

19 Vgl. Fiedler 1972 zum Begriff des popkulturelle Inhalte in die Hochliteratur einschmuggelnden *double agent* und Papanikolaou 2007 zum Begriff des das populäre Lied zur hochkulturellen Kunst erhebenden *singing poet*. Auf beide Begriffe wird im Folgekapitel etwas näher eingegangen.

20 Ausnahmen bilden Michael K. Bourdaghs' Untersuchung zur „Bubblegum Music“ bei Ishihara Shintarō (vgl. Bourdaghs 1998) sowie Michael Molaskys Publikationen zum Jazz bei Itsuki (vgl. Molasky 2003, Morasuki 2005). Der *enka*-Diskurs in Itsuki Hiroyukis Literatur findet Berücksichtigung in Wajima Yūsukes grundlegender Studie zur Konstruktion dieses Genres (vgl. Wajima 2010), von welcher in Japan eine englische Übersetzung erschienen ist (vgl. Wajima 2018; vgl. auch Wajima 2014 für eine etwas ältere Zusammenfassung in englischer Sprache). Die Erkenntnisse aus diesen Veröffentlichungen werden in der vorliegenden Arbeit in den Unterkapiteln zum jeweiligen Autor berücksichtigt.

und Literatur im Betrachtungszeitraum zulässt. Durch die diachrone Anordnung dieser Analysen, durch eine kultur- und medienhistorische Kontextualisierung jedes der besprochenen Autoren und durch das Aufzeigen von Korrelationen, Kontrasten und intertextuellen Bezugnahmen sollen so Entwicklungslinien und Brüche der literarischen Rede in Japan im und über den Pop sichtbar werden.



## 2 Interferenzen zwischen Popmusik und Literatur

Wie lässt sich ein Vokabular zur Beschreibung intermedialer Verfahren und Prozesse zwischen Literatur und Popmusik definieren, das sich für eine diachrone Analyse dieser Phänomene im Betrachtungszeitraum der japanischen Nachkriegszeit eignet? Es geht hierbei nicht um die Erarbeitung eines kultur- und epochenübergreifend einsetzbaren theoretischen Modells, das alle möglichen Arten von intermedialen Wechselwirkungen analysierbar macht, sondern um etwas sehr Spezifisches. Intermedialitätsforschung lässt sich im Anschluss an Jürgen E. Müller als ein archäologisches Verfahren der ‚Spurensuche‘ in je konkreten historischen Medienkonfigurationen verstehen. Intermedialität ist demnach als ein prozessförmiges Phänomen „eigentlich nur anhand der Spuren, die sie in den Audiovisionen hinterlassen hat, zugänglich“, und wir müssen solche „intermediale Verfahren als den Schauplatz eines ‚Dazwischens‘ [...] betrachten; als ein flüchtiges ‚zwischen den Medien‘, dessen *Spuren* einzig in deren Materialien oder medialen Produkten zu finden sind“.<sup>1</sup> Dazu soll nicht nur der Genese dieser Verfahren in der Materialität der medialen Produkte nachgegangen, sondern auch ihre historisch kontingente soziale und kulturelle *Bedeutung* analysiert werden – also ihr Beitrag zur Sinnbildung des jeweiligen Mediums in seinem konkreten historischen Kontext.<sup>2</sup>

Mediale Interferenzen zwischen Popmusik und Literatur haben eine epochenspezifische und dabei transnationale Komponente, aber auch eine kulturspezifische. Es ist unklar, inwieweit von Popmusik überhaupt als einem eigenständigen Medium gesprochen werden kann. In dieser Arbeit wird bis zur Klärung dieser Frage von Popmusik daher zunächst als einem flexiblen und transnational operationablen medialen Dispositiv<sup>3</sup> ausgegangen, dessen Formen und Funktionen zwar einen recht eindeutig lokalisierbaren Ursprung im England und Nordamerika der 1950er bis 1960er Jahre haben, das sich aber, von dort aus kontinuierlich in alle Welt exportiert, an andere Kulturen angepasst hat und sich umgekehrt auch alterkulturelle Ausdrucksformen angeeignet hat. Die Ent-

---

1 Müller 2008: 36. Hervorhebung i.O.

2 Ebd.

3 Den Arbeitsbegriff des Dispositivs verwende ich im Folgenden in Anschluss an Agambens an Foucault anknüpfende, aber weiter gefasste Definition. Ein Dispositiv ist für Agamben „alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu formen, zu kontrollieren und zu sichern“ (Agamben 2008: 26). Er bezieht sich also nicht nur auf die Macht-nahen Zusammenhänge und Institutionen, die Foucault untersucht hat (die Beichte, die Irrenanstalt, die Gesetze, die körperlichen Disziplinierungstechniken, das Gefängnis...), sondern schließt ausdrücklich nahezu universal verwendete Techniken und Alltagsgegenstände mit ein, denen sich die Menschen freiwillig unterwerfen. Als Beispiele für Dispositive führt er die Schrift, die Landwirtschaft, die Zigarette, den Computer und das Mobiltelefon an. Vgl. zur pluralen Bedeutung und Geschichte des Begriffs in der Medientheorie auch Ritzer/Schulze 2018.

wicklung, welche dieses mediale Dispositiv Popmusik seit seiner Ausbildung durchlaufen hat, ist dementsprechend weltweit ähnlich, weist aber je nach rezipierender Kultur mehr oder weniger subtile Verschiebungen auf, die sich aus den zeitlichen Verzögerungen des Kulturimports, aus den spezifischen Akkulturationsprozessen sowie aus den Besonderheiten der regionalen Ausdruckstraditionen und Zeichenvorräte ergeben, an welche die Popmusik andockt. Die in der Folge verwendete Literatur zur Theoriebildung und zur Diskussion des Forschungsstandes sowie die Beispiele, welche beide illustrieren sollen, vollziehen diese Bewegung nach: es werden nordamerikanische und europäische Theoretiker und Künstler herangezogen, wo diese die ‚universelle‘ (im Sinne von: mittlerweile global rezipierte) Form der Popmusik, die Form ihrer Interaktionen mit der Literatur und unser Verständnis von beidem geprägt haben. Debatten aus der deutsch-, englisch- und französischsprachigen literaturwissenschaftlichen Forschung und Poptheorie verdeutlichen beispielhaft einige Formen, welche mediale Interferenzen zwischen Popmusik und Literatur im Kulturtransfer annehmen können. Japanische Perspektiven und Beispiele wiederum kommen vor allem dort zum Tragen, wo sich das Thema der spezifischen Ausformung dieser Interferenzen im japanischen Kontext annähert.

Dieses Kapitel beginnt mit einem Überblick der Forschung zum Verhältnis von (Kunst-)Musik und Sprache und zur Inter-artes-Forschung mit Bezug auf (Kunst-)Musik und Literatur. Aus der Darstellung gehen diejenigen zentralen Qualitäten dieser beiden Medien<sup>4</sup> hervor, welche die Grundlage sowohl der jüngeren Intermedialitätsforschung allgemein als auch des Erkenntnisinteresses der vorliegenden Arbeit bilden. Anschließend werden an diese Forschungstradition anknüpfende Modelle der Intermedialitätsforschung vorgestellt, die dem Forschungsgegenstand angemessen sind. Unter Heranziehung mehrerer typologischer Modelle wird ein Vokabular zur möglichst präzisen Beschreibung der für das Thema relevanten Formen von Intermedialität im Untersuchungsbereich der Literaturwissenschaft und mit Bezug auf Musik erläutert. Dieses statische typologische

4 Der in dieser Arbeit verwendete Medienbegriff stützt sich auf die Definition von Wolf (2002a: 165), die den Vorteil hat, dass sie mehrere Aspekte des existierenden Vorverständnisses von ‚Medien‘ in den Geisteswissenschaften in sich aufnehmen kann: „Medium, wie es in der Kulturwissenschaft einschließlich der Literaturwissenschaft und Intermedialitätsforschung gebraucht wird, ist ein konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv, das nicht nur durch bestimmte technische und institutionelle Übertragungskanäle, sondern auch durch die Verwendung eines semiotischen Systems (oder mehrerer solcher Systeme) zur öffentlichen Übermittlung von Inhalten gekennzeichnet ist; zu diesen Inhalten gehören referentielle ‚Botschaften‘, sie sind aber nicht beschränkt auf diese. Allgemein beeinflusst das verwendete Medium die Art der übermittelten Inhalte, aber auch, wie diese präsentiert und erfahren werden.“ Diese Definition bündelt ‚harte‘ und ‚weiche‘ Medientheorie, also das Denken über die materiell-technische Übertragung mit dem über die „Kunst als Medium, die sich medienspezifisch (Bild, Sprache, Klang) ausbildet und eigentlich ein ästhetischer Diskurs ist“ (Caduff/Gebhardt-Fink/Keller 2007: 94). Anders, nämlich im Anschluss an Raibles (2014) Modell der Mediensemiose, ausgedrückt: Wenn in der Folge von einem ‚Medium‘ die Rede ist, so bezeichnet dieser Begriff eine konzeptuelle Synthese der drei Komponenten des Trägermediums (*carrier*), des nach jeweils spezifischer Art formatierten Inhalts (*genre*) und der diese Inhalte in die Gesellschaft tragenden kulturellen Institutionen (*the media*‘ im Plural oder analoge Begriffe; etwa im Fall der Literatur das ‚Verlagswesen‘ oder, allgemeiner, der ‚Literaturbetrieb‘).

Modell, das auf die Analyse einzelner kultureller Artefakte ausgerichtet ist, soll komplementiert werden durch die Diskussion zweier Konzepte, welche es erlauben, diachrone Prozesse in der Entwicklung intermedialer Phänomene zu erfassen: Zur Darstellung der historischen Makroperspektive wird das Modell der Remediation (*remediation*) herangezogen, das einen kulturhistorischen Megatrend zur Medienverquickung (*hypermediacy*) und eines damit verflochtenen Bedürfnisses nach vermeintlich unmittelbarer Erfahrung in den Künsten (*immediacy*) postuliert. In der Meso- und Mikroperspektive stützt die Arbeit sich derweil auf das ‚Tsunami-Modell‘ der Medienumbrüche. Das darauffolgende Unterkapitel erläutert den Begriff von Popmusik, der in der vorliegenden Arbeit verwendet wird. Popmusik wird zunächst als ein historisch kontingentes Phänomen definiert; sodann als ein intermedial rezipiertes Zeichensystem, das neben musikalischen auch visuelle und textuelle Komponenten aufweist, und dessen spezifischer Reiz in einer intimen Verbindung von Jugendkultur und Starkult liegt; und schließlich als Träger wie Objekt eines metamedialen kulturell-politischen Diskurses, der zahlreiche Bezüge zur Literatur entwickelt hat. Um diese Bezüge genauer zu lokalisieren, werden potentielle Anknüpfungspunkte für intermediale Grenzüberschreitungen zwischen Popmusik und Nachkriegsliteratur in Japan definiert. Hierbei werden die Textsorten erläutert, auf welche die Arbeit sich stützt, und es werden vier grundlegende Formen medialer Interferenzen zwischen Popmusik und zeitgenössischer Literatur benannt, deren Untersuchung den Schwerpunkt der diachronen Analyse bilden soll.

## 2.1 Musik und Literatur zwischen den Künsten

Wenn im Folgenden, in einer Arbeit über moderne japanische Mediengeschichte, zunächst fast ausschließlich von der europäischen Musik- und Literaturtradition und ihrer wechselseitigen Beeinflussung die Rede sein wird, mag das seltsam scheinen, hat aber einen Grund: Das moderne und gegenwärtige Verständnis der Medien ‚Musik‘ wie auch ‚Literatur‘ in Japan gründet auf ebendiesen, mittlerweile globalisierten, ursprünglich aber ‚westlichen‘ Diskursen, Konzepten und Vorstellungen.<sup>5</sup> Sie wurden ab dem späten 19. Jahrhundert im Zuge eines Modernisierungsprozesses, der den Aufbau eines modernen Nationalstaates nach westlichem Vorbild zum Ziel hatte, rezipiert und in einem umfassenden Sinne in das Japanische übersetzt. Zunächst konkret als Begriffe, für die Neologismen geschaffen oder bestehende Wörter neu mit Bedeutung aufgeladen werden mussten: *ongaku* 音楽 (Musik) und *bungaku* 文学 (Literatur). Mit diesen neuen Begriffen ging aber auch ein neues Verständnis von Musik und Literatur als Ordnungskate-

---

5 In diesem Absatz stütze ich mich, soweit nicht anders angegeben, auf die konzeptionellen Überlegungen Peter Ackermanns (1995, 2001) zu Fragen der ‚japanischen‘ Musik und der Rolle der Musikforschung in der Japanologie. Zur Begriffsgeschichte von *ongaku* vgl. Hosokawa 2013. Auf den konkreten historischen Verlauf der Aneignung europäischer Medien im Modernisierungsprozess wird in Kapitel 3 näher eingegangen.

gorien für bestimmte kulturelle Artefakte und Praktiken einher, das bis dahin in Japan so nicht existiert hatte. Natürlich hatte es für einzelne dieser Artefakte und Praktiken Entsprechungen gegeben: Im vormodernen Japan gab es beispielsweise musikalische Kompositionen im Sinne der ästhetischen Organisation von Klang (*oto* 音) in der Zeit; es gab Instrumentenspiel und Gesang ebenso wie Tänze und andere mit Klang verbundene Performanzen, die in verschiedenste kulturelle und religiöse Kontexte eingebunden waren. Die Unterordnung all dieser divergenten Phänomene unter einen allgemeinen und abstrakten *Begriff* der ‚Musik‘ als einer autonomen ‚Kunst‘ gab es hingegen nicht – dieser musste erst geschaffen werden. Für die ‚Literatur‘ gilt Analoges.<sup>6</sup> In einem weiteren Sinne bedeutete die Übersetzung der europäischen Kategorien für Japan auch die Aneignung der damit verbundenen, teils hochspezifischen Diskurse, Praktiken und gesellschaftlichen Institutionen, mitsamt „Musikhochschulen, Musikwissenschaft, Komponisten, einem Konzert- und Theaterwesen und einer organisierten Musikerziehung“.<sup>7</sup> Dem so etablierten jungen Medium der westlichen ‚Musik‘ wurde schließlich der Fundus der rückblickend als solcher kategorisierbar gewordenen indigenen japanischen ‚Musiktraditionen‘ gegenübergestellt und zugleich untergeordnet: als „Erbe einer modernen Nation“.<sup>8</sup> Dieses institutionalisierte Musikwesen und die damit verbundenen Diskurse prägen bis heute als objektivierte Wirklichkeit die Vorstellungen und das Denken über ‚Musik‘ in Japan. Wenn sich heute japanische Musikwissenschaftler mit moderner Musik aus Japan oder auch mit ihrem vergleichsweise marginalisierten<sup>9</sup> vormodernen ‚Erbe‘ auseinandersetzen, geschieht dies wie selbstverständlich unter dem Paradigma eines globalen Musikbegriffs – auch wenn dieser Begriff in einzelnen Forschungsansätzen reflektiert und problematisiert wird.<sup>10</sup>

‚Literatur‘ und ‚Musik‘ als Medien beschreiben also nicht nur Kommunikationskanäle und konventionalisierte Formen von über diese Kanäle vermittelten Inhalten. Es handelt sich zugleich um kulturabhängige Konzepte, die nicht getrennt von spezifischen historischen Diskursen gedacht werden können. Ebenso wenig können diese Medien aber, wie die Geschichte dieser Diskurse zeigt, *voneinander* getrennt gedacht werden. Phänomene der ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘<sup>11</sup> im Allgemeinen und Interferenzen zwischen der Literatur und der Musik im Besonderen beschäftigen das europäische Denken seit jeher. In den Diskursen, die dieses Wechselspiel begleiten, loten die einzelnen Kunstformen mal in Annäherung, mal in Abgrenzung zueinander ihr Selbstverständnis

6 Vgl. Schamoni 2001: 84 ff. für einen Überblick der Etablierung des modernen Literaturbegriffs und -systems in Japan, Lozerand 2005 für eine ausführliche Darstellung.

7 Ackermann 2001: 355.

8 Ackermann 2001: 359.

9 Fujita (2018: 376) resümiert, dass im heutigen Japan „die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung [...] kaum Erfahrung mit dem Hören und Erleben traditioneller japanischer Musik“ hat.

10 Vgl. zur Übernahme westlicher Konzepte und Begriffe in der japanischen Musikologie Sameda 2002 sowie Kikkawa 2004. Zur Subdisziplin der Musikhistoriografie vgl. auch Mayeda 2004.

11 So der Titel einer Arbeit von Oskar Walzel von 1917, die speziell in der deutschsprachigen Forschung zum Thema immer wieder als Ausgangspunkt medienübergreifender Betrachtungen herangezogen wurde. Vgl. Rajewsky 2002: 8.

laufend neu aus. Die Geschichte intermedialer Wechselwirkungen zwischen Musik und Literatur hilft deshalb auch, die Spezifik der jeweiligen Einzelmedien besser zu verstehen.

Eine bedeutende Schnittstelle des Diskurses um Musik und Literatur ist das Denken über Sprache. Die europäische Musikphilosophie versuchte über Jahrhunderte – von Platon über Augustinus bis zu Wagner und Hanslick – die Ausdruckskraft der Musik in Anlehnung oder aber Abgrenzung zur literarisch konnotierten Ausdrucksform der Sprache zu definieren: Sie postulierte Idealbilder einer analog zur Literatur mit Motiven und Themen arbeitenden Programmmusik, oder umgekehrt solche einer ‚absoluten Musik‘, deren Inhalt vollständig in ihrer klanglichen Form aufgehen sollte, von allen Phänomenen der ihr äußeren Welt abgeschnitten.<sup>12</sup> Es ist freilich eher eine Wahl der Art des Zuhörens, ob man ein (instrumentales) Musikstück als ‚absolut musikalisch‘ betrachtet oder aber als Repräsentation bestimmter außermusikalischer Ideen oder sozialer und kultureller Umstände – und nichts, was diesem Musikstück an sich als Qualität inhärent wäre.<sup>13</sup> Das liegt daran, dass die Aussagekraft und Repräsentationsfähigkeit der Musik eine andere und weitaus weniger eindeutige ist als die der Sprache. Musik und Sprache weisen zwar durchaus grundlegende Gemeinsamkeiten auf: sie sind beide lautbasiert, und sie organisieren und strukturieren als „arts du temps domestiqué“ diese Laute in der Zeit.<sup>14</sup> Die Musik besitzt in diesem Sinne einige Charakteristika, die nötig wären, um eine Sprache auszubilden, wie etwa eine Syntax, Organisationsprinzipien wie Wiederholung, Variation, Balance und Kontrast, und eine Pragmatik (also eine unendliche Vielzahl sagbarer Sätze oder Sprechakte). In der Organisation von komplexen Klängen ist die Musik der Sprache, insbesondere konventionell verschriftlichter Sprache, überlegen.<sup>15</sup> Was die Musik allerdings, empirisch beobachtbar, nicht leisten kann, ist die Ausbildung einer Semantik. Niemand kann ohne die Einbeziehung außermusikalischer sprachlicher Mittel von einem Musikstück *präzise* sagen, was es bedeuten soll.<sup>16</sup> Musik kann auch nur in sehr eingeschränktem Maße narrative Strukturen ausbilden. Denn wo sie auf etwas außer ihrer selbst verweisen will, kann sie das nur durch mimetische Mittel (wie etwa die Imitation von Naturlauten) bewerkstelligen, nicht aber diegetisch, und nur in der ‚Gegenwartsform‘, also im unmittelbaren Moment ihrer performativen Aufführung; es gibt keine ‚Vergangenheitsform‘ in der ‚Sprache‘ der Musik.<sup>17</sup>

12 Den historischen Verlauf dieses musikphilosophischen Diskurses, auf den hier aus Platzgründen nicht differenzierter eingegangen werden kann, zeichnet Bonds (2014) nach.

13 Vgl. Bonds 2014: 4 f.

14 Wolff 2015: 392.

15 Die betrifft vor allem musikalische Simultaneitätstechniken wie die der Polyphonie, die sich in der zeitlich sequentiell strukturierten Ausdrucksform Sprache bestenfalls im metaphorischen Sinne realisieren lässt (vgl. Scher 1982: 233 f.).

16 Vgl. Wolff 2015: 221 ff.; vgl. auch Scher 1982: 229–233 sowie Gier 1995: 61–65.

17 Es sei denn wiederum in einem metaphorischen Sinne; vgl. hierzu die Diskussion durch Abbate 1989: 228 ff. Zum Verhältnis von Musik und Narrativität vgl. auch Wolf (2005: 328), der, etwas optimistischer, Musik und Narrativität als „strange, but not entirely incompatible, bedfellows“ definiert.

Eine gängige Umgehung dieses Defizits<sup>18</sup> durch Denker aller Disziplinen, welche die Musik als sprachähnlich zu begreifen versuchten, lautet in etwa wie folgt: Die Musik sei zwar eine Sprache, aber eine Sprache, die keine konkreten Begriffe benützen kann. Sie drückt etwas Vorbegriffliches, Unbegriffliches oder Außerbegriffliches aus.<sup>19</sup> Somit kann sie im semantischen Sinne auf nichts außerhalb ihrer selbst verweisen: Sie ist „un langage qui se signifie lui-même.“<sup>20</sup> Diese letztlich nicht überwindbare Einschränkung<sup>21</sup> zwingt die Musik zur Einbeziehung von sprachlichen und damit semantisierbaren Elementen, wenn sie auf ein Reales außerhalb ihrer selbst verweisen möchte. Oder, mit Lawrence Kramer ausgedrückt: Wenn Musik Bedeutung erzeugt, dann entsteht diese im Wechselspiel zwischen der direkten, subjektiven Erfahrung des ambigen musikalischen Moments und den altermedialen sowie (zumeist ebenfalls medial vermittelten) kulturellen Kontexten, in denen diese Erfahrung sich aktualisiert.<sup>22</sup> Musiker können diese Bedeutungserzeugung in Form von konnotativen, Assoziationen weckenden und so die Rezeptionshaltung beeinflussenden Paratexten wie programmatischen Titeln und Auführungsanweisungen an den Dirigenten zu lenken versuchen.<sup>23</sup> Eine andere Form von

18 Das Defizit lässt sich natürlich je nach Vorliebe auch als Vorteil interpretieren: der „epistemologisch-heuristische Vorsprung der Musik vor der Sprache“ ist, frei nach Barthes, ohne Sinn auskommt, während der Schriftsteller dazu verurteilt ist, Sinn zu erzeugen (Calzoni/Kofler/Savietto 2015: 19).

19 Vgl. Hindrichs 2017: 31 ff.

20 Wolff 2015: 224. Wolff weist diese Interpretation in vielen Variationen im Denken von Musikologen wie Boris de Schloezer, Philosophen wie Santiago Espinosa, Musikern wie Arnold Schönberg oder Pierre Boulez, Linguisten wie Roman Jakobson und Musikkritikern wie Eduard Hanslick nach.

21 Die Einschränkung bleibt zumindest unhintergebar, solange wir unter ‚Verweisen‘ Denotate oder Referenzen im Sinne der semantischen Referenztheorie (vgl. Lyons 1991: 8–11) verstehen. Wolff (2015: 225–304) entwickelt ein Modell, das in Abgrenzung zu den o.a. Denkern eine Art unspezifische Ausdruckskraft der Musik postuliert: Musik kann demnach zwar nichts Konkretes, dinglich Bezeichnbares sagen (*dire*), aber sie kann durch ihre Form einiges ausdrücken (*exprimer*) – zum Beispiel ‚Emotionen‘ oder ‚Atmosphären‘ (hier im Sinne einer ‚Tonalität‘ oder ‚Färbung‘ der Welt um uns herum gebraucht) sowie imaginäre ‚Ereignisse‘ (dynamisch-klangförmig reproduzierte Bewegungen in der Zeit). Sein Modell bestätigt freilich in letzter Instanz die klassische Arbeitsteilung der Künste, welche der Literatur oder, allgemeiner, den ‚Erzählkünsten‘ (*arts du récit*) die stärkste und genaueste semantische Aussagekraft zuschreibt. Prieto (2002: 61 ff.) wiederum entwirft einen Ansatz zu einer Metapherntheorie der Word and Music Studies, der das Problem durch eine Umdefinierung umgeht. Er geht zunächst von der Metaphernförmigkeit (*metaphoricity*) als notwendiger Eigenschaft allen Redens über die Reproduktion von Elementen einer Kunst in einer anderen aus. Im Anschluss an Goodman (1976) skizziert er sodann drei Symbolformen der Künste: denotative, exemplikative und expressive. Alle diese Formen lassen sich nach dieser Theorie in allen Künsten nachweisen, was aber nur möglich wird, weil der Denotationsbegriff hier auf Techniken wie die Tonmalerei ausgeweitet wird, die demnach *metaphorisch* als Verweis der Musik auf die Malerei gewertet werden kann. Auch Prieto geht im Übrigen von einer Dominanz des Denotativen in der Literatur, aber des Exemplikativen in der Musik aus (ebd.).

22 Vgl. Kramer 2001: 8.

23 Vgl. Scher 1982: 227 f. sowie Gier 1995: 64 f. Zum Konzept des Paratextes und seiner Anwendung in der Musik vgl. Kap. 2.3.2. der vorliegenden Arbeit.

Bedeutungslenkung sind plurimediale Kombinationen des musikalischen Instrumentenklangs mit Sprache, wie im Lied oder in der Oper. In solchen Kooptationen der Sprache liegt zugleich der am deutlichsten sichtbare Anknüpfungspunkt der Musik zur Literatur. In der instrumentalen Programmmusik vor allem ab der Romantik lassen sich bewusst literaturanalog konzipierte Formen wie etwa die Leitmotiv-Technik nachweisen.

Die europäische Literatur hat sich ihrerseits seit ihren Anfängen immer wieder auf die Musik bezogen und ist mit dieser Symbiosen eingegangen. Eine früh nachweisbare solche Symbiose betrifft die orale Tradierung literarischer Texte in Verbindung mit Musik. In der traditionellen Vorstellung der europäischen Literaturgeschichte geht diese ‚primäre Oralität‘, verkörpert etwa in der Figur Homers, dem schriftlich fixierten Text voraus. Homer war der von der Muse geliebte ‚blinde Mann‘ (*typhlos aner*), was ikonisch seine Zugehörigkeit zum akustischen Raum ausdrückte – den die Literatur mit der Musik teilte.<sup>24</sup> In dem Maße, in dem sich die Schriftform gegenüber dem Mündlichen durchsetzte, ging diese enge Verbindung verloren, was für die Literatur in erster Linie den Verlust eines vermeintlich unmittelbaren Zugangs zur Welt bedeutete: Die schriftförmige literarische „Sprache, in ihren hegemonischen visuellen Formen und Manifestationen, hat eine Wirkung, die im Wesentlichen zerebral ist. Sie führt das Vermögen, sich unabhängig von der Welt vorzustellen, in der sie operiert, bis an die Grenze und vermeidet, doppelt willkürlich, jeden direkten sinnlichen Bezug auf die materiellen [sic] Welt.“<sup>25</sup> Musik steht in der Schriftliteratur somit schon früh für eine verloren gegangene sinnliche Qualität, der häufig auch etwas Irrationales, Verführerisches und dabei potentiell Gefährliches eignet.<sup>26</sup> Es gab zahlreiche Versuche, diese verlorene Musikalität für die Literatur zurückzugewinnen. Analogien zum Altermedium der Musik sind bis heute ein so häufig gebrauchtes Thema der Literaturkritik, dass sie teils zu Klischees geronnen sind; so etwa die zumeist in lobender Absicht attestierte ‚musikalische‘ Sprache lyrischer Texte.<sup>27</sup> Konkret kann Sprache vor allem dadurch eine Ähnlichkeit zur Musik aufbauen, indem sie deren spezifisches Potential zur sinnlich und emotional ansprechenden *Andeutung* eines semantischen Gehalts mimetisch oder in Form struktureller Homologien imitiert:

Am entschiedensten nähert sich Sprache dort der Musik an, wo sie durch die absichtsvolle Offenheit ihrer semantischen Bezüge eine Sphäre des Mehrdeutigen,

24 Vgl. Vogelgsang 2011: 238 ff.; die hier verwendete Konzeptualisierung der primären Oralität geht auf Walter J. Ong zurück, der sich mit dem Einfluss des (mündlichen oder schriftlichen) Modus der Tradierung auf deren Inhalt wie auch auf deren psychokognitive Rezeption befasst (vgl. Ong/Hartley 2003). Die Rede von der ‚primären Oralität‘ sollte nicht als Postulierung eines Primats der Oralität missverstanden werden. Umgekehrt wäre auch eine Überhöhung der vermeintlich zivilisatorisch weiter fortgeschrittenen Schriftkultur und Schriftliteratur problematisch; tatsächlich sind die Übergänge zwischen schriftlicher und oraler Literatur gradueller Natur (vgl. Finnegan 2003: 394).

25 Shepherd 1992: 12.

26 Vgl. Hamilton 2013 für eine Motivgeschichte des durch die Musik verkörperten Irrationalen bis Wahnsinnigen in der europäischen Literatur.

27 Vgl. Scher 1982: 225.

zumindest Uneindeutigen erzeugt, wie sie davor allein der Musik vorbehalten war, oder dort, wo sie die konstruktiven Techniken der nicht auf Bedeutung angewiesenen Tonkunst, wo sie – wie in der Lautpoesie – die motivisch-thematische Arbeit der Musik zum poetischen Produktionsmittel erhebt.<sup>28</sup>

Beispiele für solche Annäherungen finden sich vor allem in der Lyrik, welche der Musik konventionell näher steht als die Prosa. Man kann die Klangmagie der Romantik und den französischen Symbolismus mit seiner Vorliebe für synästhetische Motive anführen,<sup>29</sup> oder auch die von Peter Dayan als ‚Intermedialisten‘ identifizierten mehrfachbegabten Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts wie Braque, Ponge oder Strawinsky, die Codes und Formen von Bildkunst, Poesie und Literatur miteinander vermengten.<sup>30</sup> Die literarische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts mit ihren zahllosen Bezügen auf die zeitgenössische ‚neue Musik‘ (Schönberg, Berg, Satie und nicht zuletzt den Jazz) lässt sich ebenfalls als ein Versuch lesen, diejenigen Formen von Literatur und Musik, die auf der Höhe der damaligen Zeit waren, zu einem gemeinsamen ästhetischen Projekt zu verbinden. Zugleich reflektierten und diskutierten Vertreter des Modernismus, etwa Joyce, Auden oder Stein, bereits die kulturellen Auswirkungen der mit der technischen Entwicklung der Medien zunehmenden Omnipräsenz des Musikalischen im Alltagsleben.<sup>31</sup>

Gerade in dieser Art der Auseinandersetzung – der denotativ-diskursiven und *zugleich* formal-ästhetischen – scheint die spezifische kreative Qualität des Mediums Literatur auf. Hubert Zapf begründet dies damit, dass die Literatur „kognitionspsychologisch betrachtet eine doppelte Kodierung aufweist, die auf eine Verbindung des Verbalen und Nonverbalen, des Konzeptuellen und Sinnlichen, von Logik und Rhythmus, von bewussten und unbewussten Lebensvollzügen abgestellt ist.“<sup>32</sup> Für Zapf kann die Literatur damit zwischen prädiskursivem Klang und diskursiver Bedeutung in einer Weise vermitteln, die der Musik nicht möglich ist:

Die paradoxe Bedingung ihrer Kreativität scheint also zu sein, dass sie im Medium des Verbalen und Diskursiven selbst dessen Anderes, das Nonverbale und Prädiskursive zur Geltung bringt und so die Differenz, das Andere, die unverfügbare Dimension im Subjekt selbst artikuliert und zugleich mit dessen bewusster, sprachlich-kognitiver Seite in Beziehung und Wechselwirkung setzt.<sup>33</sup>

28 Emons 1990:8.

29 Vgl. ebd.: 63 ff.

30 Vgl. Dayan 2011: 75–117.

31 Vgl. Epstein 2014. Weitere Wellen der Rezeption von Musik in der Literatur ließen sich benennen – etwa der „Boom der Musik in literarischen Texten“ im deutschsprachigen Raum seit den 1990ern (Caduff/ Gebhardt-Fink/Keller 2007: 46). Aus Platzgründen soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden. Die Rezeption der Popmusik in der westlichen Literatur wird in Kapitel 2.3 kurz diskutiert.

32 Zapf 2007: 24.

33 Ebd.

In literarischen Bezügen auf ein komplementäres Signifikationssystem wie das der Musik, das zwar Klangformen komplexer strukturieren kann als die Sprache, aber von sich aus nichts denotieren kann, tritt diese Besonderheit der Literatur umso deutlicher hervor und verweist auf eine wichtige Funktion, die sie als Teil des übergreifenden Mediensystems einer Gesellschaft wahrnimmt: Sie vermag stärker als andere Medien auf altermediale Entwicklungen zu reagieren und diese zu kommentieren. Zugespitzt: Literatur geht aufgrund ihrer Sprachform ontologisch anderen Medien und dem intermedialen Austauschprozess als Ganzem voran.<sup>34</sup> Sie kann die Medienpraktiken der Menschen reflektieren, diskutieren und auch selbst mitgestalten. Sie kann zugleich, mit ihren Mitteln der Sprache und der Schrift, altermediale ästhetische Formen oder Strukturen in gewissen Grenzen in ihre eigene Produktion einbeziehen, auch wenn ihr dazu im Vergleich zur Musik möglicherweise schwächere formale Mittel zur Verfügung stehen. Prosatexte etwa können filmische Schnitttechniken nachbilden, und Gedichte die lautliche Qualität von Musik nachzuahmen versuchen. Die Literatur kann diese Einbeziehung aber auch extratextuell versuchen: über Paratexte (wie etwa die grafische Gestaltung des Bucheinbands), oder über soziale Performanzen wie Autorenlesungen, die heute nicht selten mit Musik kombiniert und/oder nach dem Muster von Konzerten gestaltet werden. Literatur kann schließlich die Medien selbst als Zeichensysteme diskutieren, also ihre Art zu signifizieren bewusstmachen, und ist damit das Medium metamedialer Reflektion schlechthin. Das Verhältnis der Literatur zu anderen Medien ist folglich immer asymmetrisch, und diese Asymmetrie lässt sich als eine Vorbedingung der Entwicklung intermedialer Prozesse begreifen.

Für die vorliegende Arbeit ist diese Qualität der Literatur von doppelter Bedeutung. Sie bildet zum einen die Grundlage des Erkenntnisinteresses, denn es sollen ja gerade intermediale Strategien untersucht werden, mittels derer die literarische Rede auf das altermediale System der Popmusik zu reagieren versucht. Zum anderen gibt sie bereits einen Hinweis darauf, was sich ein doppelbegabter Musiker von einem Medienwechsel oder von plurimedialen Kombinationen der Musik mit der Literatur erhoffen könnte: eine Komplementierung der dynamischen, expressiven Potentiale seines Ausgangsmediums mit der semantischen Kompetenz und Denotationskraft der Literatur. In solchen Auseinandersetzungen mit anderen Medien, die aufgrund des technischen Fortschritts vor allem in den letzten ca. 150 Jahren eine neue Dynamik gewonnen haben, sieht sich die Literatur herausgefordert, weil ihr Medienkonkurrenz entsteht, die ihre Deutungsmacht angreift.<sup>35</sup> Sie gewinnt aber auch: Sie eignet sich neue Themen und neue Ausdrucksfor-

---

34 Schröter (1998: 146–150) geht von der Sprache und der Schrift als Bedingung für die Existenz einer ‚ontologischen Intermedialität‘ aus, die der Spezifik der einzelnen Medien insofern vorausgeht, als diese ihr spezifisch Eigenes immer nur in Abgrenzung zu anderen Medien definieren können. Was einzig unhintergebar ist, ist die Sprache/Schrift selbst, weil sie die Bedingung der Definition an sich ist. Kein anderes Medium kann also ‚in seiner reinen Spezifik und Wesenhaftigkeit erscheinen, ohne durch die Relationalität und Differentialität der Sprache/Schrift gegangen zu sein‘ (ebd.: 148).

35 In den Literaturwissenschaften und den Kulturwissenschaften drückt sich das in zahlreichen *turns* aus, die wie der *iconic/pictorial turn* oder der *sonic turn* vom Primat des der Literatur eigenen Ausdrucksmodus, der Schriftform, wegführen oder, wie der *reflexive/literary turn* dieses Primat problematisieren (vgl. Bachmann-Medick 2011).

men an. Viele dieser neuen Ausdrucksformen waren vielleicht einmal stärker Bestandteil von weniger visuell-schriftförmig, stärker oral tradierten Literaturformen, die mit der Zeit verloren gegangen sind.

## 2.2 Modelle der Intermedialitätsforschung

Wie lassen sich vor dem oben in allgemeiner Form umrissenen Hintergrund konkrete literarische Bezugnahmen auf Musik auf Werkebene systematisch erfassen und analysieren? Und wie kann man solche Analysen für eine historische Untersuchung medialer Interferenzen nutzen? In der Intermedialitätsforschung, der Mediengeschichtsforschung und angrenzenden Forschungsfeldern existieren Modelle zur synchronen und diachronen Beschreibung medialer Interferenzen, die in den folgenden beiden Unterkapiteln diskutiert werden.

Diese Modelle, insbesondere die an die Inter-artes-Tradition anknüpfenden synchronen Typologien der Intermedialitätsforschung, beziehen ihre Beispiele typischerweise aus Interferenzen zwischen Kunstmusik und hoher Literatur; Popmusik wird von ihnen entweder ignoriert oder unter einem allgemeinen Musikbegriff subsumiert. Ich folge dieser Konvention zunächst unter der Prämisse, dass Kunstmusik und Popmusik zumindest einige zentrale musikalische Ausdrucksqualitäten teilen. Im Folgekapitel soll dann anhand einer näheren Bestimmung des Popmusikbegriffs deutlich gemacht werden, dass diese Subsumtion unzureichend ist, und welche spezifischen zusätzlichen Typen medialer Bezüge zwischen Popmusik und Literatur mit dem Vokabular der Intermedialitätstheorie erfasst werden könnten, die ihr bisher entgangen sind.

### 2.2.1 Synchrone Modelle: Von den Inter-artes zur Intermedialität

Eine noch heute genutzte Skizze zu einer systematischen Typologie der Formen von Interrelationen von Musik und Literatur entwarf Steven Paul Scher. Er konstruierte ein Modell dreier Typen wechselseitiger Bezugnahmen von Literatur und Musik.<sup>36</sup> *Literatur und Musik* bezeichnet als erster dieser Typen im Wesentlichen das breite Spektrum der Vokalmusik: Opern, Lieder, Kantaten, Balladen, Singspiele, usw.; in dieser symbiotischen Form gilt ein Kunstwerk nur dann als gelungen, wenn die Komponenten beider Künste, das Musikalische und das Literarische, gleichzeitig präsent sind.<sup>37</sup> Der Typus *Literatur in der Musik* bezeichnet hingegen das, was weiter oben als ‚Programmmusik‘ benannt wurde: Musik, die auf außermusikalischen Ideen, in diesem Falle literarischen Stoffen und

<sup>36</sup> Vgl. Scher 1982.

<sup>37</sup> Vgl. Scher 1982: 226.

Formen beruht,<sup>38</sup> und die es auf den Versuch der Benennung oder formalen Umsetzung dieser Ideen in einem nicht-denotativen Medium anlegt. Solche ‚Vertonungen‘ literarischer Stoffe können sich eng auf den Text der Vorlage beziehen oder ihn lose interpretieren; sie können ihm auch, insbesondere wenn Textvorlage und musikalische Umsetzung zeitlich weit auseinander liegen, eine ganz neue und überraschende Aussagekraft abgewinnen.<sup>39</sup> *Musik in der Literatur* schließlich ist eine Kategorie, der Scher zwei verschiedene Formen der Musikalisierung von Literatur bzw. der Verbalisierung von Musik zuordnet. Die erste dieser Formen ist *word music*,<sup>40</sup> also der Versuch, die lautliche, akustische Qualität der Musik in verbaler Form nachzubilden, z.B. durch den Einsatz von Onomatopoeitika, durch die Variation von Rhythmus und Betonung, oder durch das Timbre (die Tonfarbe).<sup>41</sup> Beispiele für solche Wortmusik findet man in der Lyrik von Eichendorff, Baudelaire oder Mallarmé, in den Texten von Dadaisten wie Schwitters und Arp, in den Lautgedichten Ernst Jandls und der Prosa von James Joyce.<sup>42</sup> Die enorme stilistische und Gattungsvariation der beispielhaft angeführten Autoren deutet bereits an, dass *word music* ganz unterschiedliche Formen annehmen und für ihren Trägertext unterschiedliche Funktionen erfüllen kann.<sup>43</sup> Das hängt mit den unterschiedlichen Musikerfahrungen und musikalischen Kenntnissen zusammen, über welche diese Schriftsteller jeweils verfügten, und die in starken Unterschieden in der Intensität der Musikalisierung der Sprache resultiert.<sup>44</sup> Ganz der Musik gleich werden kann freilich ohnehin keines dieser Sprachspiele – sie bleiben letztlich immer im sprachlichen Medium gefangen, dessen Grenzen sie auszuloten versuchen:

Wo immer die Sprache das Prädikat ‚musikalisch‘ erhält, da ist dieses dem Material der *Sprache* abgewonnen. Dieses Attribut ist nicht präzise, es sagt nichts Genaues aus, sondern es strebt in eine Dimension, die scheinbar nicht (mehr) zu beschreiben ist. Diese Dimension aber *ist nicht* Musik. Literarische Operationen an dem und mit dem Sprachmaterial wie Rhythmisierungen, Wiederholungen und Lautspieleien sind genuin sprachliche Prozesse. Musik hat anderes Material zum Ausgangs-

38 Vgl. Scher 1982: 227 f.

39 Müller (1995: 35–45) zeigt dieses innovative Potential intermedialer Transpositionen am Beispiel von Carl Orffs *Carmina Burana*.

40 Die beiden Begriffe für Schers Unterkategorien von *Musik in der Literatur* werden im Folgenden im englischen Original belassen, da sie, wie Scher selbst anmerkt, in deutscher Übersetzung zu Missverständnissen führen können.

41 ‚Word music‘ baut somit, mit Rajewsky (2005: 97) gesprochen, eine „Ähnlichkeitsbeziehung“ zwischen Musik und Text als akustische Phänomene auf. Die akustische Dimension des Textes wird betont, auf Kosten seiner semantischen und grammatikalischen Bedeutsamkeit.

42 Vgl. Scher 1982: 229 f.

43 Freilich lässt sich mit Hillebrandt (2017) davon ausgehen, dass die akustische Dimension der Sprache für Lyrik historisch wichtiger als für Prosaliteratur; vgl. ebd. für eine Darstellung der traditionellen Aspekte der akustischen Faktur lyrischer Texte im westlichen Kulturkontext. Schmitz-Emans (2017: 138 f.) verweist auf die teilweise Kontinuität des romantischen Gedankens von der ursprünglichen Einheit der Künste in der Hinwendung zum konkret Klanglichen und Lauthaften der Sprache in der Avantgarde-Dichtung.

44 Gier 1995: 77 f.

punkt, musikalische Prozesse verlaufen anders. Wann immer also die Rede vom ‚Musikalischen‘ der Literatur auftaucht, dann ist das ein Hinweis darauf, dass gerade etwas sehr Sprachliches abgeht, denn der Begriff des Musikalischen taucht in der Regel genau dort auf, wo die literarische Sprache am meisten um ihre Existenz ringt, wo sie an Grenzen kommt, wo sie Sinn abstreift, wo sie sich selbst materiell am radikalsten zum Ausdruck kommt.<sup>45</sup>

Die zweite Subkategorie bildet die *verbal music*. Diese simuliert weniger den exakten Klang realer oder fiktiver Musikstücke, sondern vielmehr deren performative Umsetzung und ihre intellektuelle und emotionale Wirkung auf den Rezipienten. Zugleich beschreibt sie diese Performanzen oder Sinneseindrücke und betont damit im Vergleich zur *word music* stärker die semantische Qualität der Sprache als ihre lautliche Komponente. Als Beispiele für *verbal music* nennt Scher in der Dichtung etwa Baudelaire, Verlaine, Brentano oder Grillparzer, in der Prosa hingegen in erster Linie Vertreter der deutschen Literatur seit 1800: E.T.H. Hoffmann, Kleist, Heine, Mörike, Thomas Mann (dessen *Doktor Faustus* Scher als „ingenious blend of imitation, description, analysis, and interpretation“ der Musik in der Literatur begreift) und Hermann Hesse.<sup>46</sup> Schers erstmals in den frühen 1970er Jahren entwickeltes Modell wurde in den ‚Word and Music Studies‘ einflussreich, einer Unterform der Inter-artes-Forschung, die ebensolche Wechselwirkungen zwischen Literatur und Musik konzeptionell zu erfassen versucht.<sup>47</sup> Zugleich bildete es das Grundgerüst für typologische Modelle der Intermedialitätstheorie, die den Fokus fort von der instrumentalen Kunstmusik und hin zu den massenmedialen Formen künstlerischen Ausdrucks lenkte – und, stärker als die Inter-artes-Forschung, auf die Form und Materialität der Medien selbst. Von der Inter-artes-Forschung grenzt sich die Intermedialitätsforschung im Wesentlichen durch zwei Argumente ab: sie postuliert zunächst einen Wandel des Forschungsgegenstandes in den beteiligten Disziplinen, fort von der klassischen Hochkunst und hin zu neuen, technischen und eher die Massen als eine Elite ansprechenden Medien.<sup>48</sup> Ulrich Müller definiert das Spezifische der Intermedialitätsforschung in diesem Sinne wie folgt:

45 Caduff/Gebhardt-Fink/Keller 2007: 99 (Hervorhebungen i.O.).

46 Scher 1982: 236

47 Vgl. Bernhart 2004.

48 Vgl. Wolf 2014: 11. Ausführlicher, aber in ähnlicher Tendenz argumentiert Paech (2014: 46), für den sich Intermedialitätsforschung vor allem mit „Phänomenen [...], die in erster Linie durch ihre Beziehung zwischen traditionell-künstlerischen und neuen technisch-apparativen Darstellungsformen bestimmt sind“ befasst. Er betrachtet nicht nur die akademische Rede über die Medien, sondern deren diskursive Fassung, also das Mediensystem selbst und die Entwicklung seiner technischen Möglichkeiten, als Argument für den Bruch mit der Inter-artes-Tradition: Unter dem Kunstparadigma bis ins 19. Jahrhundert, dem die Inter-artes-Forschung weitgehend folgt, gab es demnach noch keine „gemeinsame mediale Ebene der Verbindung zwischen den Künsten und den technischen Apparaten“ (ebd.: 48), welche aber für das moderne Denken über Medien konstitutiv ist. Caduff/Gebhardt-Fink/Keller (2007: 95) hingegen rechtfertigen den Intermedialitätsbegriff mit der materiellen Natur der Medien selbst. Intermedialität erscheint so als materialitätszentrierte Fortschreibung der Inter-artes-Forschung: „Die Künste müssen in ihren Methoden und Erschei-

Intermedialität bezieht soziale, technologische und mediale Faktoren mit ein; Interartialität hingegen beschränkt sich auf die Rekonstruktion der Interaktionen zwischen den Künsten und künstlerischen Schaffensprozessen, sie schreibt sich somit eher in eine poetologische Tradition ein.<sup>49</sup>

In einer zweiten Traditionslinie schließt die Diskussion um Intermedialität sodann an die Intertextualitätsforschung an, die im Gefolge von Barthes<sup>50</sup> und Kristeva<sup>51</sup> bereits einen weit gefassten Textbegriff erarbeitet hat, der musikalische Zeichen mit einschließt.<sup>52</sup> Gegenüber dieser Forschungsrichtung bringt der Intermedialitätsbegriff eine andere Akzentverschiebung: Die Intermedialitätsforschung verspricht, nicht nur literarische Texte in den Mittelpunkt zu stellen, sondern Interaktionen zwischen mehreren unterschiedlichen, vor allem auch audiovisuellen Medien beschreiben zu können. Zugleich stellt sie wiederum die Materialität der Medien, ihre Abhängigkeit von technischen Gegebenheiten und die soziale Funktion medialer Interferenzen in den Mittelpunkt der Betrachtung.<sup>53</sup> Mit einem so verstandenen integrativen Medien- und Intermedialitätskonzept sollte sich eine Begrifflichkeit für die Untersuchung von intermedialen Phänomenen im Rahmen einer diachronen und medienübergreifenden Analyse entwickeln lassen.

### 2.2.1.1 Typologien intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur

Irina Rajewsky<sup>54</sup> und Werner Wolf<sup>55</sup> haben seit den späten 1990er Jahren kontinuierlich zwei Modelle einer Typologie von Formen intermedialer Phänomene entwickelt, die sich in der Begrifflichkeit voneinander unterscheiden, in der Kategorisierung aber starke Gemeinsamkeiten aufweisen.<sup>56</sup> Im Folgenden soll die Genese dieses Doppelmodells nicht im Einzelnen aufgeschlüsselt werden; stattdessen wird die bis dato jüngste Version von Wolfs Modell herangezogen, das explizit auf Fälle literarisch-musikalischer Intermedialität hin konzipiert ist, und das heute eine wesentlich feinere und detailschärfere Aufteilung der Einzelformen intermedialer Grenzüberschreitungen leistet als Schers Modell,

---

nungen unterschieden werden. Intermedialität wäre somit als eine Inter-artes-Theorie zu verstehen, aus der sich zugleich auch der Materialitätsbegriff der jeweiligen Kunst herleitet. Unter Musik als Medium wäre demnach die Komposition, oder allgemeiner: das fertige Musikstück zu verstehen, und nicht ein anonymes Klangmaterial. Der daraus resultierende Materialitätsbegriff bezeichnet also nicht anonyme Bausteine (wie Akkorde oder Skalen), sondern eine geistige Produktion.“

49 Müller 2008: 35.

50 Vgl. Barthes 1982.

51 Vgl. Kristeva 1967.

52 Vgl. Bayerl 2000 für eine vergleichende Diskussion der Konzepte des Verhältnisses von Musik und Sprache bei Barthes und Kristeva.

53 Vgl. Müller 2008: 37 ff.

54 Vgl. Rajewsky 2002, 2004, 2005.

55 Vgl. Wolf 1999, 2002a/b, 2004, 2011, 2014, 2015, 2017.

56 Wie Wolf (2015: 468) selbst anmerkt.

dessen Grundstruktur es übernommen hat. Ich erläutere daher in der Folge zunächst unter einigen Verweisen auf alternative Lesarten und Präzisierungen die Begrifflichkeit von Wolfs Modell und übernehme sie, im Sinne einer einheitlichen und nachvollziehbaren Terminologie, für den weiteren Verlauf der Arbeit. Ich ergänze Wolfs Modell sodann um Wolfgang Halletts theoretische Überlegungen zur Ausdifferenzierung literarischer Formen von Intermedialität.

Schers triadische Aufteilung bildet die Grundlage der späteren typologischen Ansätze in der Intermedialitätsforschung, insbesondere solcher, welche die Identifizierung eines Mediums in der Signifikation oder Struktur eines anderen Mediums innerhalb einer einzelnen gegebenen semiotischen Entität (also eines Werks oder kulturellen Artefakts) vornehmen. Wolf fasst diese Ansätze unter dem Begriff der *werkinternen Intermedialität* zusammen.<sup>57</sup> Solche auf Werkebene nachweisbaren Intermedialitätsphänomene können meist innerhalb einer Disziplin (wie der Literaturwissenschaft) untersucht werden und sind daher relativ einfach identifizierbar.

Nicht abgedeckt von diesem Begriff ist jener Bereich der *werkübergreifenden Beziehungen* zwischen den Medien als semiotische Komplexe, also etwa zwischen *der* Literatur und *der* Musik insgesamt. Dieser Bereich der Intermedialität umfasst zunächst das Phänomen der *Transmedialität*, was hier eine „medienunspezifische Eigenschaft bestimmter inhaltlicher oder formaler Konzepte/Konzeptkonfigurationen, in mehr als einem Medium vorzukommen“ bezeichnet.<sup>58</sup> Im Gegensatz zu Rajewsky<sup>59</sup> versteht Wolf Transmedialität als Teil der Phänomenwelt der Intermedialität und nicht als etwas, was außerhalb dieser stünde.<sup>60</sup> Beispiele für transmediale Phänomene können Formeigenschaften wie die Narrativität sein, die z.B. sowohl im Medium Film als auch im Medium Literatur nachweisbar ist, oder eine bestimmte medienübergreifend genutzte Stilistik und Produktionsästhetik wie die ‚Empfindsamkeit‘ des europäischen 18. Jahrhunderts.<sup>61</sup> Als zweite Form werkübergreifender Intermedialität definiert Wolf die *intermediale Transposition*, die einen Wechsel eines Inhalts oder einer Form von einem Medium in ein anderes Medium darstellt.<sup>62</sup> Hier lässt sich im Gegensatz zur Transmedialität ein Urprungsmedium und eine klare Zielrichtung des Transfers ausmachen. Ein gängiges Beispiel wäre die Verfilmung eines Romanstoffs; die intermediale Transposition kann aber auch ein formales Konzept betreffen, etwa die Überführung der literarischen Form des Erzählers in den Voice-Over-Narrator im Film. Das intermediale Moment dieser Transpositionen liegt im

57 Vgl. Wolf 2015: 460, Wolf 2014: 29.

58 Wolf 2014: 38.

59 Vgl. Rajewsky 2002: 13.

60 Vgl. Wolf 2014: 25.

61 Zur Problematik, ob man wirklich sinnvoll von ‚medienunspezifischen‘ Phänomenen sprechen kann, vgl. Schröter 1998: 136–143. In jedem Fall ist die Rede von Transmedialität eine Abstraktion, die auf der analytischen Ebene vom Betrachter konstruiert wird, nicht aber notwendig in den Werken selbst angelegt ist (ebd.: 141).

62 Vgl. Wolf 2014: 27 f.

Entstehungsprozess, ist aber nicht stark im Endprodukt sichtbar, welches sich typischerweise ohne Kenntnis des Ausgangsmediums begreifen lässt.<sup>63</sup>

Komplexer ist Wolfs Typologie der Formen werkinterner Intermedialität.<sup>64</sup> Er unterscheidet hierbei zwischen *offensichtlicher* und *verdeckter Intermedialität*, wobei letztere in zwei Arten und drei Unterarten geteilt ist.

*Offensichtliche Intermedialität* im Rahmen eines einzelnen Werks betrifft zunächst *plurimediale Kombinationen*, also die für den Rezipienten ohne Weiteres in der Oberfläche (dem semiotischen System) eines Werks erkennbare Einbeziehung eines Altermediums. Dies entspricht, bezogen auf musiko-literarische Kombinationen, Schers Kategorie der *Literatur und Musik*, betrifft also etwa Opern oder Lieder. Die einzelnen Medien in der plurimedialen Komposition (etwa nur der Text einer Oper, nur die Melodie eines Songs) sind individuell identifizierbar und daher zu Analyse Zwecken oft eigenständig ‚zitierfähig‘, auch wenn hierbei ohne den Folgeschritt einer Einbeziehung des altermedialen Kontextes bisweilen ein Bedeutungsverlust entsteht. Es gibt ein Spektrum plurimedialer Kombinationen, das von der einfachen Kombination bis zur Fusion reicht. Ein Lied etwa ist eine relativ starke Synthese, die sich nicht ohne Kenntnis ihrer beiden medialen Komponenten begreifen lässt.<sup>65</sup> Diese medialen Komponenten – der literarische Text und die Musik – werden in eine enge Kooperation gezwungen.<sup>66</sup> Die Liedform ist zudem so konventionalisiert, dass sie fast als eigenes Medium anerkannt werden kann: „Was heute als Plurimedialität begriffen wird, kann sich morgen schon rückwirkend betrachtet als neues Medium, als Ergebnis eines Remediationsprozesses darstellen.“<sup>67</sup> Andere Formen plurimedialer Kombination setzen Einzelmedien in ungewohnter oder hintersinniger Form zueinander in Bezug; die dadurch erzielten schroffen Kontraste verlangen dem Rezipienten eine stärkere Aktualisierungsleistung ab und leiten so zur metamedialen Reflektion an.<sup>68</sup> Ein verwandtes, von plurimedialer Intermedialität im Wolf'schen Sinne indes abzugrenzende Konzept ist der *Multimodalitätsbegriff*, welcher der sprachwissenschaftlichen Interaktionsanalyse entspringt, aber in jüngerer Zeit zunehmend auch in der diskursanalytischen und kulturwissenschaftlichen Untersuchung kultureller Artefakte etwa der neuen Medien an Bedeutung gewonnen hat.<sup>69</sup> Die Multimodalitätsforschung untersucht

63 Vgl. Wolf 2015: 462.

64 Vgl. Wolf 2014: 30–37, Wolf 2015: 462–469.

65 Die einzelnen Abschnitte dieses plurimedialen Spektrums lassen sich dabei konzeptionell nicht immer eindeutig identifizieren. Vgl. hierzu Schröters (1998: 134 ff.) Diskussion der Unterschiede zwischen ‚intermedia‘ und ‚mixed media‘ in der Medienkunsttheorie Dick Higgins.

66 Natürlich werden gerade innerhalb einer derart engen Kooperation Spannungen zwischen den medialen Ausdrucksformen umso sichtbarer, zum Beispiel, wenn Text und Musik eines Liedes um Priorisierung konkurrieren (vgl. Sampson 2018: 131 ff. für einige Beispiele aus der Kunstmusik).

67 Wolf 2014: 41.

68 Ein vielzitiertes Beispiel wäre Ezra Pounds *Canto LXXV*, der allographe Musiknotation und auktorialen lyrischen Text über intertextuelle und intermediale Bezüge miteinander verknüpft und so eine enorme, wenngleich ambige Bedeutungsdichte erzielt; vgl. Byron 2002, Schweighauser 2015: 479 f.

69 Erwähnenswert ist hier etwa Jones/Norris' (2005) Ansatz der *mediated discourse analysis*, der kulturelle Werkzeuge (*cultural tools*) und eingespielte medialisierte Handlungsmuster zur Vermittlung und Verarbeitung von Information nicht nur in als Kunstwerken wahrgenommenen kulturellen

die gleichzeitige oder parallele Nutzung mehrerer kognitiver Modi zur Vermittlung von Information. Multimodale soziale Interaktion beinhaltet beispielsweise Körpersprache und Mimik, und ein multimodales Buch im Format der in der anglo-amerikanischen Jugendliteratur zunehmend beliebten *multimodal novel* integriert Text und Bilder, bisweilen gar externe Internet-Quellen.<sup>70</sup> In der Sprache der Intermedialitätsforschung handelt es sich bei multimodalen kulturellen Artefakten somit in der Regel um plurimediale Kombinationen. Bestimmte Formen von Medienkombinationen, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden, ließen sich ohne Weiteres in der Terminologie der Multimodalitätsforschung analysieren. Die Multimodalitätsforschung bietet zudem Anknüpfungspunkte an für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit bedeutende Formen von Alltagspraktiken und Kulturtechniken. Wenn im Folgenden demgegenüber dem Intermedialitätsansatz der Vorzug gegeben wird, dann hat das zwei Gründe: Erstens soll das in dieser Arbeit verwendete Vokabular möglichst konsistent und transparent bleiben, um die Vergleichbarkeit der behandelten Intermedialitätsformen zu gewährleisten; zweitens bezieht sich der Multimodalitätsansatz in der Regel auf die Kognition und die Rezeptionsästhetik mehrerer innerhalb derselben Oberfläche arrangierter Sinneseindrücke. Die Intermedialitätsforschung stellt demgegenüber die Ästhetik des Materials und seine mediale Formung, nicht zuletzt durch die technischen Bedingungen der Trägermedien und die sie begleitenden künstlerischen und gesellschaftlichen Diskurse, in den Vordergrund.<sup>71</sup> Für eine diachrone Darstellung der wechselseitigen Beeinflussung der Medien in ihrem soziokulturellen Umfeld eignet sie sich somit eher.

Abgegrenzt von plurimedialen Kombinationen fasst Wolf unter dem Begriff der *verdeckten Intermedialität* zwei Formen angedeuteter Bezüge auf ein anderes Medium: *explizite* und *implizite Referenzen*. Beide Arten von Bezügen unterscheiden sich insofern nicht, als die Oberfläche des Werks, das die Referenz ausbildet, homogen bleibt. Ein literarisches Werk, das Musik referenziert, verbleibt in der Schriftform – es erzeugt, zumindest im wörtlichen Sinne, keine Klänge und Harmonien, weshalb der intermediale Bezug auf die Musik nicht ‚offensichtlich‘ im Sinne des Modells ist, sondern ‚verdeckt‘ bleibt. *Explizite Referenzen* sind die einfachste Art des intermedialen Verweises und stellen eine bloße Thematisierung des Altermediums dar, ohne dessen mediale Eigenschaften dabei zu imitieren. Eine solche Referenz „erzeugt keinen Eindruck medialer Hybridität“ und „operiert im Modus des *telling*“ – etwa, wenn in einem Roman ein Liedtitel erwähnt wird, ohne dass diese Erwähnung die Formebene des Romans affiziert.<sup>72</sup> Diese Form des Bezugs ist üblicherweise verbalen Medien wie der Literatur vorbehalten. In der Musik hingegen kann in der Regel nur auf ein Werk angespielt werden, das selbst musikalische Komponenten hat, wie etwa eine Oper.<sup>73</sup> *Implizite Referenzen* operieren im Gegensatz

---

Artefakten, sondern allgemein im modernen Alltagsleben – sei es im Verpackungsdesign oder im Supermarktprospekt – zu analysieren versucht.

70 Vgl. Hallet 2015b.

71 Vgl. zum Unterschied zwischen Intermedialität und Multimodalität Schmitz 2013.

72 Wolf 2014: 29 f.

73 Vgl. Wolf 2015: 464.

dazu im Modus der Imitation oder Ikonizität und bemühen sich, im Geist des Rezipienten eine Repräsentation des referenzierten Werkes zu erzeugen. Während die explizite Referenz an die Kognition des Rezipienten appelliert (seine Fähigkeit, eine Anspielung zu entziffern), richtet sich die implizite Referenz an seine Vorstellungskraft und ermöglicht es ihm, das Altermedium in seinem Geist zu erfahren, als wäre es im Ausgangsmedium präsent.<sup>74</sup> Im Gegensatz zu Thematisierungen sind implizite Referenzen folglich Beispiele für literarisches *showing*: sie funktionieren als imitative Inszenierung des musikalischen Altermediums mit den Mitteln der Literatur.<sup>75</sup> Diese Inszenierungen verteilen sich in Wolfs Modell auf drei Formen, die sich im Grad der intermedialen Durchdringung unterscheiden:

1. Die *Evokation* des Altermediums benötigt keine direkte Übernahme von inhaltlichen oder formalen Teilen des referenzierten Werkes oder Mediums. Sie appelliert vielmehr durch anschauliche Beschreibung allein an die Vorstellungskraft des Rezipienten. Ein Roman etwa kann im Geist des Lesers eine spezifische musikalische Komposition evozieren, indem er die emotionale Wirkung beschreibt, welche diese Musik auf die Figuren hat.<sup>76</sup> Im Gegensatz zur intermedialen Transposition, die für sich alleine genommen verständlich ist, benötigt die Evokation das Bewusstsein des Lesers für das Altermedium und damit für den intermedialen Prozess – dieses Bewusstsein wird häufig durch eine simultan eingesetzte explizite Referenz hergestellt, also etwa die Nennung des Namens der evozierten musikalischen Komposition im gleichen Textabschnitt.<sup>77</sup>
2. Die *formale Imitation* nutzt den ikonischen Einsatz der Zeichen des Ausgangsmediums. Sie formt das Material des Ausgangsmediums – seine Signifikanten und bisweilen auch seine Signifikate – so, dass es zumindest zu einem gewissen Grad eine formale Ähnlichkeit zu typischen Merkmalen oder Strukturen des Altermediums erhält. Beispiele für musikalische Imitationen der Literatur lassen sich in der Literarisierung der Programmmusik im 19. Jahrhundert finden: Berlioz' *Symphonie fantastique* etwa imitiert durch ihre musikalische Form eine narrative Sequenz. Als Beispiel eines umgekehrten Bezuges der modernen Literatur auf die Musik führt Wolf Aldous Huxleys Roman *Point Counter Point* (1928) an, der versucht, das musikalische Prinzip der Kontrapunktik auf die Struktur von Handlungs- und Figurenentwicklung zu übertragen. Die formale Imitation ähnelt insofern der intermedialen Transposition. Der Unterschied ist, dass letztere nicht darauf angelegt ist, in ihrer Endform Spuren des Ausgangsmediums sichtbar zu belassen. In der formalen Imitation hingegen wirkt die Referenz auf das Altermedium als Teil der Bedeutung des Werkes als Ganzes. Die for-

74 Vgl. Wolf 2015: 465.

75 Vgl. Wolf 2017 für eine Diskussion des *showing* musikalischer Phänomene.

76 Vgl. Wolf 2015: 466.

77 Zur Funktion der expliziten Referenz als rezeptionsleitender ‚Marker‘, der die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Präsenz des Altermediums in einer subtileren, weil impliziten intermedialen Referenz lenken soll, vgl. Rajewsky 2004: 51–63.

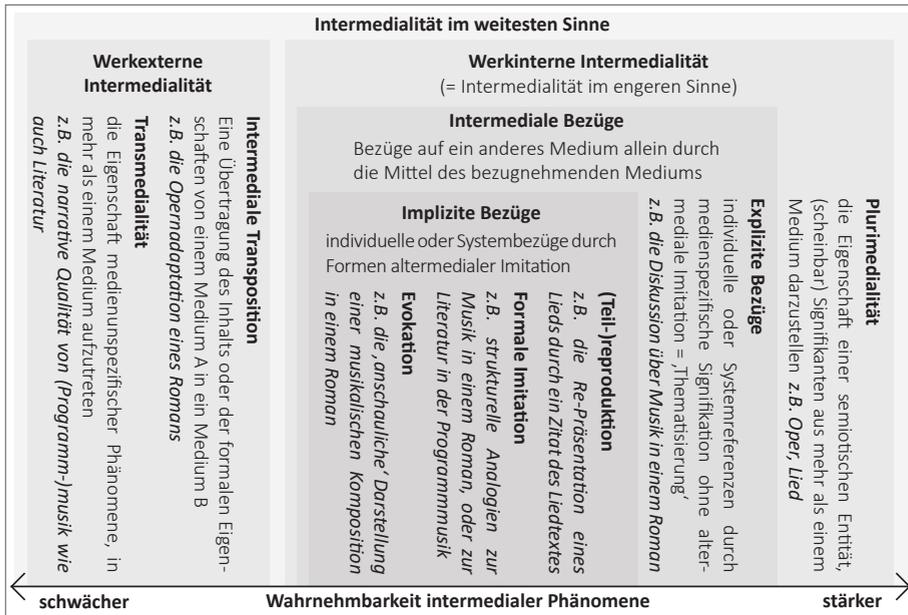


Abb. 1: Typologie intermedialer Formen, adaptiert aus Wolf (2015: 468)

- male Imitation umfasst als Kategorie daher interessante und innovative Experimente mit dem Potential der jeweiligen Medien.<sup>78</sup>
3. Die *(Teil-)reproduktion* stellt gleichsam ein ‚Zitat‘ eines anderen Mediums dar und ist damit ein Grenzfall zur Imitation. Sie lässt sich am einfachsten identifizieren, wenn beide Medien einen ‚gemeinsamen medialen Nenner‘ haben, der die Referenz realisiert. Vollständige Reproduktionen integrieren das gesamte zitierte Werk in sich – etwa im Fall eines Gemäldes, das in seiner Gänze in einem Film aufgenommen wird. Teilreproduktionen nehmen nur einen Teil des altermedialen Werks in sich auf. Ein Beispiel hierfür wäre ein Roman, der einen Liedtext zitiert, um auf Assoziationsbasis das Lied im Geist des Lesers präsent werden zu lassen. Die Teilreproduktion eines Werkes löst also im Rezipienten die Vorstellung dieses Werkes als Ganzes aus.<sup>79</sup>

### 2.2.1.2 Gattungsbezug, Systemniveau und Funktion intermedialer Bezüge

Das oben skizzierte Modell ist auf die synchrone Analyse von Einzelwerken ausgerichtet. Es erlaubt die relativ präzise Benennung von Arten medialer Interferenzen und Bezug-

<sup>78</sup> Vgl. Wolf 2015: 466 f.; vgl. auch Schmitz-Evans 2017: 148 ff. zur Komplexität der Frage von Form-Analogien zur Musik in Texten.

<sup>79</sup> Vgl. Wolf 2015: 465.

nahmen im Rahmen einer solchen Analyse. Es hat zudem den Vorteil, dass sein Vokabular anschlussfähig ist an Entwürfe für zusätzliche Analysekatgorien und offen für Präzisierungen z.B. hinsichtlich der Art der Medien, denen die untersuchten Einzelwerke zuzuordnen sind. Wolfgang Hallet benennt in diesem Sinne verschiedene Differenzierungsansätze in der Analyse speziell literarischer Werke, welche ein mit im Wolf'schen Sinne impliziten und expliziten Bezügen operierender intermedialer Ansatz berücksichtigen sollte, und von denen ich drei für die vorliegende Arbeit aufgreifen möchte.<sup>80</sup>

Der erste dieser Ansätze betrifft die *Gattung* des untersuchten literarischen Werks, welche häufig die Art und Funktion der darin enthaltenen intermedialen Bezüge bestimmt. Ein Gedicht etwa mag eher Stimme und Rhythmus der Musik imitieren, ein narrativer Text hingegen durch Handlung und Figuren eher konkrete Musikstücke oder Musiker thematisieren. Die Intermedialitätsanalyse muss diese gattungsspezifischen Konstituenten berücksichtigen, um sie korrekt einordnen zu können.<sup>81</sup> Da auch das kontaktgebende Altermedium bzw. altermediale Werk üblicherweise einer bestimmten Gattung zuzuordnen ist, sollte die Analyse auch die musikalische Gattung einbeziehen, auf die Bezug genommen wird. Sie hat dabei der Frage nachzugehen, warum gerade diese spezifische Gattungskombination mit jener spezifischen Medienkombination zusammenfällt. Von der Bedeutung des Gattungsbezugs kann auch und gerade für popaffine Literatur ausgegangen werden.<sup>82</sup>

Die zweite Differenzierung erfolgt nach dem *Systemniveau* des intermedialen Bezugs.<sup>83</sup> Ein Bezug kann demnach entweder einem altermedialen Einzelwerk gelten (z.B. im Fall der Diskussion eines konkreten musikalischen Werkes in einem Roman), einem medial oder ästhetisch definierten Genre (z.B. dem Jazz im ‚Jazzroman‘) oder dem Altermedium als semiotischem System (z.B. durch eine Diskussion der Musik *als Medium* in einem Roman). Diese drei Niveaus sind in der Rezeptionspraxis miteinander verflochten: der Bezug auf ein altermediales Einzelwerk evoziert immer auch dessen Genre und sein semiotisches System.<sup>84</sup> Aber auf der Ebene der Analyse erleichtern sie die Identifizierung intermedialer Bezüge und ihrer jeweiligen Bedeutung für den analysierten Text, etwa, indem sie darauf verweisen, welcher Aspekt des kontaktgebenden Mediums im Vordergrund steht. Bezüge auf das Altermedium als semiotisches System beispielsweise verleihen dem kontaktnehmenden Text üblicherweise eine metakulturelle Dimension, weil er dann die Situierung eines Altermediums im Kontext einer Kultur betreibt.

Dies führt zur letzten Differenzierung: Hallet unterscheidet zwischen der intratextuellen und der extratextuellen Funktion eines intermedialen Bezugs.<sup>85</sup> *Intratextuelle Funktionen* betreffen demnach die Art, wie Intermedialität den Text und seine Bedeutung

80 Hallet (2015a: 606) bezieht sich nur auf solche intermedialen Referenzierungen und schließt pluri-mediale Werke ausdrücklich aus – diese benötigten ihre eigene Methodologie.

81 Hallet 2015a: 607.

82 Vgl. Ammon 2017: 535 f.

83 Vgl. für den folgenden Abschnitt Hallet 2015a: 610 ff.

84 Hallet folgt hierin Rajewsky (2002: 151–155).

85 Diese Unterscheidung nach der *Funktion* ist dabei nicht zu verwechseln mit Wolfs Differenzierung nach der werkinternen oder werkexternen *Art* des Bezugs (s.o.).

selbst mitbegründet – etwa, indem sie die Entwicklung der Figuren eines Romans, die Konstellation dieser Figuren zueinander oder den Verlauf der Handlung determiniert. Dies geschieht zumeist durch explizite Referenzen auf das Altermedium. So können die erwähnten Figuren einen persönlichen Bezug zu diesem Medium haben (z.B. im Falle der Musik als Altermedium: als Musiker, als Musikfans...), oder ein Einzelwerk des Altermediums kann eine Rolle in der Handlung spielen. Intratextuell wirkt Intermedialität natürlich auch dann, wenn, wie oben angeführt, die literarische Rede strukturell durch das Altermedium geprägt ist.<sup>86</sup> *Extratextuell* hingegen hat Intermedialität andere Funktionen. Diese betreffen metaästhetische oder kulturelle Reflexionen oder Kritik. Im Sinne eines funktionalen Ansatzes zur Erklärung der Bedeutung von Literatur als Medium sollten intermediale Analysen die Art der Beziehungen analysieren, welche durch intermediale Bezüge zu Medien außerhalb des literarischen Textes aufgebaut werden, und die Funktion, welche diese Beziehungen erfüllen. Metafiktionale Kommentare zum medialen, diskursiven oder fiktionalen Charakter der Schrift, der Sprache oder der Stimme in einem literarischen Werk etwa könnten die Rezipienten zu einer Reflektion über die medialen Charakteristiken der Literatur im Vergleich zu anderen visuellen oder auditiven Medien anregen.<sup>87</sup>

### 2.2.2 Diachrone Modelle: Remedialisierung und Medienumbruch

Diese extratextuelle Funktion von literarischer Intermedialität verweist auf die weiter oben angestellten Überlegungen zur Rolle der Literatur als metamediales Reflektionsmedium. Sie wirft gleichzeitig die Frage auf, wie sich moderne Medien als technikbasierte semiotische Systeme und zugleich als kulturelle Institutionen zusammen denken lassen, und wie man unter diesem Aspekt ihre sich wandelnden Verhältnisse zueinander und zu ihrem breiteren gesellschaftlichen Umfeld darstellen kann. Es geht darum, wie die „Interferenzen oder Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien“ und die „Hybridisierung der Diskurse und Konfigurationen“, deren Untersuchung Rajewsky als Aufgabe der Intermedialitätsforschung benennt, in der Zeit dargestellt werden können.<sup>88</sup> Methodologische Ansätze hierfür sowie Vorschläge für konkrete historische Perspektiven liefert die Mediengeschichtsschreibung.<sup>89</sup> Im Folgenden werden zwei medienhistoriografische Modelle diskutiert, welche eine Einordnung medialer Interferenzen in kulturhistorische Zusammenhänge und die Darstellung komplexer Wechselspiele mit zahlreichen Akteuren in diachroner Perspektive ermöglichen sollen.

86 Vgl. Hallet 2015a: 612–615.

87 Vgl. ebd.: 615–617.

88 Rajewsky 2002: 18.

89 Für einen weiter gefassten Überblick des Forschungsstandes der Disziplin und alternative Forschungsansätze (Kommunikationsgeschichte, Diskursgeschichte, Technikgeschichte, Medienarchäologie), die in den hier vorgestellten Modellen Berücksichtigung gefunden haben, vgl. Glaubitz et al. 2011: 15–26.

2.2.2.1 *Die Makroperspektive:  
Unmittelbarkeitsästhetik, Hypermedialität und Remediatisierung*

In weit ausholender Makroperspektive, aber zugespitzt auf die Emergenz der neuen digitalen Medien des späten 20. Jahrhunderts, haben J. David Bolter und Richard A. Grusin<sup>90</sup> ein Konzept vorgestellt, das die Analyse der Entwicklung von Medienstrukturen anhand dreier zentraler Begriffe ermöglicht: Unmittelbarkeit (*immediacy*), Hypermedialität (*hypermediacy*) und Remediatisierung (*remediation*). Die ersten beiden Begriffe sind eng miteinander verbunden. Bolter und Grusin konstatieren zunächst einen Megatrend in der westlichen Mediengeschichte hin zur „perceptual immediacy“, einer angestrebten Unmittelbarkeit der visuellen Erfahrung, über alle Medien und Epochen hinweg.<sup>91</sup> Sie entwickeln dieses Konzept anhand von Beispielen aus der westlichen visuellen Kultur und verfolgen es, von den digitalen Gegenwartsmedien ausgehend, im Sinne einer Foucaultschen genealogischen Untersuchung bis in die Renaissance zurück.<sup>92</sup> Die visuellen Künste der europäischen Tradition etablierten demnach durch ein Zusammenspiel verschiedener Techniken und Vorstellungssysteme einen Diskurs der Unmittelbarkeit: ein Streben nach perfekter Transparenz und Durchlässigkeit des medialen Materials zur Erzeugung einer Illusion von Realitätstreue und greifbarer Präsenz des Dargestellten. Dieser Trend zieht sich bis in die Gegenwart. Während die zeitgenössische Kultur- und Medientheorie die Möglichkeit von ‚unvermittelten‘, nicht medialisierten Repräsentationen der Realität eher als Widerspruch in sich betrachtet, zielt doch ein beträchtlicher Teil der gegenwärtigen Medienpraxis auf die Erzeugung genau dieser naiven Illusion von *immediacy*. Die Illusion vollständiger Immersion und medialer Transparenz, das Gefühl des ‚Mitten-drin-Seins‘ und der direkten Perzeption des vermittelten Inhalts versprechen Kinofilme ihren Rezipienten ebenso wie Fernsehnachrichten. Angestrebt wird nicht die Repräsentation der Dinge, sondern vielmehr „le choc de la *présence* des choses“.<sup>93</sup>

Komplementiert wird dieser Trend durch eine parallele Tendenz zur hypermedialen Medienkonvergenz, also zur Kombination heterogener Medien in der gleichen Oberfläche; im Sinne Wolfs könnte man hier von Beispielen für offene Intermedialität und speziell für Plurimedialität sprechen. Am besten verkörpert sehen Bolter und Grusin diese Hypermedialität in den (seinerzeit) neuartigen Websites, die grafische Information, Video, Schrift und potentiell auch Klang und Musik gleichzeitig nutzen; frühere Formen von Hypermedialität sind aber ebenfalls lange in der europäischen Kunstgeschichte zurück verfolgbar.<sup>94</sup> Die Trends zu Unmittelbarkeit und Hypermedialität sind miteinander verflochten und voneinander abhängig – die Künste streben einerseits immer drastischere

90 Vgl. Bolter/Grusin 1996, 2000.

91 Bolter/Grusin 1996: 313 f.

92 Vgl. Bolter/Grusin 1996: 324 ff.

93 Vgl. hierzu Garcias (2016: 17) Überlegungen zur wachsenden Begierde nach selbst oder stellvertretend ästhetisiert erfahrener Intensität in der Moderne.

94 Vgl. Bolter/Grusin 2000: 31 ff. Jürgen Müller sieht analog zu dieser Hypothese in der medienhistorischen Entwicklung intermedialer Verfahren „eine Tendenz zu einer immer größeren Komplexität“ mit „wachsenden Kombinationsmöglichkeiten von Medien, techno-kulturellen Serien,

Unmittelbarkeitserfahrungen an, tun dies andererseits in immer komplexer, heterogener und multimodaler werdenden medialen Oberflächen.<sup>95</sup> Das Resultat dieser wechselseitigen Beeinflussung und Befruchtung von *immediacy* und *hypermediacy* im historischen Raum definieren Bolter und Grusin als Prozess der ‚Remediatisierung‘:

Immediacy depends upon hypermediacy. In the effort to create a seamless moving image, filmmakers combine live-action footage with computer compositing and two- and three-dimensional computer graphics. In the effort to be up to the minute and complete, television news producers assemble on the screen ribbons of text, photographs, graphics, and even audio without a video signal when necessary (as was the case during the Persian Gulf War). At the same time, even the most hypermediated productions strive for a kind of immediacy. So, for example, music videos rely on multiple media and elaborate editing to create an immediate and apparently spontaneous style. The desire for immediacy leads to a process of appropriation and critique by which digital media reshape or “remediate” one another and their analog predecessors such as film, television, and photography.<sup>96</sup>

‚Remediatisierung‘ beschreibt somit in historischer Perspektive jene Prozesse des Medienwandels, die Schröter dem Feld der ‚transformationalen Intermedialität‘ zuordnet.<sup>97</sup> Solche Versuche eines groß angelegten mediengeschichtlichen Überblicks bergen die Gefahr übermäßiger Komplexitätsreduktion und scheinen zudem auf die Mediengeschichte Japans kaum übertragbar.<sup>98</sup> In Bezug auf die jüngere, moderne Mediengeschichte ab dem späten 19. Jahrhundert jedoch, in deren Verlauf Japan sich weitgehend die technologischen Grundlagen und auch die künstlerischen Diskurse des Westens angeeignet hat, ist die Evidenz für Bolters und Grusins These eines zunehmenden Bedürfnisses der Rezipienten nach ‚unvermitteltem‘ künstlerischen Ausdruck bei gleichzeitig zunehmender Konvergenz der semiotischen Systeme stark.<sup>99</sup> Auch wenn sich ihr Entwurf vorwiegend auf visuelle Medien bezieht, fügt sich die Popmusik gut in die von ihnen postulierte medienhistorische Tendenz. Wie im folgenden Unterkapitel noch ausführlicher dargestellt werden soll, zielt Popmusik, vielleicht noch stärker als die visuellen Medien, auf die Erzeugung von Empfindungen der *immediacy*, der unvermittelten, nahezu somatischen Erfahrung der Gestalt und Stimme des Performers, und ist zugleich ein ideales Beispiel für die komplexe plurimediale Kombination semiotischer Systeme. Schließlich bietet sich Bolters

---

Gattungstraditionen, Narrationen sowie [...] neuen Herausforderungen, welche die sogenannten interaktiven Medien mit sich bringen“ (Müller 2008: 45).

95 Vgl. Bolter/Grusin 2000: 228.

96 Bolter/Grusin 1996: 314.

97 Zuerst in Schröter 1998: 144 f.; später, mit direktem Bezug auf Bolter/Grusin in Schröter 2011: 5 f.

98 Dies wird einsichtig, wenn man die Techniken und ästhetischen Prinzipien betrachtet, in denen Bolter/Grusin (1996: 318 f.) den Drang der europäischen visuellen Kultur zur *immediacy* ausmachen: „the interplay of the aesthetic value of transparency with techniques of mathematization (linear perspective), erasure, and automaticity“.

99 Vgl. Bolter/Grusin 1996: 352.

und Grusins Modell zur Nutzung in der vorliegenden Arbeit an, weil es, wie die Intermedialitätstheorie im engeren Sinne, von einem umfassenden Medienbegriff ausgeht, der in diachroner Perspektive Trägermedien, semiotische Systeme, Künste, kommunikative Kanäle und gesellschaftliche Institutionen zusammenzudenken versucht.

Dies wird deutlich, wenn man die nähere Bestimmung von *remediation* ins Auge fasst. Der Remediatierungsprozess nimmt verschiedene Formen an, die wiederum spezifische Aspekte der Analyse von Austausch- und Konvergenzprozessen zwischen den Medien in den Vordergrund rücken. Bolter und Grusin unterscheiden in diesem Sinne zwischen drei Hauptformen der *remediation*: „Remediation as the mediation of mediation“, „Remediation as the inseparability of mediation and reality“ sowie „Remediation as reform“.<sup>100</sup> „Remediation as the mediation of mediation“ verweist auf die immer schon gegebene, a priori gesetzte wechselseitige Abhängigkeit der einzelnen Medien voneinander:

All mediation is remediation because each act of mediation depends upon other acts of mediation. Media are continually commenting upon, reproducing and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in order to be media in the first place.<sup>101</sup>

Diese Vorstellung, im Anschluss an die poststrukturalistische Literaturtheorie Derridas und Jamesons Konzept der Postmoderne entworfen, entspricht weitgehend Schröters weiter oben bereits angeführter Konzeption von ‚ontologischer Intermedialität‘<sup>102</sup> und ist insofern ohne weiteres für eine literaturzentrierte Intermedialitätstheorie operationalisierbar. Eine so verstandene Analyse von Remediatierungsvorgängen muss von wechselseitigen Prozessen ausgehen, die nicht bloß einen Austausch oder die Transposition einzelner ästhetischer Formen und Stoffe zwischen den Medien beinhalten, sondern die Bedeutung der betroffenen Medien *an sich* und *als Ganzes* affizieren. Neue Medien definieren sich erst in der Interaktion mit alten, und wirken ihrerseits auf diese zurück und verändern sie. „Remediation as the inseparability of mediation and reality“ schränkt demgegenüber den postmodernen Bezugsrahmen der Theorie ein und verweist auf den realen Gehalt der Medien:

Despite the fact that all media depend upon other media in cycles of remediation, our culture still needs to acknowledge that all media reproduce the real. Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real. [...] Remediation is the mediation of reality because media themselves are real and because the experience of media is the subject of remediation.<sup>103</sup>

100 Bolter/Grusin 1996: 346.

101 Bolter/Grusin 1996: 346.

102 Vgl. Schröter 1998: 146–150.

103 Bolter/Grusin 1996: 349 f.

Die Realität ist in dem Sinne unhintergebar, dass Medien als hybride Systeme innerhalb anderer (ökonomischer, sozialer, sprachlicher, etc.) Systeme funktionieren, mithin eingebunden sind in gesellschaftliche Strukturen und kulturelle Übereinkünfte:

Photography is real – not just as pieces of paper that result from the photographic process, but as a network of artifacts, images, and cultural agreements about what these special images mean and do. Film is real; its reality is constituted by the combination of the celluloid, the social meaning of celebrity, the economics of the entertainment industry, as well as the techniques of editing and compositing.<sup>104</sup>

Die Geschichte von Remediatisierungsprozessen muss diese Eingebundenheit reflektieren und Medien nicht nur in Bezug zueinander, sondern auch zu ihrem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld setzen: „the remediation of the social and the remediation of the material go hand in hand.“<sup>105</sup> Die Bezeichnung der dritten Dimension der Remediatisierung, „Remediation as reform“, spielt derweil auf die ursprüngliche Bedeutung des englischen Begriffs an: *remediation* bezeichnet in der Pädagogik Stützkurse und Nachhilfeunterricht für Schüler, die durchzufallen drohen. In diesem Sinne werden in modernen Gesellschaften neu auftretende Medien als ‚Reformen‘ wahrgenommen – also als Verbesserungen gegenüber bestehenden Medien, die deren Fehler und Schwächen beheben und das mediale Gesamtsystem auf den Stand der Zeit bringen. Neue Medien gelten als notwendige Bausteine oder Etappen innerhalb eines übergreifenden Fortschrittsnarrativs, auf das sie jeweils schon durch ihre Abhängigkeit von neuen Technologien verweisen. Dabei ist gleichgültig, ob die neuen Medien tatsächlich eine Verbesserung bestehender Formen darstellen, solange sie nur als solche wahrgenommen werden:

Each new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor, because it fulfills the unkept promise of an older medium. (Typically, of course, users did not realize that the older medium had failed in its promise, until the new one appeared.)<sup>106</sup>

Die Kehrseite dieser Fortschrittserzählung in der Mediengeschichte ist die Degenerationsstese, die typischerweise zur Verteidigung bestehender medialer Formen gegenüber neu auftretenden Altermedien angeführt wird und sich in modernen Gesellschaften zumeist negativ auf den zumindest diffus wahrgenommenen (wenn auch nicht immer so benannten) Megatrend zur *immediacy* und *hypermediacy* bezieht. Sie lässt sich von der Kulturindustriethese der Kritischen Theorie, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts in den neuen Massenmedien und gerade auch in populärer Musik vor allem Manipulation, Verflachung und die Verunmöglichung kritischen Denkens erkannte, bis hin zu allerlei

104 Bolter/Grusin 2000: 58. Bolter/Grusin folgen mit der Begrifflichkeit der ‚hybriden Systeme‘ der Theorie Bruno Latours (1991).

105 Bolter/Grusin 1996: 357.

106 Bolter/Grusin 1996: 351.

internetskeptischen Buchveröffentlichungen der jüngsten Zeitgeschichte nachweisen.<sup>107</sup> Das recht stabile Nebeneinander beider Erzählungen – der vom Fortschritt und der von der Degeneration – verweist darauf, dass Medien sich nicht nur komplementär ergänzen und wechselseitig kreative Anstöße geben können, sondern auch in einer gewissen Konkurrenz zueinander stehen. Zwar hat noch nie ein neues Medium ein altes völlig verdrängt, aber Medien bzw. die in ihnen tätigen Künstler und Kulturschaffenden konkurrieren miteinander um kulturelles Prestige, um Deutungshoheit und im Falle moderner kommerzieller Kunst schlicht auch um die begrenzte Zeit und das begrenzte Budget der Konsumenten.<sup>108</sup> Diese Medienkonkurrenz wirkt als ein Motivator wechselseitiger Remediatisierungsprozesse: „new technologies of representation proceed by reforming or remediating earlier ones, while earlier technologies are struggling to maintain their legitimacy by remediating newer ones.“<sup>109</sup> Mit anderen Worten: Neue Medien versuchen, etwa durch formale Imitation oder die intermediale Transposition von Stoffen, sich die Legitimität der etablierten Medien anzueignen, während letztere ihre Aktualität und fortgesetzte Relevanz beweisen, indem sie das neue Altermedium mit ihren eigenen materiellen und semiotischen Mitteln zu erfassen versuchen.

Bolters und Grusins Modell der Remediatisierung postuliert somit eine langfristige Perspektive der modernen Medienentwicklung – einen übergreifenden Megatrend zu simulierter Unmittelbarkeit und Plurimedialität – und gibt Hinweise, welche Phänomene, Kontexte und Motivatoren in den Remediatisierungsprozessen wirken, in denen sich dieser Trend fortentwickelt. Es eröffnet Interpretationsansätze, die den Zweck medialer Interferenzen in Einzelwerken erklären können, und ergänzt somit die auf der Inter-artes-Forschung aufbauenden literaturwissenschaftlich orientierten Modelle intermedialer Phänomene um eine medienhistorische und mediensoziologische Perspektive.<sup>110</sup> Diese Makroperspektive auf intermediale Wechselwirkungen sagt allerdings noch vergleichsweise wenig darüber aus, wie sich Prozesse des Medienwandels konkret vollziehen. Auf welche Weise wird ein neues Medium hervorgebracht, und wie setzt es sich durch? Die

107 Vgl. Roß 1997 für einen Überblick dieser ‚optimistischen‘ und ‚pessimistischen‘ Traditionslinien des Diskurses über die Medien sowie Natale/Balbi 2014 für eine Diskussion der Rolle des Imaginären und der menschlichen Vorstellungskraft in Phasen des Medienumbruchs. Für eine Diskussion einiger optimistischer wie pessimistischer Deutungen von Intermedialität im Sinne einer zunehmenden Medienkonvergenz (*hypermediacy*) in den Diskursen um die Medienkunst vgl. Schröter 2010.

108 Bolter/Grusin (1996: 357 f.) sprechen hier von „economic remediation“. Vgl. auch Kiefer 1989 zur Frage des Verhältnisses von Komplementarität und Konkurrenz in den intermedialen Abgrenzungsprozessen.

109 Bolter/Grusin 1996: 351.

110 Zur Komplementarität des Remediatisierungsmodells mit der Wolf'schen Typologie intermedialer Phänomene vgl. Rajewsky 2008. Bolter/Grusins Ansatz hat demnach ein hohes Abstraktionsniveau und subsumiert unterschiedliche intermediale Techniken und Verfahren mit je unterschiedlichen Funktionen (z.B. die Verwendung digitaler Technik in einem Film mit der Imitation der Fotografie in fotorealistic Malerei) unter dem Oberbegriff der *remediation*, während Ansätze wie die Wolfs und Rajewskys eine Differenzierung hinsichtlich der Arten, Qualitäten und Funktionen intermedialer Verfahren gestatten.

oben erläuterte Verschränkung der einzelnen Mediensysteme miteinander (in Konkurrenz und in komplementärer Bedeutungsgeneration) und mit den sie umgebenden gesellschaftlichen und kulturellen Systemen lässt einen Automatismus des technischen Medienfortschritts, also eine sich rein aus der Schaffung technischer Dispositive wie z.B. neuer Trägermedien quasi von selbst ergebende Medienevolution, wenig plausibel erscheinen. Um eine Mesoperspektive auf diachrone Prozesse der Medienentwicklung einzunehmen, soll daher ein weiteres Modell herangezogen werden, das die Bruchlinien in der Medien-geschichte in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt.

### 2.2.2.2 *Die Mesoperspektive: Medienumbrüche und die autografische Epoche*

Glaubitz et al. haben ein Konzept zu einer ‚Theorie der Medienumbrüche‘ vorgelegt, die in der Tradition der Medienarchäologie nach Kittler<sup>111</sup> den Anspruch erhebt, anstelle von Kausalketten und Fortschrittserzählungen bevorzugt die mediengeschichtlichen Brüche oder ‚Leerstellen‘ in den Blick zu nehmen, in denen sich Medienkomplexe neu entwickeln.<sup>112</sup> Bildlich schreibt diese Theorie solchen Umbrüchen und ihrer historiografischen Wahrnehmbarkeit die Struktur eines Tsunami<sup>113</sup> zu: als prä-emergentes Feld bahnen sich unter dem Meeresgrund tektonische Verschiebungen an, die in einem Beben („Emergenzereignis“) münden. Das Seebeben sendet Schockwellen („Plurifurkationslinien“) aus, die, auf dem offenen Meer zunächst kaum bemerkbar, sich gegenseitig aufschaukeln und dann plötzlich eine große Dynamik in Küstennähe entwickeln und unübersehbar („maximales Rekognitionsniveau“) werden. Erst in diesem Augenblick aber wird für einen naiven Betrachter erkennbar, dass das den Tsunami auslösende Beben überhaupt stattgefunden und welche Folgen es gezeitigt hat.

Analog hierzu vollziehen sich starke Umwandlungen der Medienlandschaft, von Glaubitz et al. am Beispiel der Epochen um 1900 und um 2000 erläutert, nicht automatisch aus dem technischen Fortschritt und geradlinig-zielgerichtet. Vielmehr sind in Phasen des Medienumbruchs inhomogene Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Akteuren auf diversen Schauplätzen am Werk, „die sich nur nachträglich in ein gemeinsames Bild fügen lassen.“<sup>114</sup> Den Ausgangspunkt eines Umbruchs bilden zunächst nur von Experten wahrgenommene Innovationen, etwa die Entwicklung der spezifischen technischen Komponenten, die zum Bau eines neuen Apparats wie des Rundfunkempfängers vonnöten waren. Das erste Auftreten des neuen Apparats kann als ‚Emergenzereignis‘ gelesen

111 Kittler (1986) untersucht im Anschluss an poststrukturalistische Theoretiker (nicht zuletzt Foucault) Mediengeschichte mit Schwerpunkt auf die Bedeutung und diskursive Adaptation technischer Innovationen und in literaturwissenschaftlicher Perspektive.

112 Vgl. Glaubitz et al. 2011: 12–51.

113 Freilich ohne, wie die Autorinnen und Autoren selbst betonen, mit dieser Strukturmetapher implizieren zu wollen, dass Medienumbrüche ähnlich potentiell katastrophale Folgen zeitigten wie ein Tsunami. Auf die Frage nach der Exaktheit des Bildes in naturwissenschaftlicher Sicht soll hier nicht näher eingegangen werden.

114 Glaubitz et al. 2011: 41.

werden, das seine Plurifikationslinien innerhalb der bestehenden Medienlandschaft in verschiedene Richtungen ausstrahlt. Die bereits bestehenden und etablierten Medien, die an den Diskursen teilhaben, sind natürlich Akteure in dieser Medienlandschaft. Auf das Emergenzereignis eines neuen Mediums reagieren sie typischerweise in heterogener Art:

[...] sie erörtern, was die neue Apparatur ist, was damit gemacht werden kann und wie (oder: ob) sie sich darin auch selbst verändern werden. Auf solche Weise produzieren die Diskurse Wissen, Theorien und Selbstbeschreibungen in Wechselwirkung mit der neuartigen Maschine. Es etabliert sich eine offene – weder technisch noch sozial determinierte – Wechselseitigkeit als Vernetzung von Technik und Diskurs, in der beide Seiten diverse Stufen der Verschiebung, Beeinflussung und Regelung durchlaufen.<sup>115</sup>

Diese ‚Wechselwirkungen‘, z.B. das medial gesteigerte Konsumenteninteresse an einem Apparat, das dessen Verbreitung wie technische Weiterentwicklung fördert und damit wiederum Interesse weckt, entsprechen dem gegenseitigen Sich-Aufschaukeln der Wellen. Wenn das Wissen um und die Faszination für das neue Dispositiv ihren Höhepunkt (‚maximales Rekognitionsniveau‘) erreicht haben, bilden sich ‚Faszinationskerne‘ in den Diskursen, auf die sich nun das Interesse am neuen Medium konzentriert:

Gleichzeitig meint jede und jeder zu wissen, was es mit dem neuen Medium auf sich habe, wie es folglich zu nutzen wäre oder warum es zu kontrollieren sei. Ebenso ist darin von einer Nutzerkompetenz auszugehen, die sich in einer Aneignung der Technik auch von ‚Amateuren‘ oder ‚Fans‘ spiegelt.<sup>116</sup>

Ein solcher medienhistorischer ‚Faszinationskern‘ war etwa um das Jahr 1900 die Autografie. Der Begriff ist einerseits verwandt mit dem des ‚Autografen‘, also der eigenhändigen Niederschrift eines Textes oder einer Komposition durch einen bekannten Schriftsteller oder Komponisten, die Liebhabern als Sammelobjekt oder auf ihren Autor verweisender Fetisch dient; er bezeichnet andererseits eine Umdrucktechnik, welche die exakte und massenweise Replikation solcher persönlichen Spuren ermöglicht. Glaubitz et al. verwenden ihn als Sammelbegriff für diejenigen Medientechniken, die wie das Grammophon, das Foto und der Film Stimmen und Bilder des Menschen aufzeichnen und wiedergeben können, und die sich nach der Jahrhundertwende rasch von einer Expertentechnik zu einem privaten Konsumobjekt relativ breiter Schichten wandelten.<sup>117</sup> Ein weiterer Faszinationskern war die ‚Masse‘, also das große Publikum, das nunmehr durch Techniken wie den Rundfunk, der sich zum Fernsehen weiterentwickelte, auf eine direk-

<sup>115</sup> Glaubitz et al. 2011: 29.

<sup>116</sup> Glaubitz et al. 2011: 32.

<sup>117</sup> Zu ergänzen wäre, dass die Musik bei der Popularisierung von Grammophonen und Radioempfängern eine herausragende Rolle spielte; auch der erste Tonfilm (*The Jazz Singer* von 1927) war nicht zufällig ein Musikfilm (vgl. Grosch 2014: 15).