

PATRICK REICHERT-YOUNG
FLORIAN BAAR

TRANSMEDIA STORYTELLING

ÜBER DAS ERZÄHLEN TRANSMEDIALER WELTEN
UND DIE ARCHITEKTUR DER BINDUNG

THEORIE & PRAXIS

BoD Norderstedt

ERSTE AUFLAGE 2017

Copyrights © 2017 Baar / Reichert-Young

Alle Rechte vorbehalten:

- TEIL I: Transmediale Narration aus der Perspektive einer intermedialen Narratologie.
2015-17 © Patrick Reichert-Young
- TEIL II: Die Architektur der Bindung.
2014-17 © Florian Baar
- TEIL III: Transmediale Narration in der Praxis.
2016-17 © Florian Baar / Patrick Reichert-Young

Nachdruck in jeder Form sowie die Wiedergabe durch Fernsehen, Rundfunk, Bild- und Tonträger, Internet, analoge wie digitale Speichermedien, die Bereitstellung dieser Publikation in digitalen Lernplattformen oder in analoger Kopie, nur mit schriftlicher Genehmigung der Autoren. Universitäten und Schulen können Ausnahmeregelungen mit den Autoren vereinbaren (Kontakt siehe unten).

Aktuelle Informationen über die Autoren im Internet:

Florian Baar: www.drehbaar.de

Patrick Reichert-Young: www.xing.com/profile/Patrick_ReichertYoung
twitter.com/ReichertYoung

Über Feedback jeglicher Art, Anregungen, Kritik und Fragen, freuen wir uns sehr. Gerne können Sie hierfür via E-Mail direkten Kontakt zu den Autoren aufnehmen:

Florian Baar: f.baar@drehbaar.de

Patrick Reichert-Young: info@reichert-young.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Lektorat: Brigitte Girmann

ISBN: 9783743190122

Herstellung und Verlag:

BoD Norderstedt

Printed in Germany

TEIL I

Transmediale Narration aus der Perspektive einer intermedialen Narratologie.

Versuch einer Bestimmung von Synergiepotenzialen eines
interdisziplinären Theorieansatzes.

oder

Über das Erzählen transmedialer Welten

von

PATRICK REICHERT-YOUNG

Das Herz des Königs entbrannte vor Verlangen, die weitere Erzählung zu hören, und er beschloß bei sich: Bei Gott, ich lasse sie nicht umbringen, bis ich das Ende der Geschichte vernommen und gehört habe.¹

Kapitel 1

DIE GOLDENE FRAGE

Über die Perspektive einer intermedialen Narratologie auf transmediale Narrationen.

Im französischen Film *In ihrem Haus*² aus dem Jahr 2012 entdeckt der Französischlehrer *Germain* das literarische Talent seines Schülers *Claude*. Der Lehrer will *Claude* jene erzählstrategische Regel mit auf den Weg geben, die seiner Meinung nach eine herausragende Geschichte ausmacht:

Die goldene Frage: Das ist die, die im Kopf des Lesers verankert werden muss: Wie geht's weiter? [...] Keine Atempause für den Leser. Du musst ihn in Spannung versetzen. Der Leser ist wie der Sultan bei Scheherazade. Langweile mich und der Kopf ist ab. Aber gibst du ihm eine gute Geschichte, schenkt der Sultan dir sein Herz. Er ist wie jeder andere, denn die Menschen brauchen gute Geschichten. Ein Leben ohne Geschichten ist nichts wert.³

Germain's goldene Frage bezieht sich im Film auf erzählende Texte. Mit seinem Rekurs auf die Rahmenhandlung von *Tausend und eine Nacht* bedient sich der Lehrer allerdings interessanterweise eines Beispiels, in dessen Zentrum das orale Erzählen steht. Wenngleich eben diese Art der intermedialen Transposition von Konzepten des Erzählens kritisch hinterfragt werden muss, so ist erstaunlich, welche Aktualität die Erzählsituation der *Scheherazade* aus *Tausend und eine Nacht* heute noch besitzt.⁴

1 Weil, Gustav (Übers.): *Tausend und eine Nacht*. Kap. 3: Geschichte des Kaufmanns mit dem Geiste. URL: <http://bit.ly/1z0whW4> (11.12.2015).

2 *In ihrem Haus* (Dans la maison); Frankreich 2012; Regie: Francois Ozon; Buch: Francois Ozon.

3 Ebd., Min. 30:09 – 30:38.

4 Zum Problem intermedialer Transpositionen von Konzepten vgl. Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. – In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, inter-*

Scheherazade steht vor der Aufgabe, den Sultan Nacht für Nacht durch ihr Erzählen so zu unterhalten, dass seine Neugierde auf den Fortgang des Erzählens zur Konsequenz haben muss, *Scheherazade* am Leben zu lassen. Heute mag das Desinteresse der Rezipient*innen⁵ an einer Erzählung den Erzähler*innen nicht gleich mit dem Tod quittiert werden, wie es *Scheherazade* in der Erzählung von *Tausend und eine Nacht* droht. Vor dem Hintergrund einer vielgestaltigen Erzählindustrie wird jedoch deutlich, dass heute das „Spiel mit der Ökonomie der Aufmerksamkeit nicht allein in Verbindung mit dem 'making of meaning' des Users oder Prosumers⁶ steht, sondern ganz zentral in Verbindung mit dem 'making of money' des Producers zu sehen ist.“⁷ An genau diesem *making of money* hängen allerdings die sozioökonomischen Biografien echter Menschen. Das Erzählen unserer Gegenwart ist oftmals ein Geschäft. In der Konsequenz könnte man à la *Der Kunde ist König* heute von *Der Rezipient ist Sultan* sprechen. Erzählen birgt noch immer die, ebenfalls von *Germain* formulierte, Bedrohung in sich: *Langweile mich, und der Kopf ist ab*. Und so sehen sich auch die Erzähler*innen unserer Gegenwart, selbst wenn keine wirtschaftlichen Zwänge bestehen, weiterhin mit der hinter dieser Bedrohung liegenden zentralen Frage konfrontiert: Wie schaffe ich es, die Rezipient*innen nicht zu verlieren?

Was diese Version der *goldene Frage* betrifft, so ist *Scheherazades* Ausgangssituation im Vergleich zu unserer Gegenwart doch ein bisschen bequemer. *Scheherazade* kann sich zumindest der anfänglich ungeteilten Aufmerksamkeit des Sultans sicher sein und muss nicht mit dem Unterhaltungsangebot unserer Tage in Konkurrenz treten. Sie muss nicht fürchten, vom Smartphone oder Tablet des Sultans unterbrochen zu werden, oder dass der Sultan während ihres Erzählens aus Eigenmotivation heraus den *second screen* sucht.⁸ Für Erzähler*innen ist es heute schwieriger, den Sultan mit *nur einer*

disziplinär. Trier: WVT 2002. Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5, S. 26.

- 5 An dieser Stelle möchte darauf verwiesen werden, dass sich in der folgenden Untersuchung um eine gendersensible Sprache, nach bestem Wissen, bemüht wird. Im Zuge dessen wurde sich für die Gender-Sternchen-Schreibweise entschieden, die aktuell als „sprachliche Repräsentationsform jenseits des binären [Geschlechter-]Systems“ anerkannt wird. Gäckle, Annelene (Hrsg.): *ÜberzeugENDERe Sprache*. Leitfaden für eine geschlechtersensible und inklusive Sprache. 2. überarb. und erw. Auflage. Köln: Universität zu Köln 2013, S. 9.
- 6 Prosumer*in, oder auch Prosument*in, beschreibt den heute möglichen, meist im Kontext der digitalen Medien vollzogenen, Rollenwechsel zwischen Konsument*in und Produzent*in.
- 7 Müller, Jürgen E.: Genres analog, digital, intermedial – zur Relevanz des Gattungskonzeptes für die Medien- und Kulturwissenschaft. – In: Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel (Hrsg.): *Intermedialität, Intertextualität, Transmedialität*. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königs-hausen & Neumann GmbH 2014, S. 88.
- 8 In der Medien- und Marketing-Branche wird seit einigen Jahren vom *Four Screen-Paradigma* gesprochen. Dieses soll die vier unterschiedlichen technischen Zugänge zu digitalen Medien abbilden: Fernseher, Desktop-/Laptop-PC, Tablet und Smartphone. Das *Second-screen-Rezeptionsverhalten*

Erzählung bei Laune zu halten. Die Beantwortung der Frage „Wie schaffe ich es, die Rezipient*innen nicht zu verlieren?“ ist schwieriger geworden.

Ist sie das?

Die Wachowski-Geschwister führten mit der Filmtrilogie *Matrix*⁹ eine Erzählstrategie in die Massenmedien und Popkultur ein, die zwar noch immer ein Interesse am Erzählen *einer* Geschichte hat, Rezipient*innen jedoch dazu einlädt, gar manchmal von ihnen erwartet, dass sie das Medium wechseln. Eine Erzählstrategie, die auf die oben genannte Frage antworten will. *Matrix* war das erste *Erzählprojekt*, das wirtschaftlich sehr erfolgreich eine *transmedial* organisierte Geschichte durch drei Filme, diverse Games, Comics, Bücher und Kurzfilme erzählte.¹⁰ Der Begriff *Erzählprojekt* wird hier vorgeschlagen, da er dieses Mediengrenzen überschreitende Erzählen noch am besten abbilden kann, bei dem *eine große* Geschichte durch *diverse kleine*, in unterschiedlichen Medien realisierte Geschichten erzählt wird. Das Besondere an der Erzählstrategie der Wachowski-Geschwister ist, dass die unterschiedlichen Geschichten nicht bloße Fortsetzungsgeschichten sind, sondern auf koordinierte Weise Handlungsstränge erzählerisch miteinander verflechten.

Der Medienkulturwissenschaftler Prof. Henry Jenkins¹¹ befasste sich 2006 mit dem *Matrix*-Erzählprojekt und schlug für diese Art des Erzählens den Begriff *transmedia Storytelling* vor.¹² Wenngleich Jenkins hier kein vollständiges Konzept des *transmedia Storytellings* entwickelte und seine Beobachtungen daher eher im Sinne eines *Programms* zu verstehen sind, so ist der Verdienst Jenkins', dass er das Phänomen des *transmedia Storytellings* in den medienkulturwissenschaftlichen Diskurs einführte. Allerdings stellte Jenkins, ebenso wie der Großteil seiner ihm folgenden Kolleg*innen, dabei vordergründig die transmedial organisierten Medien-Strukturen in den Untersuchungsfokus, nicht *das Erzählen* selbst. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb im Weiteren

referiert auf dieses Paradigma und beschreibt die gleichzeitige Nutzung zweier unterschiedlicher medialer Zugänge, wie die gleichzeitige Nutzung von Smartphone und Fernsehgerät. In Deutschland nimmt dieser Rezeptionsmodus in allen Altersstufen zu. Vgl. ARD/ZDF: ARD/ZDF-Onlinestudie 2014. Multimedienutzung (2014). URL: <http://bit.ly/1GuSS2N> (18.12.2015). Jede*r Sechste gibt in dieser Studie an, täglich im *Second-screen*-Rezeptionsmodus unterschiedliche Medienzugänge gleichzeitig zu nutzen.

9 *Matrix*-Trilogie; 1999 – 2003; beginnend mit: *Matrix (The Matrix)*; USA, Australien 1999; Regie: Andrew und Lana Wachowski; Buch: Andrew und Lana Wachowski.

10 Vgl. hier die Einspielergebnisse der *Matrix*-Filmreihe, mit Anonymus: *Box Office History for Matrix Movies*. In: *The Numbers. Where Data and the Movie Business Meet*. URL: <http://bit.ly/1vyGoGs> (07.02. 2016).

11 Bei der ersten Nennung von Personen wird der vollständige Name sowie akademische Grad angegeben, anschließend wird sich auf die Nennung des Nachnamens beschränkt.

12 Vgl. Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. Updated Version. New York und London: New York University Press 2008, S. 95 – 135.

der Terminus *transmediale Narration* dem von Jenkins vorgeschlagenen Begriff des *transmedia Storytellings* vorgezogen wird, wenngleich dasselbe gemeint ist: *Transmediale Narration* betont als Terminus deutlicher die narratologische Dimension des Erzählphänomens, die weit über den Bereich des *Storytellings* hinausweist. Eine Dimension, die – zehn Jahre nach Jenkins' ersten Beobachtungen – immer noch nicht in ausreichendem Maße untersucht ist. Diese Forschungslücke ist insofern verwunderlich, als dass aktuell der Einsatz transmedial organisierter Erzählstrategien immer häufiger zu beobachten ist.¹³

Die Literaturwissenschaft kann auf eine lange, vielschichtige und differenzierte Tradition der Narratologie zurückgreifen. Dadurch kann sie dazu beitragen, diese Forschungslücke zu überwinden, sodass wir transmediale Narration tiefergehend verstehen lernen. Hierfür muss *das Narrative* jedoch *intermedial* begriffen werden, da die Konzepte, die Literatur abbilden und analytisch erfassbar werden lassen, nicht ohne Weiteres auf andere Medien oder gar transmedial organisiertes Erzählen angewendet werden können.¹⁴ Es braucht demnach eine *intermediale Narratologie*, die ihr Wissen durchaus aus der literaturwissenschaftlichen Narratologie beziehen kann, in ihren Definitionen und Modellen jedoch die Potenz aufweisen muss, Erzählen in unterschiedlichen Medien zum Gegenstand einer Untersuchung machen zu können.¹⁵ Der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Werner Wolf entwirft das Konzept einer solchen intermedialen Narratologie, die zum Zweck der Untersuchung transmedialer Narration produktiv nutzbar gemacht werden kann. Der Schluss liegt nahe, dass wir die Kompetenzen und das Wissen der Medienkultur- und der Literaturwissenschaft auf eine Weise zusammenführen können, dass wir einen tiefergehenden Einblick in das Phänomen transmedialer Narration erhalten. Daher ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, mögliche Synergiepotenziale eines solchen interdisziplinären Ansatzes zu identifizieren.¹⁶ Da Jenkins das medienkulturwissenschaftliche Verständnis transmedialer Narration maß-

13 Auf diesen Aspekt wird in der Untersuchung noch konkreter eingegangen. Für Jenkins war transmediale Narration schon 2006 als ökonomischer Imperativ für die Unterhaltungsindustrie absehbar. Vgl. Jenkins, Henry: *Transmedia Storytelling* 101, hier Abs. 2 (22.03.2007). URL: <http://bit.ly/1fnbd7y> (12.01.2016).

14 Vgl. Wolf: *Intermediale Erzähltheorie*, S. 26.

15 Vgl. ebd.

16 Da die Untersuchung vielfach zum ersten Mal einen umfassenden analytischen Blick auf zentrale Aspekte transmedial organisierten Erzählens (und deren Zusammenhänge und -wirken) wirft, versteht sie sich als Beitrag zu einer dringend benötigten Grundlagenforschung. Dieser Forschungsrelevanz wegen wird hier auch ganz bewusst nicht von Synergieeffekten gesprochen. Vielmehr sollen die Untersuchungsergebnisse auf Wege hinweisen, über die sich eine erzähltheoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen transmedialer Narration zukünftig (nicht) gestalten kann.

geblich prägte und das Phänomen umfassend untersuchte, bildet sein Programm transmedialer Narration den *roten Faden* der folgenden Untersuchung. Wolfs Konzept einer intermedialen Narratologie soll hier dazu in Beziehung gesetzt werden. Die durch diese Arbeit leitende Untersuchungsfrage ist dabei, *ob die Ergänzung transmedialer Narration (nach Jenkins) durch eine intermediale Narratologie (nach Wolf) tiefergehende Einblicke in das Phänomen transmedial organisierten Erzählens bietet.*

Um sich mit dieser Frage auseinandersetzen zu können, wird sich, nach der Klärung grundlegender Begriffe wie Konzepte, die für die Analyse des Untersuchungsgegenstandes unerlässlich sind, anschließend transmedialer Narration in drei Schritten genähert.¹⁷ In einem ersten Schritt werden zunächst die ganz grundsätzlichen Strukturen transmedial organisierter Erzählprojekte betrachtet, um sodann in einem zweiten Schritt den zentralen Kern des Phänomens untersuchen zu können. In einem dritten Schritt sollen schließlich die für transmediale Narration charakteristischen Rezeptions- wie Partizipationsmodi analysiert werden, bevor abschließend eine Beurteilung der Ergebnisse im Kontext der Untersuchungsfrage erfolgt. Hierzu werden im Kernteil dieser Arbeit Wolfs Modelle des *Narrativen*, der *Geschichte* und des *Erzählens* sowie im Besonderen deren *Vermittlung* und Bedeutung für *anthropologische Grundbedürfnisse* in die Betrachtungen mit einbezogen. Zur Verdeutlichung wird dabei das transmedial organisierte *Prometheus*-Erzählprojekt¹⁸ exemplarisch angeführt, auch um Einblicke erhalten zu können, inwiefern der interdisziplinäre Untersuchungsansatz reale Erzählprojekte abbilden, einordnen und erklären kann. Das *Prometheus*-Erzählprojekt eignet sich diesbezüglich besonders, da an ihm die sehr spezifische Rolle der Literatur in transmedialen Narrationen unserer Gegenwart beobachtet werden kann.

Jenkins' Programm und Wolfs Konzept werden hier nicht isoliert vom Rest der wissenschaftlichen Diskurse betrachtet. Dementsprechend werden, wo nötig, die Annahmen Jenkins' und Wolfs durch weitere Forschungspositionen produktiv ergänzt und gegebenenfalls Optimierungsvorschläge unterbreitet. Ziel der Untersuchung ist, eine theoriebildende *Verbindung zwischen Jenkins*

17 Es handelt sich hierbei selbstverständlich um eine artifizielle Einteilung zu Analysezielen. Die in den drei Untersuchungsteilen thematisierten Objekte durchdringen einander in der Praxis.

18 Hier sei zunächst darauf verwiesen, dass das *Prometheus*-Erzählprojekt, wie noch konkreter dargestellt werden wird, einen Film, eine Website, eine App, diverse Online-Videos, eine Serie von Comic-Heften, sowie von Prosument*innen geschriebene Erzählungen umfasst. Als erzählerisches Zentrum kann hier vorerst der Film *Prometheus* betrachtet werden: *Prometheus* – *Dunkle Zeichen* (Prometheus); Großbritannien, USA 2012; Regie: Ridley Scott; Buch: Damon Lindelof, Jon Spaihts.

und Wolf herzustellen und so das Fundament einer zukünftigen, umfassenden *Theorie der transmedialen Narration* mitzugestalten. Im Idealfall markieren die Ergebnisse dieser Untersuchung jene Vektoren, die auf die nächsten, dringlichsten Schritte, auf weitere Forschungsrelevanz, hinweisen. Vor dem Hintergrund der *permanenten* Entwicklung des Erzählens könnte somit langfristig ein Beitrag zur Beantwortung der Frage geleistet werden: *Wie geht's weiter?*

*In a hunting culture, kids play with bows and arrows. In an information society, they play with information.*¹⁹

Kapitel 2

(BEZUGS-)RÄUME DES ERZÄHLENS

Medium und Transmedialität: Der medienkulturwissenschaftliche Ausgangspunkt.

Wenn wir über transmediale Narration sprechen, sprechen wir über das Verhältnis unterschiedlicher Medien zueinander. Für Jenkins wird transmediale Narration erst durch das Phänomen der *Medienkonvergenz* möglich, das starken Einfluss auf eben jenes Verhältnis unterschiedlicher Medien zueinander ausübt.²⁰ Medienwissenschaftler Prof. Dr. Karl Nikolaus Renner sieht darüber hinaus eine Relevanz der Medienkonvergenz für das Erzählen selbst, da die Medienkonvergenz „den erzählerischen Diskurs, die erzählte Geschichte und die narrative Instanz“²¹ tangiert. Dadurch bildet die Medienkonvergenz den prozessualen Raum, in dem Medien aktuell aufeinandertreffen, in ein dynamisches Verhältnis zueinander treten und im Zuge transmedialer Narrationen Räume des Erzählens evozieren. Spätestens hier wird klar: Gerade das *Verhältnis* und das *Zueinander-in-ein-Verhältnis-Treten* unterschiedlicher Medien sind zentrale Dreh- und Angelpunkte für eine Analyse des Medien-grenzen überschreitenden Erzählens. Bevor dies untersucht werden kann, stellt sich allerdings die viel grundsätzlichere Frage, wie wir *das Medium an sich* überhaupt verstehen wollen.

19 Jenkins: *Convergence Culture*, Seite 134.

20 Die zunehmende Kooperation unterschiedlicher Medienindustrien, die Omnipräsenz der Medien und ihrer Zugänge für ihre Nutzer*innen sind für Jenkins das Fundament der *Medienkonvergenz*. Sie stellt für ihn kein bloßes Technologietum, sondern vor allem einen *cultural shift* dar. In diesem Prozess sind Produktion und Konsum von Medieninhalten Rollen, die von User*innen flexibel eingenommen werden können. Vgl. ebd., S. 24. Was das Erzählen betrifft, so postuliert Jenkins: „In the world of media convergence, every important story gets told“ und deutet damit eine Expansion des medialen Raums an, in dem wir erzählen können. Ebd., S. 3.

21 Vgl. Renner, Karl Nikolaus: *Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. In: Karl N. Renner et al. (Hrsg.): *MEDIEN, ERZÄHLEN, GESELLSCHAFT. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2013, S. 7.

DAS MEDIUM

Das Medium ist einer jener Termini, die an chronischer Überdefinition kranken. Nach Wolf sind gerade „in den Geistes- und Kulturwissenschaften Begriffe ein notorisches Problem, das in den Naturwissenschaften nicht in dem Maße virulent ist: Begriffe tendieren in den Geisteswissenschaften zur Instabilität und unterliegen [...] aktuellen Trends.“²² Für eine zielführende Auseinandersetzung mit Transmedialität ist es daher notwendig, einen Medien-Begriff herzuleiten, mit dem im Folgenden gesichert gearbeitet werden kann.

Jenkins' Definition von *Medium* fällt recht kompakt aus. Im Rekurs auf die Medienhistorikerin Prof. Lisa Gitelmanns definiert Jenkins das Medium über ein *Zwei-Ebenen-Modell*.²³ So sind Medien in erster Instanz Kommunikationstechnologien, in zweiter Instanz ein Set aus miteinander verbundenen sozialen und kulturellen Praktiken, die um diese Technologien gewachsen sind. Zusammengenommen bilden diese beiden Ebenen für Jenkins in der Konsequenz einen Medien-Begriff, der Medien als *cultural systems* begreift. Die Stärke dieser *weiten Definition* ist, dass gerade unter dem Aspekt der *sozialen und kulturellen Praktiken* alle an Medien beteiligten Akteur*innen und ihr Handeln abgebildet werden können.²⁴ Es bietet sich für die vorliegende Untersuchung allerdings an, diese Definition von *Medium* nachzuschärfen, um Elemente im Kontext des Mediums konkreter analysieren zu können. Hier soll dem Vorschlag Renners gefolgt werden, *das Medium* im Sinne eines *Kompaktbegriffs* zu verstehen, als Konzeptbündel, welches die *vier Komponentenebenen* inkludiert:²⁵

22 Wolf, Werner: Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen. In: Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel (Hrsg.): Intertextualität. Intermedialität. Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2014, S. 11.

23 Vgl. den folgenden Abs. mit Jenkins: *Convergence Culture*, S. 12 – 13.

24 Die Schwäche Jenkins' Definition ist, wie bei allen *weiten* Begriffsdefinitionen, dass es seinem Medienbegriff an Trennschärfe fehlt. So fällt das Telefon unter Jenkins' Medien-Definition, das gedruckte Buch jedoch nicht unbedingt. Hier stellt sich die – von Jenkins unbeantwortet bleibende – Frage, wie weit er den Technologiebegriff fasst.

25 Vgl. dies und die folgende Darstellung der vier Komponentenebenen mit Renner: *Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*, S. 4. Renner übernimmt den *Medien-Kompaktbegriff* hier von Kommunikationswissenschaftler Prof. Dr. Siegfried J. Schmidt und Medienwissenschaftler Prof. Dr. Guido Zurstiege.

- *Kommunikationsinstrumente*, welche über ein Set materieller Zeichen verfügen;
- *Medien-Techniken*, welche sowohl der Herstellung, Verbreitung oder Nutzung von Medien-Angeboten (wie Büchern oder Filmen) dienen;
- *Institutionelle Einrichtungen*, die Medien-Techniken organisieren, verwalten, finanzieren und vertreten (wie Verlage oder Fernsehsender);
- *Medien-Angebote*, die Resultat des Zusammenwirkens der genannten Faktoren sind (wie Bücher, TV-Serien, Games)

Das Zusammenwirken dieser Komponentenebenen ist dabei nur als systematisches, interdependentes, wie auch sich selbst organisierendes Zusammenwirken begreifbar.²⁶

Unter Berücksichtigung Jenkins' Beobachtungen kann dieser Medien-Begriff die technologischen, institutionellen und soziokulturellen Aspekte von Medien sowie die beteiligten Akteur*innen – Produzent*innen wie Rezipient*innen und Prosument*innen – und ihr Medienhandeln abbilden. Weiter trägt diese Definition der wechselseitigen Beeinflussungen wie Abhängigkeiten der unterschiedlichen Komponenten(-ebenen) von Medien Rechnung. Stärker als Renner und Jenkins hebt Wolf in seiner Medien-Definition den Einfluss des Mediums auf Inhalte hervor, denn „allgemein beeinflusst das verwendete Medium die Art der übermittelten Inhalte, aber auch, wie diese präsentiert und erfahren werden.“²⁷ Für transmediale Narration – und das Erzählen über Medien generell – gilt also, dass die spezifischen Charakteristika der Komponentenebenen des Mediums immer Optionen und Grenzen für Inhalte, also auch für das Erzählen und die Rezeption präskriptiv definieren.²⁸

Keine der oben genannten Positionen benennt dabei die Dynamik, welche an diesem Punkt in Form einer gewissen prozessualen Wechselseitigkeit besteht. Denn: Gleichzeitig nehmen Inhalte Einfluss auf die Komponentenebenen des

26 Vgl. ebd.

27 Wolf: *Intermedialität*, S. 20. Wolfs Definition von *Medium* kann durch das *Kompaktbegriff-Modell* abgebildet werden. Der Kompaktbegriff ergänzt Wolfs Definition jedoch um die Komponentenebene der *institutionellen Einrichtungen* und differenziert sinnvollerweise deutlicher zwischen *Medien-Techniken* und *Medien-Angeboten*.

28 Auch die Germanistin Dr. Nicole Mahne betont die Gebundenheit der Manifestation einer Erzählung an die medialen Strukturgesetze und Darstellungsoptionen, sodass kein Medium einen „neutralen Übertragungsweg“ darstellen kann. Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2007, S. 9.

Mediums, insofern als unterschiedliche Inhalte unterschiedliche Vermittlungs- und Rezeptionsoptionen eines Einzelmediums einfordern und demnach realisieren, während andere Optionen unrealisiert, wenngleich dem Medium als Qualität weiterhin inhärent, verbleiben.²⁹ In der Konsequenz wird diese Wechselwirkung im Folgenden bei der Verwendung des Medien-Begriffs mitgedacht. Damit können wir uns der Frage zuwenden, wie das Phänomen der Transmedialität näher zu bestimmen ist.

TRANSMEDIALITÄT UND ANDERE MEDIENPHÄNOMENE

Es gibt unterschiedliche Auffassungen darüber, ob Transmedialität eine Subkategorie der Intermedialität darstellt oder nicht. Da beide Annahmen unterschiedliche Konsequenzen haben, ist an dieser Stelle die Frage sinnvoll, wie Inter- und Transmedialität sich zueinander verhalten.³⁰ Auch hilft die Beantwortung dieser Frage dabei, Transmedialität von anderen Medien-Phänomenen abzugrenzen.

Für Wolf verhält sich die Intermedialität systematisch diametral zur Intramedialität, wenngleich beide *Spielarten* intersemiotischer Beziehungen sind.³¹ Diese Definition setzt an der Medien-Komponentenebene der *Kommunikationsinstrumente* und ihren Sets materieller Zeichen an. Demnach meint *intersemiotische Beziehung*, dass die (materiellen) Zeichensysteme unterschiedlicher Medien in Beziehung zueinander treten.³²

29 So gibt das gedruckte Buch einem Reisebericht die medialen Möglichkeiten, Fotografien oder Zeichnungen einzubinden, sowie die Einschränkung, nicht mit Audio- oder Videomaterial arbeiten zu können. Gleichzeitig entscheidet sich jedoch am Reisebericht selbst, ob Fotografien oder Zeichnungen mit abgedruckt werden sollen. Auf diese Weise beeinflusst der Reisebericht – *der Inhalt* – die Auswahl der verwendeten materiellen Zeichen des *Kommunikationsinstrumentes*, die *Medien-Techniken* der Produktion und Rezeption sowie das letztliche *Medien-Angebot*.

30 Die Konsequenzen eines leichtfertigen Umgangs mit der Kategorien-Frage können exemplarisch am Forschungsbeitrag von Prof. Dr. Claudia Fraas beobachtet werden. Vgl. Fraas, Claudia, unter Mitarbeit von Achim Barczok und Nina Di Gaerano: Intermedialität – Transmedialität. Weblogs im öffentlichen Diskurs. – In: Reihe Germanistische Linguistik 186–187 (2007), S. 137 – 140.

31 Vgl. Wolf: Intermedialität, S. 21. Bezüglich *Intramedialität* ist für die weitere Analyse die kompakte Definition Wolfs ausreichend, nach der Intramedialität die intersemiotischen Beziehungen, innerhalb eines konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsdispositivs, beschreibt. Vgl. ebd., S. 20 – 21.

32 Gerade der *intersemiotische Aspekt* stellt für viele Wissenschaftler*innen den Kern der Intermedialitätsdebatte dar. Vgl. Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpflropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. – In: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 32.

Auf dieser Basisannahme und unter Hinzuziehung der Intermedialitäts-Definition der Literaturwissenschaftlerin Prof. Dr. Irina O. Rajewsky entwickelt Wolf seine konkrete Definition von Intermedialität:

*Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl innerhalb von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch zwischen solchen vorkommen kann.*³³

Multimedialität ist demnach nicht intermedial, denn „kurz gefasst bedeutet 'Multimedialität' ein Nebeneinander mehrerer Medien in ein und demselben Objekt.“³⁴ Eine Definition, die das Gros des wissenschaftlichen Diskurses teilt.³⁵ Das Nebeneinander der Multimedialität stellt allerdings einen *idealisierten und theoretischen* Zustand dar, da selbst das bloße Nebeneinander unterschiedlicher Medien auf einer Website im Kontext des Website-Konzeptes organisiert ist. Wolf schlägt den Begriff der *Plurimedialität* für ein *organisiertes Nebeneinander* unterschiedlicher Medien in einem Objekt vor.³⁶

Weiter identifiziert Wolf zwei Formen werkübergreifender Intermedialität: Die *Transmedialität* und die *intermediale Transposition*.³⁷ Während die intermediale Transposition die „Übersetzung bestimmter inhaltlicher oder formaler Konzepte [...] von einem Medium in ein anderes“³⁸ meint, beschreibt Transmedialität eine „medienunspezifische Eigenschaft bestimmter inhaltlicher

33 Wolf, Werner: Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. – In: Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb (Hrsg.): Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002, S. 165. Bezüglich der Definition von *Intermedialität* kann darüber hinaus ganz grundsätzlich festgehalten werden, dass es sich um ein altes Phänomen unter neuem Namen handelt. Vgl. Dörr, Volker C. und Tobias Kurwinkel (Hrsg.): Intertextualität. Intermedialität. Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2014, S. 6; sowie auch Meyer, Urs et al. (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 7. Meyer et al. halten fest, dass sich bereits 1917 ein Konzept von Prof. Dr. Oskar Walzel finden lässt, das *der Sache nach* als Intermedialität begriffen werden kann. Hierzu vertiefend zu empfehlen: Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. – In: Handbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Oskar Walzel. Bd. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M. B. H. 1923, S. 265 – 281.

34 Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. – In: Henri Schoenmakers et al. (Hrsg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: [transcript] Verlag 2008, S. 125.

35 Vgl. Meyer et al.: Transmedialität, S. 8; sowie Simanowski, Roberto: Interfictions. Vom Schreiben im Netz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 16; sowie Wirth: Hypertextuelle Aufpflropfung, S. 32.

36 *Plurimedialität* ist demnach für Wolf eine mediale Organisationsstruktur, bei der unterschiedliche Medien und ihre „medialen Bestandteile integrale Teile der semiotischen Oberflächenstruktur eines plurimedialen Werkes“ sind. Wolf: Intermedialität, S. 29.

37 Vgl. das Diagramm *System intermedialer Beziehungen* in Wolf: Intermedialität, S. 38.

38 Ebd.

oder formaler Konzepte³⁹, die in mehr als einem Medium vorkommt. Damit gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass Wolfs Konzept einer intermedialen Narratologie das Potenzial besitzen kann, transmediale Narration zu erfassen, weil Wolfs generellem Verständnis nach Transmedialität eine Form der Intermedialität ist.

Die Definition von Transmedialität nach Wolf entspricht dabei der *Standard-Definition*, die von Rajewsky eingeführt wurde.⁴⁰ Rajewsky prägte das Verständnis von Transmedialität wie keine andere und das bereits im Jahre 2002, vier Jahre vor Jenkins. Sie versteht unter Transmedialität:

*[...] medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.*⁴¹

Diese Definition dient dem Großteil der aktuellen Forschungsbeiträge zur Transmedialität immer noch als entscheidender Ausgangspunkt; hier können neben den bereits angesprochenen Beiträgen von Wolf⁴² und Dörr/Kurwinkel⁴³ auch die Beiträge von Jun.-Prof. Dr. Sandra Poppe⁴⁴, Dr. Nicole Mahne⁴⁵ und Prof. Dr. Karin Wenz⁴⁶ angeführt werden – die Liste wäre erweiterbar.

Rajewskys Definition nach sind Phänomene wie *Erzählen* oder *Visualität* transmedial.⁴⁷ Sie stellt – und hier geht Wolf einen anderen Weg – die „Mediengrenzen überschreitende[n] Phänomene“⁴⁸ der Intermedialität den „medienunspezifischen Phänomenen“⁴⁹ der Transmedialität gegenüber. Die bereits angesprochene Konsequenz ist, dass Rajewski Transmedialität nicht wie Wolf als Subkategorie der Intermedialität begreift, sondern als eigenständige Kategorie eines Medien-Phänomens. Weshalb die Kategorien-Frage so

39 Ebd.

40 Wolf betont jedoch, dass Rajewsky Transmedialität der Intermedialität als Kategorie gegenüberstellt, wohingegen er Transmedialität als Erscheinungsform der Intermedialität betrachtet. Vgl. ebd., S. 25.

41 Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: Francke 2002, S. 13.

42 Vgl. Wolf: Intermedialität, S. 25.

43 Vgl. Dörr/Kurwinkel: Intertextualität. Intermedialität. Transmedialität, S. 8.

44 Vgl. Poppe, Sandra: Emotionen in Literatur und Film. Transmediale Visualität als Mittel der Emotionsdarstellung. In: Karl N. Renner et al. (Hrsg.): MEDIEN, ERZÄHLEN, GESELLSCHAFT. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2013, S. 38.

45 Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 9.

46 Vgl. Wenz, Karin: Transmedialisierung. Vom Computerspiel zur digitalen Kunst. – In: Urs Meyer et al. (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 98.

47 Hier ist die ausführliche Untersuchung von *Visualität als transmediales Phänomen* von Poppe zu nennen. Vgl. Poppe: Emotionen in Literatur und Film, S. 37 – 66.

48 Rajewsky: Intermedialität, S. 13.

49 Ebd.

relevant ist, verdeutlicht der Beitrag von Meyer/Simanowski/Zeller, der die zentrale Differenz zwischen Trans- und Intermedialität anhand der Vorsilben herleitet:

Die Mehrdeutigkeit des Intermedialitäts-Begriffs unterläuft die Produktivität seiner Verwendung. Der Gebrauch des Transmedialitätsbegriffs [...] begründet sich allerdings nicht nur aus dieser Sachlage. Der Austausch des Bestimmungswortes bezweckt eine Verschiebung der Perspektive. Die Vorsilbe Inter- zielt zwangsläufig auf die Verbindung zweier oder mehrerer Positionen, die dafür zunächst als integrale Einheiten gedacht werden müssen [...] Der Dialog dieser Positionen setzt die Essentialisierung und Substantialisierung der beteiligten Identitäten voraus und verbleibt damit implizit im Paradigma der Grenzziehung, auch wenn der vollzogene Austausch zu einer Veränderung dieser Identitäten führen kann. Daher wird seit einigen Jahren der Aspekt des Übergangs gegen den der Verbindung gestellt, also die Grenzüberschreitung betont.⁵⁰

Weiter halten Meyer/Simanowski/Zeller fest, dass Rajewsky Transmedialität „vage als medieninternes Phänomen erfasst [...] und nicht die Grenzüberschreitung zwischen zwei Medien betont.“⁵¹

An diesem Punkt ist es sinnvoll, dem Aspekt der Grenzüberschreitung besonders Rechnung zu tragen und die fast 14 Jahre alte Definition von Transmedialität nach Rajewsky nachzuschärfen.⁵² Dafür wird hier der Definition Wolfs insofern gefolgt, als dass Transmedialität als Subkategorie der Intermedialität begriffen wird. Denn nach Wolfs Definition ist der Transmedialität, als Subkategorie der *grenzüberschreitenden* Intermedialität, der Aspekt jener Grenzüberschreitung eingeschrieben. Durch diesen Aspekt fällt dem Rezeptionsprozess jedoch besondere Bedeutung zu: „Der Akzent liegt, das ist entscheidend, nicht auf dem Ergebnis als der vollzogenen Verbindung beider [Medien], sondern auf dem Transfer, der im Moment der Rezeption stattfindet.“⁵³ Daraus ergibt sich für die vorliegende Untersuchung folgende Definition von Transmedialität:

Transmedialität beschreibt die Qualität von Phänomenen grenzüberschreitend in unterschiedlichen, konventionell als distinkt angesehenen, Medien existieren und durch die dem jeweiligen Medium spezifischen

50 Meyer et al.: Transmedialität, S. 8.

51 Ebd., S 9.

52 Auch Medienwissenschaftler Prof. Dr. Chiel Kattenbelt definiert Transmedialität mit einem Fokus auf den „Übergang von einem Medium zum anderen.“ Kattenbelt: Multi-, Trans- und Intermedialität, S. 125.

53 Simanowski, Roberto: Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst. – In: Urs Meyer et al. (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 44.

Charakteristika realisiert werden zu können, wodurch diese Phänomene das Potenzial besitzen, einen Übergang zwischen unterschiedlichen Medien zu evozieren, welcher sich im Moment der Rezeption realisiert.

Nachdem wir nun das medienkulturwissenschaftliche Fundament errichtet haben, auf dessen Grundlage das *transmedial* in *transmediale Narration* untersucht werden kann, soll sich im Folgenden der *Narration* zugewendet werden.

*Geschichten sind deshalb Geschichten, weil sie uns an Geschichten erinnern.*⁵⁴

Kapitel 3

BESTAND(-TEILE) DES ERZÄHLENS

Intermediale Narratologie: Der literaturwissenschaftliche Ausgangspunkt.

Wenn wir danach fragen, was Erzählen ist und was eine Erzählung ausmacht, treffen wir auf eine Situation, die erstaunlicherweise der des Begriffs *Medium* recht ähnelt.⁵⁵ Erstaunlich ist dies, weil man vor dem Faktum der weit in die Vergangenheit reichenden Tradition der Menschen einander zu erzählen davon ausgehen könnte, dass wir uns der Funktionen, Mechanismen und Bestandteile dieser, für uns so zentralen, Kulturtechnik sicherer sein könnten.⁵⁶

Das Erzählerische, *das Narrative*⁵⁷, ist für Wolf in „seiner Realisierung gekennzeichnet durch die Qualität [und Dominanz] der *Narrativität*.“⁵⁸ Demnach ist Narrativität ein graduierbares Phänomen und die Fähigkeit von Werken und Medien, das Narrative, im Verein mit einer bestimmten Geschichte, evozieren zu können.⁵⁹ Generell kann das Narrative als „eine grundlegende kognitive Fä-

54 Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1982, S. 82.

55 Der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Karl Wagner diagnostiziert bezüglich der Definition von Begriffen in modernen Erzähltheorien eine „schrille terminologische Dissonanz“, die seiner Einschätzung nach Resultat des Bestrebens der Narratologie ist, eine „strenge wissenschaftliche Disziplin werden zu wollen.“ Wagner, Karl (Hrsg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2002, S. 7.

56 Für Renner sind die Produkte menschlichen Erzählens gar „ein wesentlicher Bestandteil jedes kulturellen Substrats [...] auf dem alle Ordnungen unseres menschlichen Zusammenlebens aufbauen.“ Dies, so wie vertiefende Betrachtungen über die Bedeutung des Erzählens für Menschen in: Renner: Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz, S. 2.

57 Wolf verweist darauf, dass er *Erzählen*, *Erzählerisches* und *das Narrative* synonym verwendet. Vgl. Wolf: Intermediale Erzähltheorie, S. 23. Sofern keine Differenzierung notwendig, wird auch hier *Erzählerisches* und *das Narrative* synonym verwendet, *Erzählen* hingegen jedoch als eigener Terminus gebraucht, um unnötige Verwirrungen zu vermeiden. Diese Definition entspricht überdies auch der Definition anderer Forschungsbeiträge. Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 9.

58 Wolf: Intermediale Erzähltheorie, S. 38.

59 Vgl. ebd., S. 23. Wolfs Definition wird von diversen Wissenschaftler*innen geteilt. Auch der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Karlheinz Stierle definiert Narrativität als graduierbare, dynamische Qualität, die ab einer gewissen Intensität „narrative[r] Prägnanz“ das Narrative realisiert. Stierle, Karlheinz: Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*. – In: Karl Wagner (Hrsg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry Ja-

higkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln“⁶⁰ verstanden werden.

Nach dieser ersten Annäherung gilt es, *das Narrative* sowie seine Realisierung nach Wolf konkret zu untersuchen, um Wolfs Konzeption für die Analyse transmedialer Narration nutzbar machen zu können.

DAS NARRATIVE

Vor dem Hintergrund aktueller Narratologien, die das Narrative bis hin zu einem generellen Seinsmodus expandieren und damit zur Konsequenz haben, dass es im strengen Sinne kein *Nicht-Narratives* mehr gibt, muss eingangs der Vektor definiert werden, in dem sich das Narrative für uns bewegt.⁶¹

Wolf siedelt die Extension des Narrativen zwischen den zwei Extrema einer ubiquitären und einer partikularistischen Tendenz an.⁶² Demnach ist das Narrative weder als eine globale Ausweitung auf alle Lebensbereiche, *à la narrative is everywhere*, zu begreifen, noch als auf bestimmte Medien, Diskurse und/oder Seinsmodi oder gar als ausschließlich auf fiktive epische Literatur beschränkt zu verstehen. Wolf schlägt hier eine Zwischenposition vor. Als Konsequenz darf „das Narrative in seiner Realisierung nicht auf erzählvermittelndes Erzählen, also auf Erzählungen im engeren, epischen Sinn, beschränkt werden.“⁶³ Werkzeugzentriert betrachtet, muss der eigentliche Ort des Narrativen für Wolf derjenige sein, der auch bei nicht-epischen Werken zu finden ist: die „diegetische Ebene mit der darauf entfalteten Welt.“⁶⁴

Nach der Definition des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette umfasst diese diegetische Ebene primär „nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt“⁶⁵ und inkludiert demnach alles, *samt der Geschichte*, was einen Teil des jeweiligen Erzähluniversums darstellt.⁶⁶ Diese

mes bis zur Gegenwart. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2002, S. 300.

60 Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 9.

61 Bezüglich der hier angesprochenen Entwicklungen der Erzähltheorie ist vertiefend zu empfehlen: Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie*. – In: *WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium*. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. Bd. 5. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 1 – 22.

62 Vgl. den folgenden Abs. mit Wolf: *Intermediale Erzähltheorie*, S. 31.

63 Ebd.

64 Ebd. Als Konsequenz hat sich für Wolf eine narratologische Grundlagenforschung „vorrangig mit den Konstituenten, der Kohärenz und den allgemeinen, z. B. funktionalen Kennzeichen von Erzählwelten und nicht so sehr mit deren Vermittlung zu befassen.“ Ebd.

65 Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: Fink Verlag 1998, S. 201 – 202.

66 Die *diegetische Ebene* ist Gegenstand eines breiten Spektrums von Forschungsbeiträgen. Der vorliegenden Untersuchung dienen, neben Genettes eigenen Betrachtungen, die folgenden Beiträge

erste Verortung des Narrativen ermöglicht es, das Narrative als intermedial zu begreifen, da es dem Medium strukturell übergeordnet ist.⁶⁷ Weiter ist es ohne *a priori* Festlegungen bezüglich seiner Realisierungs- oder Vermittlungsmedien.⁶⁸ In der Konsequenz ist das Narrative funktional determiniert und wesentlich formaler Natur, „inhaltsunspezifisch und daher im Grunde unzähligen Inhalten offenstehend.“⁶⁹ Diese *formale Natur* ermöglicht es Wolf, das Narrative weiter als kognitives Schema, mit relativer historischer Konstanz und Unveränderlichkeit, zu begreifen.⁷⁰ Es ist ebenso auf lebensweltliche Erfahrungen wie auch vor allem auf Artefakte, deren Makro- und Mikroebenen im *textuellen*⁷¹ wie kompositorischen Bereich applizierbar und verhält sich komplementär zu Schemata des Deskriptiven oder Argumentativen.⁷²

DER COGNITIVE FRAME

Das Narrative – und das Erzählen, als Akt seiner Realisierung – ist somit für Wolf primär ein kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der *frame theory*.⁷³ Werkextern betrachtet ist es demnach als ein „stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble“⁷⁴ zu begreifen. Als solches kann das Narrative in un-

zur Auseinandersetzung: Halliwell, Stephen: Diegesis – Mimesis (12.09.2013). In: the living handbook of narratology. The Interdisciplinary Center for Narratology (ICN) der Universität Hamburg. URL: <http://bit.ly/1K9Yz9m> (31.12.2015); sowie Coste, Didier und John Pier: Narrative Levels (04.08.2011). In: the living handbook of narratology – The Interdisciplinary Center for Narratology (ICN) der Universität Hamburg. URL: <http://bit.ly/1t1WpZr> (04.01.2016).

67 Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 9. Weiter bedeutet dies, dass unterschiedlichen Medien zwar unterschiedliches Narrativitätspotenzial graduell zugesprochen werden kann, grundsätzlich aber nicht mehr die Unterscheidung zwischen narrativen und nicht-narrativen Medien getroffen wird. Vgl. ebd., S. 21 – 24.

68 Vgl. Wolf: Intermediale Erzähltheorie, S. 37.

69 Ebd., S. 38.

70 Ebd., S. 37.

71 Hier im Sinne des *weiten Textbegriffs* zu verstehen, wie er auch von englischsprachigen Medienkulturwissenschaftler*innen häufig verwendet wird. Nach Linguist Prof. Dr. Winfried Nöth kann dieser *weite Textbegriff* „eine verbale, nonverbale, visuelle und auditive Mitteilung“ umfassen und dadurch stellvertretend ebenso für literarische Texte wie auch für Filme und andere Medien-Angebote eingesetzt werden. Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. 2. vollst. neu bearb. und erw. Auflage. Stuttgart: Metzler 2000, S. 392.

72 Vgl. Wolf: Intermediale Erzähltheorie, S. 37.

73 Vgl. den folgenden Abs. mit ebd., S. 29 – 30. *Frame theory* wird verstanden nach der Definition Wolfs. Vgl. Wolf, Werner: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. URL: <http://bit.ly/14npAps> (04.01.2016). Weiter ist für Wolf der Aspekt des *kulturellen Erwerbs* der Grund für seine Einschätzung, dass sich das Narrative langfristig durch eine Variabilität und demnach Veränderlichkeit kennzeichnet, welche jedoch kurz- und mittelfristig durch die Stereotypik schematischer Funktionsweisen massiv eingegrenzt und das Narrative Schema in seiner definitivischen Konsistenz stabilisiert wird. Vgl. Wolf: Intermediale Erzähltheorie, S. 30.

74 Ebd., S. 29.

terschiedlichen Medien und Einzelwerken realisiert sowie auch auf lebensweltorientierte Erfahrung angewendet werden. Wolfs Annahmen folgen hier dem Querschnitt des aktuellen wissenschaftlichen Diskurses, in dem sich vielfach der *cognitive frame*-Ansatz als Erklärung für das Narrative wiederfinden lässt.⁷⁵ So definiert auch die Narratologin Prof. Dr. Monika Fludernik in ihrer Narratologie das Narrative als kognitives Schema.⁷⁶ Das Narrative als *Schema*⁷⁷ aufgefasst, erlaubt weiter, „verschiedene mediale Vermittlungen miteinander in Verbindung zu bringen“⁷⁸ sowie auch die an seiner Realisierung beteiligten Produktions-, Rezeptions- wie Werk-Instanzen.

Das Resultat dieses Ansatzes ist, dass die Fähigkeit der Rezipient*innen erklärt werden kann, unterschiedliche Phänomene, im Zuge der Narrativierung, als narrativ wahrzunehmen.

DIE NARRATIVIERUNG

Ein Werk kann stimulieren, dass Rezipient*innen das Schema des Narrativen auf das Werk applizieren.⁷⁹ Diese Applikation erfolgt über die kognitive, kulturelle und konditionierte Tätigkeit der Rezipient*innen, das Schema des Narrativen als *inference-engine*⁸⁰ nach dem *trial-and-error*-Prinzip mit einem Phänomen abzugleichen. Weisen das konkrete Phänomen und der *kognitive Prototyp des Narrativen* innerhalb einer Toleranzgrenze ausreichende Übereinstimmung auf, wird das Phänomen als narrativ wahrgenommen. Demnach kann ein Werk oder Phänomen Narrativität über diverse Faktoren *triggern*, die Narrativität an sich entsteht jedoch zu einem Großteil im Zuge des Rezeptionsprozesses in den Rezipient*innen selbst. Diesen Prozess beschreibt Wolf mit dem Terminus der *Narrativierung*. Der Prozess der Narrativierung gibt nach Wolf eine Antwort darauf, warum, sofern im Phänomen keine gegenteiligen Signale vorhanden sind, Rezipient*innen *Leerstellen* überbrücken können.

75 Ein Großteil der Wissenschaftler*innen bezieht sich dabei auf die Narratologin Dr. Marie-Laure Ryan, die wie Wolf stark für eine Verortung des Narrativen jenseits der *discours*-Ebene plädiert. Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Beyond Myth and Metaphor – The Case of Narrative in Digital Media. What is narrative?* (07.2001). URL: <http://bit.ly/1BpNU6g> (05.01.2016).

76 Vgl. Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. London und New York: Routledge 1996, S. 17 – 19.

77 Für die weitere Untersuchung ist Wolfs Hinweis darauf relevant, dass er *Schema* und *Rahmen* synonym verwendet, *Rahmung* hingegen ein rahmenanzeigendes Signal, im Sinne eines expliziten Stimulus, meint. Diese Konkretisierung ist der forschungsbedingten Ambivalenz des Schema-/Rahmenbegriffs geschuldet. Vgl. Wolf: *Intermediale Erzähltheorie*, S. 29.

78 Ebd.

79 Vgl. den folgenden Abs. mit ebd., S. 52.

80 Hier am besten mit *Regelinterpretierer* zu übersetzen.

Nicht-narrative Bereiche eines Phänomens, das im Zuge der Narrativierung als grundsätzlich narrativ empfunden wird, können bis zu einem gewissen Grad von Rezipient*innen narrativiert werden.

Vereinfacht gesprochen bedeutet dies, dass wenn ein grundsätzlich erzählendes Werk stellenweise das Erzählen einstellt, wir im Zuge der Narrativierung beginnen, uns selbst etwas zu erzählen; über die Applikation des Schemas des Narrativen auf die entsprechenden Leerstellen.⁸¹ Wenn wir im Krimi den Kommissar telefonieren sehen und er im nächsten Bild nach einem *Cut* schon am Tatort steht, sind wir also in der Lage, sowohl das Telefonat, als auch den Weg zum Tatort erzählerisch zu ergänzen, auch wenn wir beides nicht gezeigt bekommen. Der Grad der rezipientenseitig geforderten Leistung der Narrativierung ist dabei immer komplementär abhängig von dem Grad, mit dem ein Phänomen das Narrative einlöst.⁸² Ist die werkinterne Narrativität hoch, fällt die rezipientenseitige Narrativierung entsprechend gering aus – und umgekehrt.⁸³ Dies setzt allerdings voraus, dass wir *etwas* besitzen, mit dem wir Phänomene konkret mental abgleichen können, um die Intensität ihrer internen Narrativität beurteilen zu können – einen *Prototypen*, der dem Schema des Narrativen zugrunde liegt.

DER PROTOTYPEN-APPROACH

Als *Prototyp* wählt Wolf das fiktive schriftliche Erzählen, wie es in seiner elementaren Form in Märchen aufgefunden werden kann, in denen zugleich auch eine „Nähe zur Urform des mündlichen Erzählens realisiert ist.“⁸⁴ Hier grenzt er sich zu Fluderniks Narratologie ab, welche im Kontext des Schemas des Narrativen das mündliche, nicht-fiktionale Erzählen als Prototyp isoliert.⁸⁵ Für Wolf ist das *fiktive* Erzählen als Prototyp jedoch geeigneter, da es „am besten die typischen Merkmale des Narrativen aufweist.“⁸⁶

81 Wobei wir uns letztlich *immer selbst erzählen*, da Narrativierung nach Wolfs Modell ein kontinuierlicher Prozess der Rezeption erzählender Werke ist.

82 Vgl. ebd., S. 95.

83 Vgl. ebd., S. 98.

84 Ebd., S. 36. Das Märchen bietet sich hier zum Vergleich mit dem mental-abstrakten Konzeptkonglomerat des narrativen Prototypen an, da davon ausgegangen werden kann, dass Märchen allgemein von den meisten Menschen als narrativ empfunden werden und ihre Narrativität von den meisten Menschen als solche erkannt werden kann.

85 Vgl. Fludernik: *Natural Narratology*, S. 13 – 17.

86 Wolf: *Intermediale Erzähltheorie*, S. 36.

Im Sinne des *cognitive frame*-Ansatzes wird auch der *Prototyp des Narrativen* kulturell erworben.⁸⁷ Der Prototyp des Narrativen, als mental-abstraktes Konzeptkonglomerat begriffen, wird intermedial, sowohl über verbales wie auch beispielsweise bildliches Erzählen, erlernt. Weiter impliziert der Prototypen-Ansatz eine Pluralität von Faktoren, welche das konkrete Phänomen nicht in Gänze erfüllen muss, um eine *Familienähnlichkeit* mit dem Prototypen herstellen zu können und demnach Narrativität aufzuweisen. Nach Wolf gibt es fakultative Faktoren, die eine Verstärkung jener *Familienähnlichkeit* evozieren sowie bestimmte Minimalfaktoren, welche ein Phänomen als Bedingungen realisieren muss, um dem Prototypen zugewiesen werden zu können. Damit stellt der von Wolf definierte *prototypische approach* eine Position zwischen der Notwendigkeit einer Minimaldefinition des Narrativen auf der einen Seite und einer vollständigen Auflistung aller notwendigen Faktoren des Narrativen auf der anderen Seite dar. In dieser Funktion betont der Prototypen-Approach den *scalar view of narrativity*⁸⁸, also die Graduierbarkeit des Narrativen.⁸⁹

Der Prototyp als Kern des Schemas des Narrativen stellt in letzter Konsequenz jenes Sensorium dar, das uns im Prozess der Narrativierung die Einschätzung der internen Narrativität von Phänomenen ermöglicht und uns somit nahelegt, ob die Applikation des Schemas des Narrativen auf Phänomene sinnvoll ist oder nicht. Diesem Konzept des Narrativen nach sind Geschichten für uns deshalb Geschichten, weil sie uns an Geschichten erinnern.⁹⁰

Nachdem wir somit die Grundlagen der interdisziplinären Perspektive dieser Arbeit entwickelt haben, können wir in den Kernteil dieser Untersuchung übergehen und uns der transmedialen Narration zuwenden.

87 Vgl. den folgenden Abs. mit ebd., S. 35 – 36.

88 Hier im Sinne des französischen Literaturwissenschaftlers Prof. Dr. Gerald J. Prince verstanden. Vgl. Prince, Gerald: Remarks on Narrativity. – In: Claes Wahlin (Hrsg.): Perspectives on Narratology. Papers from the Stockholm Symposium on Narratology. Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 98 – 99.

89 Wolf diskutiert Vor- und Nachteile des Prototypen-Approach umfassend und legt eine überzeugende Argumentation für den Prototypen-Approach vor, auf die hier aus Platzgründen nur verwiesen werden kann. Vgl. Wolf: Intermediale Erzähltheorie, S. 36 – 37.

90 Vgl. das *Untersuchungspunkt 3*. vorangestellte Zitat von Peter Bichsel.