



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intermedialität, Medienreflexion und Gender-
Aspekte in Adaptionen von Stieg Larssons
literarischem Werk *Verblendung*“

Verfasserin

Eva Hanauska

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ. Prof. Dr. phil. habil. Ramón Reichert

Danksagungen

Die Studienzeit habe ich insgesamt als sehr wertvoll und vielseitig erlebt. Es war ein Lebensabschnitt, welcher neben spannenden Inhalten viele Chancen und Herausforderungen geboten hat.

Zunächst möchte ich Herrn Prof. Dr. Ramón Reichert für die Möglichkeit danken, diese Diplomarbeit verfassen zu können. Ebenso danke ich für stetige Erreichbarkeit, Kritik und die intensive Betreuung dieser Arbeit.

Meinem Freund Peter und dessen Familie bin ich für ihre Geduld in den schwierigen Phasen während der Entstehung dieses Textes sehr dankbar. Bei meiner Mutter bedanke ich mich für ihren Rückhalt und die gemeinsamen Unternehmungen zwischendurch.

In einem theater-historiografischen Forschungsseminar konnten KollegInnen und ich einen Bericht veröffentlichen. Im Namen der Forschungsgruppe möchte ich mich daher bei Frau Dr. Peter und Herrn Dr. Pernerstorfer für diese besondere Gelegenheit, sowie deren Unterstützung bedanken.

Die ausgesuchten Praktika waren interessante Querschnitte zu den unterschiedlichen weiterführenden Tätigkeitsbereichen.

Inhalt

1. Einleitung	6
1.1. Forschungsfrage.....	6
1.2. Materialauswahl und Begründung, Ausgangslage	6
1.3. Angewandte Methodik	8
2. Forschungsüberblick und Analysebegriffe	9
2.1.1. Mediendefinitionen nach Knut Hickethier	9
2.1.2. Mediendispositiv	11
2.2. Intertextualität	16
2.2.1. Intertextualität und Übersetzung	18
2.3. Intermedialität	25
2.3.1. Anfänge der Intermedialitätsforschung	26
2.3.2. Intermedialität nach Irina O. Rajewsky.....	28
2.3.3. Intermedialität nach Jens Schröter.....	33
2.3.4. Intermedialität nach Joachim Paech	40
2.3.5. Intermedialität nach Werner Wolf.....	43
2.3.6. Resümee des Theorievergleichs	45
2.3.7. Weitere Medienformate: DVD, Blu-ray.....	49
2.3.8. Medientheorien und ihre Anwendbarkeit.....	55
2.4. Medienreflexion	57
2.5. Filmische Adaption als Medienreflexion.....	60
2.5.1. Medienreflexion in den besprochenen Adaptionen	61
2.5.2. Medienreflexion in der Gesellschaft.....	65
2.5.3. Technische Umsetzung der Reflexion	67
2.5.4. Zerstreung der Sinne vs. Reflexion der Medieninhalte	68
2.5.5. Medienreflexion in Buch und Film.....	69
2.5.6. Medienreflexion am Beispiel von Figuren nach Larsson	72
2.6. Gender-Aspekte: Medien und Figurengestaltung.....	77
2.6.1. Emanzipation des Individuums durch Medienkompetenz.....	78
2.6.2. Transformation - Medien - Macht.....	82
2.6.3. Intermedial: Medienträger und Figuren	90
2.6.4. Medialer Blick auf Figuren und Medienhandhabung	98
3. Unterschiede in der Adaption.....	103
3.1. Macht der Adaption: Regisseure und ihre Adaption	104
3.2. <i>Verblendung</i> – Der Roman	105
3.2.1. Personen und Handlung	106
3.2.2. Aufbau des Romans	107

3.2.3.	Literarischer Text als Medienkombination.....	108
3.2.4.	Journalismus als intermedialer Bezug zur Autorschaft.....	108
3.2.5.	Intertextualität im literarischen Text Verblendung	109
3.2.6.	Symbolik der Medien in Buch und Film.....	114
3.3.	<i>Verblendung</i> – Die schwedische Adaption.....	118
3.3.1.	Aufbau und Schwerpunkt des Films.....	118
3.4.	<i>Verblendung</i> – Die amerikanische Adaption	119
3.4.1.	Aufbau und Schwerpunkt des Films.....	119
3.5.	Wirkung von Text in den Medien Buch und Film	122
3.6.	Intermediale Bezüge im Film	125
3.7.	Beispielanalysen.....	125
3.7.1.	Szene 1: Eingangssequenzen und Symbolik	126
3.7.2.	Szene 2: Intermediale Systemreferenz auf „das Bildarchiv“.....	129
3.7.3.	Szene 3: Mediale Reflexion am Beispiel „Film im Film“	133
4.	Resümee und Ausblick	135
5.	Abbildungsverzeichnis.....	137
6.	Quellenverzeichnis	138

1. Einleitung

1.1. Forschungsfrage

Ziel dieser Arbeit ist eine medienwissenschaftliche Analyse unterschiedlicher technischer Formate und deren Möglichkeiten. Vor dem Hintergrund der Begriffe Intermedialität, Medienreflexion und der Schnittstelle Medienwissenschaft/Cultural Studies/Gender Studies – welche unter dem Begriff *Gender Aspekte* subsumiert dargestellt werden kann, wird zentral ein literarisches Werk und seine filmischen Adaptionen¹ untersucht. Daraus ergibt sich die in dieser Arbeit behandelte Forschungsfrage wie folgt:

„Wie verändern sich Verfahren der Intermedialität sowie Gender Aspekte, von einem literarischen Werk als Ausgangspunkt über verschiedene Medienadaptionen im Vergleich, und welche Aufgabe hat Medienreflexion, wie wird diese in diesem Beispiel thematisiert?“

1.2. Materialauswahl und Begründung, Ausgangslage

Basis der vorliegenden Arbeit ist der 2006 im deutschsprachigen Raum erschienene Roman *Verblendung* des schwedischen Autors Stieg Larsson. Der Roman wurde 2009 von Niels Arden Oplev, und 2011 von David Fincher jeweils verfilmt. Aufgrund zweifelhafter Darstellungen von Gewalt einerseits und gewandter Darstellung von Mediengebrauch andererseits gibt es Anlass zu einer kritischen Analyse. Die medientheoretische Betrachtung einer literarischen Adaption ist nicht abhängig von der Konstellation des Grundprodukts, das bedeutet, die wissenschaftliche Erkenntnis kann an einem Teil einer Trilogie ebenso gut gezeigt werden, weshalb sich die Untersuchung auf diesen ersten Teil konzentriert. Ein weiterer Grund ist die neutralere Ausgangsbasis, die Inhalte nicht aufgrund ihrer werbestrategisch angeleiteten Aufteilung beleuchtet, sondern den Kern der Sache im theoretischen, marxistischen² Sinne in der

¹ Man unterscheidet prinzipiell die Begriffe „Adaption“ und „Verfilmung“. Die Adaption beschreibt eine eigenständige, künstlerische Transformation, welche beide Produkte als gleichwertig wahrnimmt und schätzt. Wörtlich übersetzt bedeutet es „Annäherung“. Der Begriff der „Verfilmung“ deutet dabei, durch die Vorsilbe, auf eine scheinbare Entwertung des Ursprungsprodukts hin.

² Marxismus als Theorie kann als „liberal und human gedacht“ umschrieben werden. Der Kommunismus als seine Umsetzung hat aber gezeigt, dass Menschen in Machtpositionen nicht am Ideal dieser Theorie festhalten und diese zumeist entgegen dem Grundprinzip ideologisch und stark machtstrategisch ausgelegt anwenden. Diese Schere zwischen Theorie und Praxis zeigt sich gerade bei Stieg Larsson. Nicht allein das Beispiel der

abgeschlossenen Medienform versteht und als Ausgangspunkt wählt. Die Trilogie war zudem ursprünglich auf 10 Bücher angelegt. Daraus lässt sich erkennen, dass die Industrie nach Larssons Tod einlenken, und daraus in Kürze ein in sich stimmiges, dreiteiliges Produkt veröffentlichen konnte. Dadurch zeigt sich die Gewandtheit und Flexibilität, gegeben durch die aktuellen Möglichkeiten der Medientechnologie. Die Originalfassung dieses Romans erschien 2005 unter dem beschreibenden Titel „*Män som hatar kvinnor*“. („*Männer, die Frauen hassen*“) und behandelt Stieg Larssons liberal-feministisch orientierte Arbeitsweise und dessen Einsatz gegen Gewalt an Frauen. Dadurch erfährt diese Thematik in pointierter Form ihre notwendige mediale Aufmerksamkeit.

Larsson, der bewusst in zwei Bereichen³, welche einander fortsetzen, gearbeitet hat, erkannte die Wichtigkeit der Verbindung von formaler Wissenschaftlichkeit und einer Kunst, die in der Öffentlichkeit wirken kann. Und die *Millennium*-Trilogie, welche indirekt Frauenrechte zum Thema hat, tut dies auf geschickte wie klare Weise: Als Thriller, konsumierbar in der Freizeit, wo Menschen sich unterhalten wollen, wird Larssons politisches Engagement subtil aktiv. Gleichzeitig lässt sich dieses Werk auf versteckte Informationen untersuchen, worauf diese Arbeit durch ihre semiologische⁴ Ausrichtung abzielt. Als Medienadaption wird also erstens die 2009 auf Deutsch⁵ veröffentlichte Adaption von Niels Arden Oplev herangezogen. Original und Adaption zitieren Medien und beziehen sich auf die Medienbranche. Das bedeutet, dass einerseits der unterschiedliche Umgang mit Medien aufgegriffen wird und darüber hinaus die adaptierten Medien selbst zum Thema gemacht wurden. Unter dem Fachbegriff *Intermedialität* werden diese Möglichkeiten der Technik sowie der Reflexion einer Branche im Vergleich von Buch zu Film auf Basis der jeweils deutschen Veröffentlichungen analysiert. Nachdem die Stationen von Wichtigkeit die Medienträger an sich sind, konzentriert sich diese Untersuchung auf die medialen Endprodukte selbst und lässt Zwischenschritte wie Skript und Drehbuch außen vor. In einem Unterkapitel

praktischen Zusammenstellung von dessen künstlerischen Gedanken zeigt diesen Unterschied. Larsson hat mit dem Plot selbst diese Kluft, welche Ideologie und gedankliche Unabhängigkeit trennt, deutlich gemacht.

³ nämlich dem Journalismus, der an sich neutralen Berichterstattung, sowie der Autorschaft im Sinne der Dichtung.

⁴ Semiologie oder Semiotik ist die Lehre von den Zeichen und Zeichenprozessen.

⁵ In deutscher Sprache wird der schlichte und klar darstellende Filmtitel kurz gefasst und mit dem Wort „Verblendung“ übersetzt. Entgegen dem schwedischen Titel lässt der deutsche mehrere Lesarten und Interpretationen zu. Das weist auf die Unterschiede der verschiedenen Sprachen hin und auf die Möglichkeiten der Adaption.

werden weitere adaptierte Medien, deren Wirkungsweise und Möglichkeiten unter dem Begriff der *Intermedialität* besprochen und analysiert.

1.3. Angewandte Methodik

In dieser Arbeit interessiert, wie mediale Adaptionen funktionieren und welche Themen über diesen Prozess hinweg transportiert werden können. Dabei wird ein mediensoziologischer Blickwinkel gewählt. Dieser öffnet den Prozess dialektisch. Im Weiteren wird daher analysiert, wie sich Intermedialität bei Adaptionen zeigt und aufgeschlüsselt, welche Erkenntnisse aus dem Inhalt des Werkes gezogen werden können. Dazu wird exemplarisch Stieg Larssons *Verblendung* als Beispiel herangezogen. So kann im selben Arbeitsgang gezeigt und bewiesen werden, dass die Möglichkeit für eine Adaption unabhängig von der Zusammensetzung des Ursprungswerks ist. Die Methode der Analyse auf Basis von vergleichenden Theorien wird erst beschrieben. Dabei gibt es bereits hier Verweise aus den Produktionen, welche auf die anschließende Analyse vorbereiten, und erste Eindrücke liefern sollen. Dies ist somit Basis für Erkenntnisse, welche infolge in einem Analyseteil angewandt werden.

In dieser Arbeit werden zunächst grundlegende Theorien vergleichend gegenübergestellt. Notwendige Begriffe werden definiert und erläutert⁶, und in Zusammenhang mit der Forschungsfrage der Arbeit gebracht. In einem ausführlichen Analyseteil wird auf diesen Grundthesen aufgebaut: Der Inhalt der Geschichte, betrachtet als mediales Produkt, wird in der wissenschaftlichen Analyse mit reflektiert. Davon ausgehend findet die Medienadaption selbst als technischer Materialwechsel ihre wissenschaftliche Entsprechung in dem erläuterten Begriff der Intermedialität. Vervollständigt wird die Arbeit durch eine Analyse der erarbeiteten Begriffe, angewandt an den beiden Adaptionen des ersten Teils der *Millennium*-Trilogie.

⁶ In diesem Feld bewegen sich zum Teil aktive, im Diskurs befindliche Begriffe. Es werden infolge zwei konträre Methoden angewandt. Zum einen wird eine Vergleichsanalyse zwischen mehreren Theorien angestellt.

Die zweite Methode begegnet dem jeweiligen Analysebegriff auf der Ebene der Ästhetik und Kulturwissenschaft, was diesen schließlich künstlerisch fassbar machen soll. Letztere bezieht sich beispielsweise auf Kapitel 2.4. zum Thema *Medienreflexion*. Dies ist ein Theoriebereich, welcher mit der Intermedialität zusammen hängt. Hier wird versucht, die theoretische Verhandlung im Sinne der *Frankfurter Schule* um Theodor W. Adorno, deren aktueller Vertreter unter anderen Joseph Vogl ist, ästhetisch aufzugreifen. So können die Möglichkeiten der aktuellen Theorie auf unterschiedlichen Wegen ergebnisorientiert arbeiten. Vogl (*1957), dt. Philosoph, Kultur,- und Medienwissenschaftler.

2. Forschungsüberblick und Analysebegriffe

Bei der wissenschaftlichen Analyse einer literarischen Adaption wird mit Fachvokabular gearbeitet. Um die Bedeutung dieser Fachbegriffe allgemein verständlich zu machen, stellt dieses Kapitel eine Sammlung der wichtigsten Schlüsselbegriffe in ihrem jeweiligen aktuellen wissenschaftlichen Kontext vor. Schwerpunkt dieser Arbeit ist der Begriff der *Intermedialität*. Dieser Begriff ist zum Verständnis von technischen Zusammenhängen und „Übersetzungsmöglichkeiten“ wichtig, wenn es darum geht, einen Inhalt aus dem Medium Buch in das Medium Film zu übertragen. Des Weiteren lässt sich dieser Begriff auch auf weitere technische Transportmöglichkeiten anwenden, wie hier am Vergleich DVD und Blu-ray analysiert.

2.1.1. Mediendefinitionen nach Knut Hickethier

Dem allgemeinen Wortsinn nach bedeutet Medium „Vermittler“ und bezeichnet die Übertragung von Information. Im Kontext Neuer Medien beinhaltet Information zumeist auch wechselseitige Kommunikation, was jedoch nicht Voraussetzung für Mediennutzung im Allgemeinen ist. Knut Hickethier⁷ unternahm deshalb eine Aufteilung des Medienbegriffs nach vier Tendenzen, er beschreibt:

1. *Medien der Wahrnehmung*. Diese dienen zur Erweiterung und Steigerung der menschlichen Sinnesorgane, wie beispielsweise optische oder hörakustische Medien, nämlich Fernglas, Teleskop, Mikroskop oder Brille; Hörrohr, Megafon. Allen diesen Medien ist gemeinsam, dass sie Sicht- und Hörbares in der Welt verstärken, vergrößern und damit eine Unterstützung und Ausweitung der menschlichen Sinne⁸ darstellen, wie Marshall McLuhan dies formulierte.
2. In einem weiteren Punkt definiert er *Medien der Speicherung und Bearbeitung*: Informationen werden durch Aufschreiben oder Aufzeichnen haltbar gemacht, und können so zu einem späteren Zeitpunkt wieder abgerufen werden. Speicher und Bearbeitungsmedien funktionieren wie ein Gedächtnis. Beispiele sind die Schrift, die Tastatur und der Fotoapparat bzw. das Foto.

⁷Knut Hickethier (*1945), deutscher Medienwissenschaftler, arbeitet an der Universität Hamburg. Hickethier studierte Kunsterziehung, sowie Literatur- und Medienwissenschaft bei Friedrich Knilli (*1930). Wie schon bei McLuhan ist auch hier die enge Verbindung der Medienwissenschaft mit der Literaturwissenschaft zu erkennen.

⁸ Im Originalzitat "extensions of man", in: McLuhan, *Understanding Media – the Extensions of Man*, 1964.

3. Information, durch den Raum zwischen Sender und Empfänger transportiert, werden von Hickethier durch *Medien der Übertragung* definiert.
4. *Medien der Kommunikation* sind nach Hickethier solche, die durch die Verbindung mehrerer medialer Grundformen eine komplexere Form der Botschaftsübermittlung möglich machen.

Knut Hickethier stellt außerdem eine Tendenz zur funktionalen Akkumulation⁹ fest, darunter versteht man eine Vermischung zwischen Medienarten. Hickethier führt den Anrufbeantworter als Beispiel an und zeigt so die Verbindung des Übertragungsmediums Telefon mit dem Informationen speichernden Aufzeichnungsgerät.

In *Verblendung* von Stieg Larsson finden sich Medien aus allen vier von Hickethier aufgestellten Kategorien. Einen Schwerpunkt stellen dabei Kommunikationsmedien dar. Diese zitieren die Aktualität von Arbeitsweise und Recherchemethoden. Das Speichermedium Fotografie bildet den Ausgangspunkt und das Zentrum der Ermittlungen. Der Roman beschreibt mit der Fotografie¹⁰ den neben Neuen Medien immer noch gleich bestehenden Wert dieses Mediums.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Produktion warb der Verlag mit einem speziellen Cover, welches eine Filmszene kombiniert mit einem Profilbild einer Hauptfigur zeigt. Dieses Cover wurde sowohl für die DVD, als auch vom Verlag Hanser für das Buch verwendet. In Bezug auf den Medienbegriff Hickethiers wird das Cover beschrieben, welches zu Werbezwecken in den Monaten zwischen der Veröffentlichung des Romans und des Kinofilms eingesetzt wurde. Es zeigt das Gesicht im Dreiviertelprofil, welches über die Hälfte der Fläche der DVD einnimmt. Die restliche Fläche des Covers bildet ein Ausschnitt der mit Fotos beklebten Wand, welche sowohl im Buch wie auch im Film zentral von Bedeutung ist. Man erkennt auf dieser Wand mehrere Gesichter, welche zu Ermittlungszwecken gruppiert fotografiert auf gepinnt worden sind. In der vorderen Mitte ist das Jugendbild der gesuchten Frau zu sehen. Es wird stets dieses Bild im Film gezeigt, das bewirkt eine Ikonisierung der Figur. Das gesamte Cover wirkt wie mit Sepiafarbe übertüncht¹¹, sodass der Eindruck des Vergilbten bei den Fotografien entsteht. Andererseits wird die

⁹ Unter Akkumulation versteht man eine Ansammlung.

¹⁰ Bzw. der in Abwandlungen wiederholten Darstellung der Handhabung und Bearbeitung derselben.

¹¹ Effekte wie diese können für die Medien Buch und Film mithilfe der Computertechnik schnell erzeugt werden.

Fläche der DVD Hülle dazu verwendet, eine Collage aus Filmszenen¹² zu verwenden, um auf den Film zu verweisen. Nach Hickethier fällt das Cover selbst in die Kategorie 2, der der *Speicherung und Bearbeitung*¹³.

2.1.2. Mediendispositiv

Nach Knut Hickethier versteht man unter Mediendispositiv eine

*„spezifische Konstellation von Mensch und technisch-apparativer Anordnung sowie ihren diskursiven Erweiterungen [...] mit dem sich ein Konzept zur theoretischen Erfassung von Medien, Wahrnehmung und Vorstellung verbindet.“
(Hickethier 2002, S. 3)*

Es geht also um die Beschreibung einer „Situation“, welche folgendes erfassen soll: Einerseits die Funktionsweise von Medien unter den Bedingungen ihrer Geräteanordnung bzw. –voraussetzung. Es wird beschrieben, was beispielsweise „das Lesen eines Buchs“ oder „das Sehen eines Kinofilms“ möglich macht. Das heißt, welche Voraussetzungen man braucht, um ein Medium verwenden zu können und ob eventuelle Zusatzbedingungen gegeben sein müssen, um den Mediengebrauch möglich zu machen.

Knut Hickethier weist auf den interessanten Faktor hin, dass Fachbegriffe nicht international gleichbedeutend sind. Er meint:

*„Das Wort ‚Dispositiv‘ gibt es im Deutschen nicht.“
(Hickethier 2002, S. 3)*

Der Grund dafür liegt in einer anderen „semantischen Dimensionalität“, das heißt, die Ausdrucksmöglichkeiten sind jeweils anders. Es ergibt sich aus den Unterschieden von Sprachen, dass diese unterschiedliche Benennungen für Dasselbe haben. Oder aber, dass ein Begriff schwer übersetzbar ist. Das ist gerade für einen Fachbegriff nicht optimal, es zeigt

¹² Es zeigt eine Wand mit Fotografien; den Ergebnissen der Recherche um den Fall Vanger, und im Vordergrund die Figur der Computerspezialistin. Man bezeichnet damit Personen, die (digitale) Codes modifizieren oder kreieren. Eine auf solche Weise spezialisierte Form des Medienumgangs bedeutet einen großen Einfluss auf das Datensystem, also auf zirkulierendes Wissen. Dieses kann durch versierte Eingriffe verändert, gelöscht oder gezielt ersetzt werden. Larsson thematisiert hier also letztlich ein Tätigkeitsfeld, welches intertextuell und intermedial wirken kann. Der deutsche Aktivist und PC-Spezialist Wau Holland (1951-2001) prägte die ironische Definition: „*Ein Hacker ist jemand, der versucht einen Weg zu finden, wie man mit einer Kaffeemaschine Toast zubereiten kann.*“

¹³ Vgl. Kapitel 2.1.1, S.9

aber gleichzeitig auch an, dass es um einen diskurstheoretischen¹⁴ Begriff geht. Der verhandelbare Begriff eignet sich sehr gut für eine gesellschaftliche Selbstbeschreibung¹⁵, ohne dabei einen subjektiven Blickwinkel¹⁶ einnehmen zu müssen.

Es ist durchaus interessant zu betrachten, wie unterschiedliche Sprachen mit dem Begriff umgehen: Das amerikanische Englisch benennt diesen mit durch "apparatus" bzw. "mechanism" neu, damit werden wiederum ganz andere Bezugspunkte geschaffen. Das Italienische kennt das Wort unter „dispono“, welches dem französischen „dispositif“ von seiner Bedeutung her ähnlich ist. Was bei den Übersetzungsversuchen des Begriffs auffällt, ist die Tatsache, dass andere Sprachen einen anderen Bezug herstellen können. Durch einen anderen Begriff kann die Bedeutung „wegübersetzt“ werden.

Seit Ende der 1970er Jahre kam es zu ersten Veröffentlichungen rund um diesen Begriff. Dabei ist auch heute noch im deutschsprachigen Raum von „Dispositiv“ die Rede.

Im weitesten Sinn kann man den Begriff bis ins Mittelalter zurück verfolgen. Für die Beschreibung und Erfassung der hier relevanten Medienanordnungen ist die Zeitspanne von 1980 weg relevant. Damals veröffentlichten Theoretiker wie Foucault¹⁷ oder auch Agamben¹⁸ Schriften zum Thema und regten den Diskurs an. Foucaults Verwendung von „Dispositiv“ wird, laut Giorgio Agamben, mit dem Wort „Positivität“¹⁹ in Verbindung gebracht. Es lässt sich zu den bisherigen Überlegungen zusammenfassen, dass die Entwicklung des Begriffs von Frankreich ausgegangen ist und –objektiv betrachtet wird. Deutlich wird auch, dass das Dispositiv auf historische Veränderungen reagieren kann. Es befindet sich mit Medien in einem Wandel, der nicht abgeschlossen werden soll, weil sonst der Diskurs um fortschrittliche Techniken gestoppt werden würde.

¹⁴ Diskurstheorie nennt man die in Frankreich übliche verhandelnde und erörternde Theoriesprache. Diese ermöglicht es, einen Sachverhalt im Gespräch immer genauer zu definieren. Diese Theorie ist nichts abgeschlossenes, sondern offen und dadurch verhandelbar.

¹⁵ Beschreibung von kulturellen Artefakten und ihrer Anordnung bzw. Wirkungsweise.

¹⁶ In diesem Punkt ist der Begriff Dispositiv als bereits länger in Diskurs befindlich zu erkennen, als beispielsweise der wissenschaftlich junge Begriff der Medienreflexion. Dieser Vergleich soll zeigen, wodurch und wie sich Begriffsbildung und Etablierung auf die Wissenschaftsdiskurse auswirken können.

¹⁷ Im Werk Foucaults funktioniert der Dispositiv-Begriff reflexiv.

¹⁸ Giorgio Agamben (*1942), italienischer Philosoph.

¹⁹ Dadurch wird das Erleben von Ereignissen über Medien positiv unterstrichen.

Für den französischen Filmtheoretiker Jean-Louis Baudry²⁰ beinhaltet das Wort „Dispositiv“ eine gedankliche Ebene.

*„Das kinematographische Dispositiv reproduziert
das Dispositiv des psychischen Apparats während
des Schlafs“*

(Lehmkuhl 2007, S. 16)

Die französische Filmtheorie war in den 1960er und 70er Jahren verstärkt an den Erkenntnissen Sigmund Freuds interessiert. Aus dieser Zeit stammt auch die Überlegung, das Kino mit dem Höhlengleichnis von Platon zu vergleichen. Dabei ging es um die Übersetzung des Ausdrucks von Wahrnehmungsbedingungen. Das Gleichnis beschreibt die Situation von Personen, welche in einer Höhle gefangen sind. Diese befinden sich mit dem Rücken zum Ausgang, von welchem die Lichtquelle ausgeht. Dadurch werden von draußen Schatten an die Wand vor ihnen reflektiert. Die beweglichen Bilder an der Wand vor ihnen lassen aber keine Realitätsprüfung zu, weil die Gefangenen keine Möglichkeit haben, sich umzudrehen, und den Ursprung der Schatten zu sehen. Ausgehend von dieser „filmischen Wahrnehmung“²¹ sind ideologische Effekte im Spiel. Erlebnisqualität, Realitätseindruck und Teilhabe-Suggestion werden so beeinflusst und bestimmen die Wahrnehmung. Das Gefüge der Geräteanordnung im Kino beeinflusst also die Rezeption, ungeachtet der gezeigten Inhalte. Der Kinosaal selbst wirkt dabei wie die beschriebene Höhle aus dem Gleichnis. Während das Dispositiv die Wahrnehmung beeinflusst, hat auch Werbung²² als Element darüber hinausgehend

²⁰ Baudry war französischer Filmtheoretiker und Philosoph. Seine Überlegungen zur filmischen Rezeption stehen in Zusammenhang mit den Erkenntnissen Sigmund Freuds. Die Übersetzung erfolgte durch Max Looser.

²¹ Ausgehend von der „Anordnung der Apparate“ ist das Fernseh-Dispositiv und noch mehr das Kino-Dispositiv ein starres Gefüge, welches an Platons Höhlengleichnis erinnert: Die Erscheinungen auf der Leinwand sind wie Schatten – hyperreal, man weiß als Zusehender/r, dass es sie in dieser oder ähnlicher Form geben muss, allerdings kann man sie nie direkt erfassen, weil sie gerade dort, wo sie erscheinen, bloß projiziert sind. Der Mensch als Rezipient ist dabei gezwungen, das Geschehen unter bestimmten Bedingungen wahrzunehmen. Diese, welche seine Flexibilität durch bestimmte Gegebenheiten einschränkt (Positionierung des/der Zusehenden), werden für die Dauer der Rezeption hingenommen, weil sie auf der anderen Seite optimale Aufnahme des medialen Geschehens ermöglichen. Das Analogmedium Buch gibt stattdessen zum Beispiel mehr Flexibilität bei der Rezeption, weil es kein starres Dispositiv erfordert. Eine gelungene Methode, aus dem Dispositiv des Kinos auszubrechen bietet sich durch die Medien DVD und Blu-ray.

²² Dass sich ein werbetechnischer Selbstläufer wie „der Schwedenkrimi“ international etablieren konnte, liegt nicht zuletzt an einer Werbestrategie des Buchmarktes, welche auf Etablierung von gewissen Schemata setzt, um Literatur in Bezug zu Schweden als einem potenziellen Urlaubsland zu setzen umso aufstrebende Autoren im Kollektiv bewerben zu können. Faktoren, welche die Wahrnehmung im Rahmen eines Dispositivs zusätzlich beeinflussen, sind Pressemeldungen über aktuelle Geschehnisse dieses Gebiets. So kann es sein, dass sich das potentielle Urlaubsland der oder des Krimilesenden unter den

Einwirkung auf die Rezeption. Die Erfahrung des Kinogehens wird durch Werbestrategien gelenkt. So entwickeln sich literarische Veröffentlichungen auch zu „Bestsellern“. Das Spannende an analogen und digitalen Medien ist, dass sie vervielfältigen und abbilden können, und damit auch unterschiedliche Sichtweisen möglich machen. Demnach kann auch das Dispositiv durch einen Film medial „abgebildet“ werden. Das nennt man nach Irina Rajewsky²³ eine *intermediale Systemerwähnung*. Es ist dadurch nicht immer als starres Gefüge vorhanden, welchen sich ein/e RezipientIn aussetzen muss. Das Beispiel *Verblendung* spiegelt das Medium Kino in seiner literarischen Fassung als *intermedialen Bezug* wider, nachdem in Kapitel 11 ein Kinobesuch erwähnt wird. Man hat jetzt gesehen, wie vielschichtig sich der Begriff Dispositiv versteht und auch intermedial zeigt. Wenn man wieder auf Michel Foucault zurückkommt, kann man vergleichen, dass diese Vielschichtigkeit²⁴ wie folgt wirkt, nämlich als

„ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen Elementen sich herstellen kann. [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von [...] Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.“ (Foucault, 1978, S. 119-120)

Bedingungen tagesaktueller Meldungen über dieses Gebiet verbessert oder verschlechtert. Diese Informationen werden infolge unterbewusst mit rezipiert und spielen eine Rolle bei der Wahrnehmung dieser Produktion insgesamt.

²³ Rajewsky ist deutsche Literaturwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkt Intermedialität. Vgl. Kapitel 2.3

²⁴ Vgl. dazu den kommunistischen Gedanken der Gesellschaftsschichtung.

Das heterogene Ensemble zeigt sich durch die Unterschiedlichkeit von Dispositiven, aber auch von einem Dispositiv einem anderen gegenüber.

Es ist bei dem Vergleich Buch zu Film jeweils durch den konträren Bereich der Rezeption und Definition gegeben. Im Folgenden stehen sich die Dispositive des Buchs und des Films gegenüber, womit der Unterschied dieser technischen Möglichkeiten und Voraussetzungen deutlich gemacht werden soll.

Das Dispositiv des Buchs beschreibt die Rezeptionsbedingungen von Druckerzeugnissen in klassischer Buchform. Grundsätzlich sind diese an Haptik und Optik geknüpft. Das Medium Buch betrifft hauptsächlich die Einzelrezeption. Das Rezipieren über den Sehsinn und das Vorstellungsvermögen bilden die Basis. Wörter präzisieren Inhalte genauer als Bilder.

Die Bereiche der Rezeption, welche das Dispositiv umfassen bzw. beeinflussen, sind: Wahrnehmung und Wissen, Steuerung der Rezeptionszeit, des Rezeptionsortes. Das Dispositiv des Buchs unterscheidet sich grundlegend von dem des Kinos durch sein anderes Zeichensystem. Das Medium Sprache ist ein symbolischer Code, der Text kann auf der Ebene der Aussage einzeln im Wortgefüge rezipiert werden und auch auf der Ebene des gesamten Textbedeutungsgefüges.

Das Dispositiv des Kinos: Grundsätzlicher Unterschied vom Buch zum Kino ist die offensichtliche Rezeptionsbedingung in der Masse. Dunkelheit im Saal und starre, frontale Rezeption über eine Leinwand sind das *Grundgerüst*. Die Menschen sitzen nebeneinander und jede/r nimmt die Informationen, von der Leinwand ausgehend, möglicherweise anders, aber beeinflusst durch die Reaktionen des/der anderen, auf. Auf einer Leinwand werden überlebensgroße Bilder mittels Projektion²⁵ gezeigt, das heißt, die Bilder entstehen in einem Apparat, welcher sich hinter dem Rücken der RezipientInnen befindet. Der Lichtkegel projiziert die Bilder über den Köpfen der sitzenden Menschen auf eine Leinwand²⁶. Man rezipiert den

²⁵ wobei sich die Menschen im Saal nicht nebenbei lautstark unterhalten, jedoch ist eine ungezwungenere Atmosphäre als beispielsweise laut heutigem Theaterverständnis (in früheren Jahrhunderten war es durchaus üblich, in Theatern gemäß dem Volk das Dargebotene nicht vom Sitzplatz aus, sondern, von der Bevölkerung von Stehplätzen aus zu rezipieren) gegeben.

²⁶ Dem heutigen Kinokonzept nach gibt es nur Sitzplätze. Diese „Positionierung“ - und damit eben nicht die frei gewählte Position - des Rezipierenden durch die vorgegebenen Anordnungen von Gerät und Rezeptionsplatz bringt eine vorübergehende Einengung des persönlichen Freiraums mit sich. Gerade in Bezug auf Emanzipation ist diese Bedingung immer wieder als zweifelhaft thematisiert worden.

Film mit anderen Menschen und teilt Emotionen auf den Film mit diesen, also mit Fremden. Durch starre Geräteanordnung, Positionierung der RezipientInnen einerseits, und der möglichen, gedanklichen Verbindung der Menschen über das reagieren auf das Geschehen auf der Leinwand wird folgender Einwand laut: Nämlich, dass das Kino dadurch ein „Massenmedium im äußersten Sinne“²⁷ ist. Es wird klar, dass dies auf politische Propagandamechanismen verweist, wenn es um Massenrezeption und starre Gefüge geht. Genau das ermöglicht es allerdings, dass die Menschen auf Themen schauen, welche im Alltagsleben tabuisiert werden, weil sie unangenehm sind. Ein Buch legt man schneller weg, im Kino sieht man hin. Und diesen Effekt nutzt *Verblendung*: Ein Filmprojektor wird auch in die Handlung eingebunden. Man erkennt dadurch, dass zu akustischen Eindrücken kulturelle und ideologische Aussagen hinzukommen. Der Plot von *Verblendung* konfrontiert insgesamt über viele Faktoren mit Extremen. Genau das auch zu übertragen macht die Adaptionen aber so gelungen, weil sie dadurch roher und realer, nicht durch die Filmindustrie verändert, wirkt. Bereits Larsson schrieb in der Tradition des nordischen Kriminalgenres, welches diese Stilmittel perfektioniert.

2.2. Intertextualität

Unter Intertextualität versteht man allgemein „den Bezug von Texten auf Texte“²⁸. Der Begriff „Text“ ist hier in seiner schriftlichen Form gemeint. Das bedeutet, mithilfe dieses Theoriebegriffs lassen sich alle schriftlich existierenden Texte untersuchen. Die Wissenschaft kann mithilfe dieses Instruments herausfinden, wie Texte als kulturelle Artefakte zusammenhängen und zusammenwirken können. Dieses Theoriefeld bildet die Grundlage und die Vorstufe zur Intermedialität. TheoretikerInnen, die als Vordenkende dieser Strömung gelten, wie Julia Kristeva²⁹, Michail Bachtin³⁰ oder auch Roland Barthes, werden in diesem Kapitel unter

²⁷ Vgl. Hörisch, 2004.

²⁸ Siehe auch (Dieter 2008).

²⁹ Julia Kristeva, (*1941) bulgarisch-stämmige Philosophin und Komparatistin. Anhand der Thesen Bachtins entwickelte sie unter anderem die These von der „poetischen Sprache als Doppelzeichen“.

³⁰ Michail Bachtin, (1895 – 1975) zählte zu den bedeutendsten Literaturtheoretikern der Neuzeit. Er verfasste fachliche Grundlagentexte und durch seine Abhandlungen über den Karneval erklärte und löste er die Grenze zwischen Wissenschaft und Populärkultur. Den Begriff des „Karnevals“ verwendete Bachtin, um den Aufbau von Roman und Satire zu erklären.

anderen vorgestellt. Deren wissenschaftliche Erkenntnisse dienen als Anleitung zum Verständnis dieser theoretischen Zusammenhänge.

Verblendung von Stieg Larsson ist ein fiktiver dichterischer Text und damit ein literarisches Kunstwerk. Als solches ist es nicht nur auf *eine* bestimmte Art und Weise analysier- und interpretierbar. Nachdem sprachlicher Aufbau und die sich daraus ergebende Struktur im literarischen Umfeld nicht auf bestimmten Regeln beruhen, heißt das, der Autor kann theoretisch durch seine Funktion als literarischer Autor nicht allein sprachliche Gestaltungsnormen durchbrechen, sondern auch die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschieben. Abgesehen von der Machart des Textes ist die Tatsache der Übersetzung entscheidend. Es ist ein Text, welcher in viele unterschiedliche Sprachen übertragen wurde, was den Ausgangstext jedes Mal veränderte und aus diesem somit einen neuen Text entstehen ließ. Der schwedische Text ist ein Verweis auf jede andere existierende Übersetzung und umgekehrt³¹. Weil diese Texte als solche sprachlich nicht zusammenhängen, geht es um die Übertragung eines Inhalts von einem Zeichensystem in ein anderes. So kann man sagen, dass

„Intertextualität [...] die Beziehung(en), die Texte untereinander haben, bezeichnet. Traditionell werden darunter erkennbare Verweise auf ältere, ebenfalls literarische Texte gefasst. Mit dem Poststrukturalismus wurde der Begriff erweitert und zur Bezeichnung sämtlicher Relationen zwischen Texten. Intertextualität ist hier eine Grundeigenschaft von Texten.“
(Kampfrath 2008, S. 1)

Der Begriff ist also in seiner Verwendung sehr flexibel, wodurch historische Einflüsse in der jeweiligen Zeit erkennbar werden. Zudem ist feststellbar, dass sich die Verwendungen der Theoriebegriffe im gegenwärtigen Diskurs überschneiden. Wenn Texte auf andere Texte verweisen, lässt sich daraus unmittelbar ein weiteres Feld, die Übersetzung, ableiten.

³¹ Eine Übersetzung kann immer auch als eine „Transformation von Inhalt, von Information und dadurch auch letztlich von Sinn“ verstanden werden. Eine Übertragung in ein anderes Sprachsystem bedeutet somit ein eigenständiges Werk. Man hat es, genau genommen, hier mit einem Werk der Übersetzerin Wibke Kuhn zu tun.

2.2.1. Intertextualität und Übersetzung

Es bedeutet zunächst theoretisch die Möglichkeit, ein und denselben Text, in diesem Fall *Verblendung*, auf Schwedisch, Deutsch bzw. in anderen Sprachen rezipieren zu können. Mit dem Instrument *Intertextualität* kann man nun den Roman als solchen analysieren, - mithilfe der Intermedialität diesem in seinen medialen Umformungen auf den Grund gehen. Die poststrukturalistische Interpretation dieser Thematik weitet den Begriff, wie bereits angedeutet, auf „sämtliche Relationen zwischen Texten“ aus. Die Autorin Antonia Susan Byatt³² meint dazu

“At its most basic level intertextuality acknowledges the fact that no text is an island. All texts are intertexts in so far as they refer to, recycle and draw from other pre-existing texts.”
(Kilbridge 2012, S. 1)

“Kein Text ist eine Insel” ist eine Aussage, die grundlegend auf die Möglichkeiten des Systems Sprache verweist. Diese meint, es entstehen immer Zusammenhänge und Verbindungen. Kein Bedeutungselement innerhalb einer kulturellen Struktur ist jemals ohne Bezug zu dem Gesamtgefüge anderer Texte möglich. Stieg Larssons Roman *Verblendung* wurde nach der Idee Larssons und nicht zuletzt auch durch Entscheidungen der Industrie zu einer Trilogie verbunden. Intertextualität sagt aus, dass alles Lesbare in Kontext aktiv lesbar ist. Die RezipientInnen haben also die Möglichkeit, frei zu wählen, wie sie lesen und demzufolge, was sie herauslesen. So kann aktiv gegen starre Gefüge gelesen werden und es steht dem Einzelnen frei, sich von einem Konsumierenden zu einem aktiv Rezipierenden zu machen. Dazu ist das Erkennen der Struktur, der Reichweite und des Zusammenhangs von Intertextualität hinsichtlich des Individuums von Bedeutung.

Rückwirkend verweist dies darauf, dass Kultur insgesamt auf Sprache aufbaut und sich diese mit und durch ihre jeweils eigene Sprache definiert³³. Der Text einer Kultur oder literarischen Tradition verhält sich ähnlich einem Roman, kann man sagen, denn alle Errungenschaften, welche zusammen die Historie bilden, bauen auf Fakten sowie auch auf

³² Antonia Susan Byatt (*1936), ist englische Schriftstellerin.

³³ Der deutsche Soziologe Dirk Baecker, (*1955), teilt die Kommunikation in 4 Schritte ein: 1. Stammesgesellschaft: Stimme/Sprache, 2. Antike: Schrift, 3 Moderne Gesellschaft: Buchdruck, 4 Postmoderne Gesellschaft: Computer/Internet.

Mythen auf. Für die medienbasierte Kultur Westeuropas im 21. Jahrhundert heißt das weiter, dass alles, was an Texten entsteht, (technisch-) medial beeinflusst ist, durch Medien entsteht und über diese verbreitet wird.

Eine erste kanonische wissenschaftliche Definition zu Intertextualität findet sich in einem Aufsatz von Julia Kristeva über den zuvor erwähnten Kunsttheoretiker Michail Bachtin, wo sie erklärt:

*„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf,
jeder Text ist Absorption und Transformation eines
anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der
Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität
[...]“
(Kristeva 1972, S. 348)*

Sie meint, Text definiere den Menschen in seiner historischen Wesenhaftigkeit selbst. Folglich ist sie der Auffassung, dass man „nicht nicht kommunizieren“ kann, sondern, dass Worte einen Menschen sogar in seinem Wesen definieren würden. Sie macht die Untrennbarkeit von Sprache und Existenz deutlich. Auffallend ist auch, dass sie bereits den Begriff der Transformation erwähnt, welcher auch die *Intermedialität* ausmacht. Diese Transformation verweist bereits auf das theoretische Konzept Irina O. Rajewskys, welches mit dem Begriff des *Medienwechsels* auf eine bedeutende Eigenschaft der Medientechnologie und deren theoretischer Reflexion innerhalb des Intermedialitätsdiskurses hinweist. Aus dieser allgemein gehaltenen Grundlagendefinition heraus lässt sich eine Entwicklung von Texten erkennen. Mithilfe von Medienträgern wie Papier oder elektronischen Medien wurde es möglich, Zeichen und Bedeutungen nicht nur transportabel, - vom Menschen unabhängig – zu machen, sondern, diese Zeichen auch unabhängig von Zeit und Raum miteinander zu kombinieren. Jeder Text ist also Intertext. Stieg Larssons Romantext zeigt beispielsweise durch einen seiner thematischen Schwerpunkte, nämlich der Tatsache, vorrangig kommunikationstechnische Medien zu verhandeln, eine Verortung innerhalb der westlichen Kultur. Dabei ist weiter interessant, welche Analogmedien er zudem vorkommen lässt. Es zeigt sich, dass die Verhandlung zum Zeitpunkt des Entstehens aktuelle medientechnische Themen avisiert und behandelt hat und nicht beispielsweise anachronistisch vorgegangen ist. Des Weiteren fällt beim Betrachten der Filme sowie dem Lesen des Romans auf, wie schnelllebig die Medienbranche ist. Während die Schnelligkeit einer Branche auf der

einen Seite ständig Geräte zu entwickeln in der Lage ist, was sich in den Adaptionen zeigt, deren präsentierte Medien kurz nach Beendigung des jeweiligen Projektes wieder veraltet sind, ist genau dadurch eine Reflexion³⁴ über Medien möglich, welche wiederum einen stetige Verbesserung der Geräte möglich macht.

Das heißt, sein Roman transportiert intertextuell Themen, welche sich einer bestimmten Kultur *zu einer bestimmten Zeit* zuordnen lassen. Während für den Westen technische Weiterentwicklung und stetige Formung der Kultur ein Merkmal ausmacht, sind Neue Medien in anderen Kulturen mitunter nicht zu finden, wodurch sich erklärt, dass diese womöglich auch keine Begriffe dafür kennen. So kann gefolgert werden, dass Kommunikation alles reflektiert, was direkt oder indirekt auch verhandelbar ist.

Dieser oben zitierte, erweiterte Theoriebegriff der Intertextualität gründet auf dem von Bachtin entwickelten Dialogizitätskonzept³⁵. Kristeva, als Literaturtheoretikerin und Schriftstellerin³⁶, legt ihre Theorie kulturspezifisch aus, also nicht vollends theoretisch entfremdet von dem Ursprung, womit sie den Bezug von Schrift bzw. Text zum Menschen deutlich macht. Mit diesem radikal erweiterten Textbegriff, welcher gerade nahezu alles als „Text“ beschreibt, was lesbar, also rezipierbar ist, trifft Kristeva sich thematisch auf einer Ebene mit dem kanadischen Medientheoretiker Marshall McLuhan, welcher wiederum einen sehr weit gefassten *Medienbegriff* vertrat. Kristeva meinte in Bezug auf die Intertextualität, es handle sich um ein

*„[...] textuelles Zusammenspiel, das im Innern eines
einzigen Textes abläuft [...]“
(Kristeva 1971, S. 255)*

Kristeva nimmt hier erneut Bezug auf den Aufbau von Texten selbst und ihrem Wesen. Diese Interpretation transportiert eine Wertung von rein sachlichem Text, weil Kristeva diesen durch die Betrachtung des „Inneren“ vermenschlicht beschreibt. Daraus wird deutlich, dass die Betrachtung wissenschaftlicher Begriffe von mehreren Seiten aus möglich ist. Die

³⁴ Vgl. dazu auch das Kapitel Medienreflexion.

³⁵ Das Prinzip der Dialogizität beschreibt sprachliche Kommunikation und erweitert die kanonische Auffassung des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure (1857-1913): Der Bedeutung kommt die Komponente des Sinns hinzu.

³⁶ Durch Theorie und Praxistätigkeit im Sinne der Schriftstellerei ist Kristeva in der Lage, Medienstrukturen und Kulturspezifika gleichermaßen zu überblicken. Kristeva beschränkt sich also gerade nicht auf schriftlichen Text, sondern unternimmt eine Gesamt(er-)fassung der Strukturen, welche Geschehen entstehen lassen.

Kontextualisierung ist eine andere. Rein medientheoretische Auffassungen fokussieren hingegen den technischen Aspekt des „Werkzeuges Text“. Diese sind die Basis für weitere Analysen. Kultur *und* Medien basieren auf Symbolik, deren Ausgangspunkt das sprachliche Zeichen ist. Daher funktioniert in diesem Zusammenhang die Lehre der Zeichen, die Semiotik, als systematische Basis zur wissenschaftlichen Analyse. Sprachliche Zeichen fassen – im Unterschied zu anderen Systemen – auch das Miterleben von medialen Ereignissen mit ein, was bei einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Medienbetrachtung bedeutsam ist. Der französische Philosoph Roland Barthes³⁷ äußerte sich in den 1970er Jahren über Intertextualität folgendermaßen, er meinte:

*„Der Inter-Text ist nicht unbedingt ein Feld von
Einflüssen; vielmehr eine Musik von Figuren,
Metaphern, Wort-Gedanken; es ist der Signifikant
als Sirene.“
(Barthes 1978, S.158)*

Intertext als „Musik von Figuren“ zu bezeichnen, anstatt schlicht als „Feld von Einflüssen“ zu klassifizieren, zeigt, dass er der Autorschaft selbst sowie dem Text einen anderen Stellenwert zuspricht. Barthes veröffentlichte dieses Zitat in abgewandelter Form auch in seinem Werk *„Der Tod des Autors“*³⁸. Er stellt so die Intertextualität als Instrument einer theoriegeleiteten Methode, nämlich der Dekonstruktion, vor.

Man kann Intertextualität bei jedem existierenden Text feststellen, denn die Welt ist ein Gemenge aus unterschiedlichsten Einflüssen. Einflussnahmen anderer Texte sind für ihn deshalb nicht vorrangig von Bedeutung; Barthes geht es um den Hinweis auf Präsenz einer *neuen Betrachtungsform von Text*, es entsteht etwas Neues durch einen literarischen, ‚fiktiven‘ Text, was für den Philosophen und Literaturkritiker Anlass zu dieser lyrischen Betrachtungsweise gab. In seiner Veröffentlichung *„Am Nullpunkt der Literatur: Literatur oder Geschichte; Kritik und Wahrheit“* meinte derselbe:

*„[D]ie Literatur wird zur Utopie der Sprache“.
(Barthes 2006, S. 69)*

³⁷ Roland Barthes, (1915-1980), französischer Philosoph, Literaturkritiker und Romanschriftsteller.

³⁸ Vgl. Lauer, Gerhard, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.): Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: 2000, S. 197. Wobei es sich als scheinbarer Widerspruch herausstellt, eine solche Feststellung gleichzeitig in einem Werk über den Tod der Autorschaft und dessen Autobiografie zu veröffentlichen.

Wenn also die Literatur insgesamt laut Barthes der „Nicht-Ort der Sprache“ ist, dann würde das bedeuten, literarische Texte wären grundsätzlich abseits einer Gebrauchssprache, also der klar vermittelbaren, verständlichen Aussage angesiedelt, welche somit einzig für sich Grundlage einer wissenschaftlichen Analyse sein könne. Andererseits kann man „Utopien“, wie Barthes es nennt, schlicht unter anderen Kriterien beleuchten und in diesem konkreten Fall auch feststellen, dass Larssons Originaltext sowie die Übersetzung in verständlicher Alltagssprache verfasst worden sind und diese durchgehend keine spezielle Kunstsprache oder Stilmittel einsetzen.

Das ist die Funktion und die Macht der Sprache³⁹: Ein Perspektivwechsel, welcher das Geschehen anders beleuchtet, ist ebenso möglich, wie das Erkennen des Raumes und der Strukturen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit als ein zusammenhängendes Ganzes. Wobei Stieg Larssons Schreiben unter ganz unterschiedlichen Blickwinkeln analysiert werden kann, und es ebenso richtig ist, *Verblendung* als reinen schriftlichen Text und als Sprachrohr des Einzelnen in der Gesellschaft zu betrachten. Die Industrie und deren Produktion schließlich, als Folgeteile der Entstehungskette von Medienprodukten, haben durch ihren Aktionsradius Macht. Die Autorperson tritt dabei jedenfalls in den Hintergrund. Das bedeutet, das Subjekt, welches kulturbildend wirkt, ist hier nicht berücksichtigt⁴⁰. Text ist in dieser Arbeit medientheoretische Basis und natürlich auch, aber nicht vorrangig, auch kulturhistorischer Analysegegenstand.

Nicht nur auf medientheoretische Erkenntnisse bezieht sich beispielsweise auch das umfassende Werk des Zeichentheoretikers und Romanautors Umberto Eco⁴¹. Dieser thematisierte die *Intertextualität* wiederum selbst in einem Roman, wodurch er einen *intermedialen Bezug* zwischen einem Thema und einem literarischen Text schuf, was man *intermediale Systemreferenz* nennt. In „*Der Name der Rose*“ lässt Eco seine Romanfigur, den Benediktinermönch Adson sagen:

³⁹ Sprache ist ein Grundgerüst der Kommunikation und somit die Basis der Medien, deren Aufgabe es letztlich ist, zu verbinden, zu überbrücken, Geschwindigkeiten und Distanzen zu überwinden. Somit ist auch die Adaption als visualisierter Schritt dieser Distanzüberwindung zu betrachten.

⁴⁰ Gemeint ist das Subjekt und nicht die werbestrategische Figur der Autorperson.

⁴¹ Vgl. auch Fußnote 38. Eco (*1932), ist Wissenschaftler und auch als Verfasser literarischer Werke mit wissenschaftlichem Hintergrund bekannt.

„Bisher hatte ich immer gedacht, die Bücher sprächen nur von den menschlichen oder göttlichen Dingen, die sich außerhalb [im Orig. nicht hervorgehoben] der Bücher befinden. Nun ging mir plötzlich auf, dass die Bücher nicht selten von anderen Büchern sprechen, ja, dass es mitunter so ist, als sprächen sie miteinander. Und im Licht dieser neuen Erkenntnis erschien mir die Bibliothek noch unheimlicher. War sie womöglich der Ort eines langen und säkularen⁴² Gewispers, eines unhörbaren Dialogs zwischen Pergament und Pergament?“
(Eco 1986, S. 366)

Diese medieninhärente Reflexion handelt von der Erkenntnis, der Verbindung von Wissen transportiert durch historisch unterschiedliche Medien. Das Medium Buch zum Beispiel, als vom Menschen erdacht und konstruiert, funktioniert rein technisch. Erst die Literatur schafft es, wie hier am Beispiel von Eco ersichtlich wird, die Reflexivität von Medien darzustellen. Weil sie mit den Mitteln der Medien diese künstlerisch auf einer Meta-Ebene darstellt, ist eine reflexive Sicht gegeben, welche einerseits selbst intertextuell ist; andererseits verweist dieses Zitat auch schon auf das nachfolgende Kapitel, die Intermedialität.

Daher gibt es erstens über die künstliche Anordnung durch den Menschen die Möglichkeit zu diesem reflexiven Schritt und zweitens ist jede nachträgliche Auseinandersetzung mit einem Text – ob nun in wissenschaftlichem Kontext oder nicht – als eine Form der intertextuellen bzw. auch intermedialen - Kommunikation zu erkennen. Aussagen können demzufolge getroffen und verändert werden. Gerade der konstruierte Dialog von Medien mit Medien eröffnet den Diskurs und zeigt das Potential

⁴² Das heißt weltlichen. Eco spielt auf die Freiheit der Wissensbeschaffung und somit der Erkenntnis an, welche demnach nicht an ideologische oder sakrale Systeme gebunden ist. Der im Roman erwähnte Orden der Benediktiner ist, im Gegensatz beispielsweise zu den Franziskanern, auf wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn ausgerichtet. Auch Larsson beweist mit seiner Auseinandersetzung, dass Wissensgewinn und Erkenntnis medientechnisch unterstützten, weltlichen, erklärbaren Ursprung haben. Aus dem Zitat von 1986 geht bereits deutlich der Gedanke an das „lebendig werdende“ Vernetzen von Wissen hervor, welches sich mit dem Internet einige Jahre darauf auf anderem medialen Weg erneut und auf direkte Weise gezeigt hat.

dieser Mittel nach außen. Intermedialität als wissenschaftlicher Begriff zeigt somit die Funktion von Adaption und Reflexion⁴³.

Interessant ist dieser Vergleich mit dem Werk Larssons aus mehreren Gründen: Man kann aus dem Medium Schrift – aus dem Text, der mit dem Roman vorliegt – mitunter die historische Zeit und die Absichten der Autorperson ablesen. Der oben zitierte Abschnitt aus dem Roman von Eco zeigt, wie sich Literatur als Netzwerk von Stimmen über die Zeit darstellt. Literatur ist ein künstlerisches Mittel, um Reflexionen jeglicher Art künstlerisch darzustellen. Diese Basis, die in der Analyse hier mit Larssons Roman *Verblendung* gegeben ist, ist nicht abgeschottet von anderen Werken, sondern in gleich mehrere Systeme⁴⁴ eingebettet. Daraus lässt sich erkennen, dass nach heutigem Informationsverständnis (gegeben durch die Verfügbarkeit von diversen Medien) Menschen, sowie Ideen sich interkulturell vernetzen, und Informationen aufgegriffen und adaptiert werden können, wodurch ein Austausch an Gedanken, Zeiten und Räume überschreitend möglich gemacht wird. Gerade durch die Analyse von Medien, welche sich technisch in sich abgeschlossen zeigen, ist es im Gegensatz zum offenen Informationsaustausch über das Medium Internet möglich, eine für die Analyse gewisse beständige Form zu diskutieren.

Stieg Larsson hat in seinem Roman intertextuelle Verweise auf Kulturgüter gegeben. Wenn man noch einmal das Beispiel aus dem Roman von Eco aufgreift, zeigt sich, dass eine Vernetzung von Wissen hier schriftlich-reflexiv passiert, während Larsson längst unterschiedliche analoge *und* digitale Medien *in Anwendung* beschreibt.

Während bei dem genannten Beispiel Ecos in den 1980er Jahren noch Bücher als Medien im Zentrum stehen, sind es nur zwei Jahrzehnte später digitale Medien. Der Unterschied besteht außerdem darin, dass in den 1980er Jahren thematisch noch Bildung und Wissen selbst als Themen zur Debatte standen, während, ganz anders, bei Larsson bereits die Sammlung, Anordnung, Koordination und die Anwendung von

⁴³ Nachdem die Autorperson hier innerhalb der Geschichte zwar im Hintergrund verschwindet, allerdings durch andere Mittel wie der Werbestrategie der Industrie – welche durch den weiteren Fokus der medien- und soziokulturellen Betrachtung stets präsent bleibt, kann der politische Hintergrund erkannt werden, welcher in den Adaptionen reflektiert wird.

⁴⁴ Systeme im Sinne von „AutorInnen“, das System des Genres, das System des inhaltlichen Themas, das System des Weitertransports dieser Information im Sinne von Intermedialität etc. Das sind alles Bereiche, welche nicht allein in diesem Zusammenhang mit Larsson existieren, sondern, wenn auch nur im Hintergrund, global gedacht werden sollten.

Informationen Thema sind⁴⁵. Diese finden über diverse Medien statt und werden nicht mehr nur zur Aneignung und Vermittlung, sondern zur gezielten Recherche verwendet. Das zeigt, wie Mediengebrauch und der Umgang mit Informationen sich mit den Medien mitentwickelt und verändert haben. Und zwar nicht nur inhaltlich, sondern bereits im Vorfeld auf die Motivation des jeweils Schreibenden bezogen. Alleine die Entstehung von weltlichen, aktuellen Berufen in der Medienbranche ist ein inhaltliches Thema, welches der zuvor exemplarisch genannte Eco somit historisch nur im Sinne der Darstellung von sakralen Bibliothekaren streift. Und zwar, weil gerade das Mittelalter eine Zeitspanne des Rückzugs in ritualartige Strukturen kennzeichnet, welche von der strukturierten Wissensgesellschaft der Antike Abstand nahm. Larsson hingegen zeigt einen Abriss einer aktuellen Mediengesellschaft. Er portraitiert sein nahes Arbeitsumfeld, seine möglichen persönlichen Erfahrungen im Rahmen seines Berufs und seine Rückblicke streifen durch die Thematisierung von Film, Buch (bzw. Archivistik) und damit in einem Exkurs hundert Jahre Mediengeschichte. Dadurch ist die stärker werdende Unmittelbarkeit von Anwendenden zu Medien zu erkennen, bei gleichzeitiger Distanz zum tatsächlichen Wissensursprung oder technischen Anwendungspotential, zumal die Anwendungserfordernisse gegenüber dem verfügbaren Wissensvorrat durch die stark verbesserte, und zugleich benutzerfreundlich gestaltete Technik historisch gesehen an Bedeutung verlieren.

2.3. Intermedialität

Intermedialität, die Weiterentwicklung aus der Intertextualität, liefert das theoretische Gerüst, um auch die Transformation von Inhalten in neue digitale Medienformate einbeziehen zu können. Man hat damit die Möglichkeit, Umwandlung⁴⁶ von schriftlichem Text zu anderen Medien, wie zum Beispiel Film, zu analysieren. Intermedialität beschreibt somit eine Überschreitung von Mediengrenzen, um Austausch zwischen analogen und digitalen Medien zu gewährleisten und den damit in Verbindung stehenden transformativen Ablauf zu analysieren. Fortschritt und Erneuerung sind

⁴⁵ Man erkennt daran, dass sich das im Laufe der Zeit gesammelte „mediale Weltwissen“ nun wie in einem Archiv organisiert.

⁴⁶ Medien bieten ganz grundsätzlich die Möglichkeit, sich auf unterschiedliche Weise über ein Themengebiet zu informieren. Sie sind in der Lage, Inhalte nicht nur auf unterschiedlichen Datenträgern oder über andere Medien transportabel zu machen, sondern Inhalte je nach Bedarf den Erwartungen des Produzenten bzw. Rezipierenden anzupassen. In Bezug auf den Untersuchungsgegenstand bedeutet das einerseits einen künstlerischen Freiraum seitens der Produktionsleitung und andererseits eine Einschränkung, wenn es um die Anpassung des Informationsinhalts eines Mediums an ein weiteres geht.

neben kreativer Veränderung Begriffe, welche in einer globalisierten Mediengesellschaft dazu beitragen, dass durch Interaktion von Forschungsfeldern stets neue Fragen entstehen können, welche Grenzen neu ausloten, Neugier auf Funktion und Bedeutung wecken und neues Entwicklungspotential für die Kombination „Neue Medien und Kunst“ entstehen lassen. Intermedialität ist so gesehen eine Theorie, welche durch Ideen der Gegenwart die Zukunft bereits mitdenkt und belebt, und die wichtigste Komponente der modernen Medientechnik, nämlich die Verbindung an sich, definiert und stets neu etabliert.

Der Begriff bedingt grundsätzlich Medien, um sich definieren zu können. Intermedialität ist also ein Phänomen, welches die Eigenschaften und Wirkungsweisen unterschiedlicher Medien vergleichend analysiert. Die daraus resultierenden Ergebnisse beschreiben somit Transportwege und die Eigenschaften der beteiligten Medien, um die Verbindungen charakterisieren zu können. Auf eine andere Art betrachtet, ist diese Theorie paradoxerweise eine greifbare Methode zur Darstellung von Verbindungen zwischen ungreifbaren, weil hinter, durch, oder um das Vermittelte, - während des Betrachtens normalerweise *nicht* erkennbarer Medien. Vorab kann Intermedialität also auch als Theorie zur Darstellung einer zeitlichen und räumlichen Wissensüberbrückung und –vernetzung erkannt werden, weil die unterschiedlichen Medienträger für unterschiedliche technische Stufen stehen.

2.3.1. Anfänge der Intermedialitätsforschung

Die vorliegende Arbeit knüpft an die Vermutung an, dass die Intermedialitätsforschung scheinbar noch keinen allgemeingültigen Kanon etabliert hat⁴⁷, - was die Flexibilität der wissenschaftlichen Reflexions- und Produktionstätigkeit, - zwei Begriffe, welche sich in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht ergänzen - schließlich sogar erhöht, weil noch Raum gegeben ist, um neue Verbindungen dazu entstehen zu lassen. Vor allem aber scheint ein daraus entstehender Vorteil zu sein, dass jedes zu analysierende Kunstwerk für sich selbst erkannt werden kann und sich Inhalte und deren unterschiedliche Medienträger nicht alle unter ein Theoriegebäude versammeln lassen. Diese vorangestellte These soll ein Anhaltspunkt sein, um unterschiedliche wissenschaftliche Gedanken zum Thema betrachten zu können und diese im Vergleich auf ihre

⁴⁷ Vgl. Hillenbach 2012

Anwendbarkeit und die Stabilität ihrer Aussage hin zu überprüfen. Dieses Kapitel widmet sich daher einem Vergleich mehrerer unterschiedlicher aktueller Theorien. Davor wird ein kleiner historischer Rückblick unternommen, um zu zeigen, wie sich der Begriff etablieren konnte und woher er stammt. Bei der Sichtung vorhandener Theorien zum Thema fällt allgemein auf, dass, abgesehen von vereinzelten Texten Anfang der 1980er Jahre, gegen Ende der 1990er Jahre sehr viele theoretische Texte zum Thema verfasst wurden. Diese Analysen stammen vorrangig aus Deutschland und Großbritannien und bestätigen den „Hype“ um diesen damals neu etablierten Wissenschaftszweig. Intermedialitätsforschung erfährt mit ihrer Etablierung auch eine Fundierung und Situierung, das bedeutet, sie hat ihren festen Platz in der Forschung als Zweig, welcher sich von einem experimentellen, hin zu einem gerichteten, entschlossenen Erkenntnisfeld entwickelt hat.

Intermedialität bezieht Medienformen aller Art mit ein. Die Grenze von Medienträgern, welche rein schriftliche Texte aufzeichnen können, wird überschritten, und die Forschung verändert sich mit dem Untersuchungsfeld mit. Mediengrenzen zu überschreiten ist ein historisch revolutionärer Schritt. Darum ist die Theorie, welche diese beschreibt, selbst revolutionär. Medientechnik wird dadurch in Bezug zu gesellschaftspolitischen Ereignissen gebracht.

Laut historischen Aufzeichnungen wurde der Begriff der Intermedialität erstmals 1912 von dem Dichter⁴⁸ Samuel Taylor Coleridge genannt. In den 1960er Jahren gab die Intermedialität aufgrund ihrer „grenzüberschreitenden Funktion“ Anlass zur vertiefenden Beschäftigung im Rahmen von revolutionären künstlerischen und politischen Bewegungen wie der Fluxus-Kunst rund um Dick Higgins. Daraus ist zu erkennen, dass die Anwendbarkeit und die theoretische Kontextualisierung eines wissenschaftlichen Begriffs wie der Intermedialität Veränderungen mitmachen, mit der Zeit verändert werden oder in anderen Kontexten erscheinen.

Darüber hinaus wird der enge Zusammenhang mit Menschen, ihrer Zeit, Kultur und ihren Praktiken mit und durch Medien deutlich, was sich an dem vermehrten Interesse der Kulturwissenschaft an diesem Bereich zeigt. Intertextualität, und stärker noch Intermedialität, leisten daher

⁴⁸ Vgl. Dies bedingt eine Beschäftigung mit der Verschränkung von Realität und Fiktion über die Werkzeuge Schrift (und Sprache). Auch festzustellen bei Larsson oder auch Kristeva.

„Übersetzungsarbeit“ zwischen kulturellen Spuren und definieren sich als moderne Systeme und Instrumente im Sinne einer multikulturellen, offenen Gesellschaft.

Irina O. Rajewsky⁴⁹, welche drei Jahrzehnte nach Julia Kristevas anfangs zitierter Feststellung eine Neustrukturierung der Begriffe rund um Medienverbindungen und Text veröffentlichte, zählt die Intertextualität zum Bereich der *„intramedialen Bezüge gemäß von Text-Text – Bezügen“*. Intramedialität bezieht sich auf nur ein Medium, Intermedialität bezieht andere Medien mit ein und beschreibt die Verbindungen. Einerseits ergibt sich dieses Zusammenwirken durch die Entstehungsgeschichte von Medien selbst. Umformung, das beinhaltet Flexibilität, und Geschwindigkeit sind die Ausgangspunkte und Bedingungen einer funktionierenden Medienindustrie. Weiter ist auffallend, dass nicht alle Intermedialitätstheorien sich auf denselben Medienbegriff beziehen, also vor unterschiedlicher Ausgangsbasis sowie historischem Hintergrund operieren.

Im Folgenden wird zunächst die Basistheorie vorgestellt, die als Argumentationsgrundlage dient. Diese wird in den weiteren Abschnitten schrittweise mit den Entwürfen anderer Theoretiker verglichen. Die Ergebnisse werden weiter miteinander in Verbindung gebracht und in historischem Kontext diskutiert. Abschließend zeigt die Auseinandersetzung mit dem Theoriegebäude der Intermedialität, wie die gedanklichen Bereiche zueinander stehen und welche sich im Speziellen auf die literarische Adaption, im Konkreten auf die medienkünstlerischen Weiterentwicklungen aus Stieg Larssons Werk, anwenden lassen.

2.3.2. *Intermedialität nach Irina O. Rajewsky*

Eine der aktuellen Theorien zur Intermedialität stammt von Irina O. Rajewsky. Sie wurde 2002 für den Bereich Komparatistik⁵⁰ veröffentlicht. Intermedialitätstheorie beschreibt somit auch die Überschreitung der Fachdisziplinen. Speziell durch die Entwicklung Neuer Medien wird die Interdisziplinarität⁵¹ als Kennzeichen der Verbindung zu klassischen

⁴⁹ Irina O. Rajewsky (*1968) ist deutsche Literaturwissenschaftlerin und Philologin.

⁵⁰ Genau dieser hat auch für die Medienwissenschaft Bedeutung, weil beide Fächer dadurch disziplinär in Zusammenhang gebracht werden.

⁵¹ Der Fachbegriff vereint das Vernetzen von Information und ermöglicht diverse Arten der medialen Kommunikation. Der moderne Zeitgeist ist von technischem Fortschritt, aber genau dadurch auch von Rissen und Lücken, - Bruchstellen, - gekennzeichnet. Die

Medienträgern bedeutsam. Die Intermedialität als Forschungsdisziplin ist entgegen anderer in der Lage, Veränderungen zeitlicher und räumlicher Art *in ihrer Transformation* zu analysieren.

Irina O. Rajewskys schafft es mittels Schemata und konkreten Darstellungen, einen von der Wissenschaft bislang vielschichtig und diffus herausgearbeiteten Forschungsbegriff in konkrete neue Kontexte zu stellen und damit deutlicher fassbar zu machen. Damit ist eine aktualisierte und moderne Betrachtungsform gegeben, welche für mehrere Wissenschaftszweige anwendbar ist. Dabei bezieht sich Rajewsky speziell auf die mediale Kontextualisierung von literarischem Text und Film.

Sie setzt ihre Neudefinition des Intermedialitätsbegriffs in einen übersichtlichen Gegensatz zu sogenannten *Intramedialen Phänomenen*, also solchen, die sich auf Text-Text Verbindungen beziehen. Intertextualität als verbalsprachliches Phänomen klassifiziert sie also als Sonderfall der „*intramedialen Bezüge*“. Diese bezeichnen beispielsweise mediale Verbindungen zwischen Filmen oder Malerei.

Rajewsky unterscheidet zudem zwischen Einzelreferenz – das bedeutet „*Intertextualität in Fall intramedialer Textbezüge*“ – und Systemreferenz. Bei der Systemreferenz ist der Bezug von einem einzelnen medialen Produkt auf ein mediales Bezugssystem, gegeben. *Systemerwähnung* und *Systemkontamination* sind Unterkategorien der *Systemreferenz*. Rajewskys Schema beschreibt nun Intermedialität als „Mediengrenzen überschreitende Phänomene“, die

„*mindestens zwei konventionell als distinkt
wahrgenommene Medien involvieren*“
(Rajewsky, 2002, S. 157)

Intermedialität teilt sich in drei weitere Kategorien auf. Unter „*Intermedialen Bezügen*“ versteht man ein

„*Verfahren der Bedeutungskonstitution eines
medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein
Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische
System (=Systemreferenz) eines konventionell als
distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem
kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur*

Intermedialität verweist auf diese, kann diese definieren und kennzeichnet dadurch auch Modernisierung und Fortschritt.

letzteres ist materiell präsent. Bezug genommen werden kann auf das fremdmediale System als solches, oder aber auf ein (oder mehrere) Subsystem(e) desselben, wobei letzteres per definitionem auch ersteres impliziert.

z.B.: Bezüge eines literarischen Textes auf einen bestimmten Film, ein filmisches Genre oder auf den Film qua System; entsprechend Bezüge eines Films auf die Malerei, eines Gemäldes auf die Literatur usw.“

(Rajewsky, 2002, S. 157)

Intermediale Bezüge beschreiben die Verbindung unterschiedlicher Medien im von Rezipierenden „verwendeten“ Medium. Verwendet und nicht „wahrgenommen“ deshalb, weil das Medium selbst bei der Anwendung in den Hintergrund tritt. Die Möglichkeiten eines Mediums, Inhalte aus einem anderen Medium wiederzugeben funktionieren entsprechend den Grenzen des Wiedergabemediums. Übersteigt die Informationsdichte des Ursprungsmediums jene des Zielmediums, ist dies deutlich schwerer handzuhaben als in die entgegen gesetzte Richtung. Mit Aufkommen des Films hat sich auch eine Schreibweise entwickelt, die eine raschere Adaption ermöglicht. Diese literarische Form imitiert den Film mit seinen eigenen Möglichkeiten; in seinem eigenen Zeichensystem.

Medienwechsel ist laut Irina O. Rajewsky eine:

„Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent.

z. B.: Literaturverfilmung bzw. –adaption.“
(Rajewsky, 2002, S. 19)

Ein Medienwechsel gibt dem künstlerischen Produkt die Gelegenheit zur Umformung und Weiterentwicklung. Noch stärker als schon bei den *intermedialen Bezügen*, tritt hier das Problem der Realisierung - etwa einer bestimmten Szene oder eines bestimmten Absatzes in einem Buch, - übertragen in ein neues Medium auf.

Der „Medienwechsel“, auch „Medientransfer oder –transformation“ beschreibt den Entstehungsprozess eines neuen medialen Inhaltes. Somit kann festgestellt werden, dass dies, laut Irina O. Rajewsky in Zusammenhang mit Produktionsästhetik und Genetik steht. Auf der einen Seite wird diese Umformung als natürlich beschrieben – das hebt die künstlerische Ebene hervor. Der Begriff des Transfers hebt die Eigenschaften und Methoden der rein technischen Überführung hervor. Es ist demnach zu erfassen, dass es Rajewsky darum geht, möglichst umfassende Begriffe zu schaffen, die auf medientechnische und künstlerische Umstände Rücksicht nehmen können. Damit ist es möglich, zu erfassen, wie die Technik funktioniert und, spezieller, woraus Medien jeweils bestehen und wie sie aufgebaut sind. Aus dem Begriff des Medienwechsels kann auf den Begriff des „Hybriden“ geschlossen werden.

Die Aufteilung der Intermedialität in drei spezifischere Begriffe lässt abschließend, neben *Intermedialen Bezügen* und *Medienwechsel* die sogenannte *Medienkombination* zu.

Diese beschreibt die

„Punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind.

z. B.: Photoroman, Klangkunst, Oper, Film.“
(Rajewsky, 2002, S. 19)

Eine *Medienkombination* ist beispielsweise die Verwendung von Videoprojektoren in einem Theaterstück. Diese ziehen eine weitere Ebene der Rezeption ein. Dabei wirken Neue Medien als Ausweitungsfaktoren und Möglichmacher von kreativer Zeit- und Raumgestaltung der Narration. Ein Comic ist beispielsweise eine mediale Kombination von den Ebenen Bild und Schrift.

Intermedialität ist aus künstlerischem Umfeld entstanden. Um 1912 war es Samuel Taylor Coleridge, und in den 1960er Jahren die Fluxuskunst, die ihre Kunstwerke als intermedial bezeichnet hatten. Das heißt, die damals entstandenen Kunstwerke standen formal für den Begriff der Intermedialität. Man kann sagen, dass diese Kunstwerke das, was sie aussagen wollten, auch dargestellt haben.

Generell ermöglichen Verbindungen zwischen Medien die *Darstellung von Kulturaustausch* und zeigen durch die Verbindung die jeweiligen medialen Unterschiede an. Die Gießener Komparatistin Annette Simonis beschäftigte sich mit Intermedialität in Verbindung mit kulturellem Austausch⁵² und wies auf die Verbindung von unterschiedlichen Medien sowie deren Schnittstellen und Brücken hin, indem sie wie folgt erkannte, dass

„[...] durch intermediale Konstellationen die Andersartigkeit der im jeweiligen Beispiel dargestellten Medien zum Ausdruck kommt, so zum Beispiel die (implizite) Differenz zwischen Bild und Schrift, Buch und Film [...]“
(Simonis, 2009, S.13)

Die deutsche Medientheoretikerin Yvonne Spielmann hebt ebenso die Unterschiede von Medien hervor und betont – noch vor Rajewsky - die positive Vielseitigkeit und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten von Intermedialität. Sie betont die Eigenständigkeit der Medien, welche durch die Verbindung erst sichtbar wird. Demnach

„[...] akzentuieren intermediale Strukturen bzw. Prozesse meist die Differenz der an dem Zusammenspiel beteiligten Medien, nicht etwa deren Ähnlichkeit oder Einheit. Die beteiligten Medien treten durch die Überlagerungssituation in ihrer jeweiligen Eigenheit und Besonderheit prägnanter hervor.“
(Spielmann 2000, S. 57-68)

An den zuletzt zitierten Aussagen kann man einen Konsens feststellen, man kann erkennen, dass die Wissenschaft eine bestimmte Richtung genommen hat.

Wie man anhand der bisher vorgestellten Theorien erkennt, ermöglicht die Intermedialität durch eine offene Struktur verschiedene unterschiedliche Blickwinkel, wodurch das Theoriefeld gerade für Außenstehende besser überblickt werden kann. Der Effekt daraus ist, dass gerade durch unterschiedliche Theorien in Kombination miteinander eine kritische Übersicht auf das Feld der Intermedialität entsteht.

⁵² Vgl. die Einleitung zu: Simonis, Annette (Hg.) Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien. Bielefeld: transcript 2009.

Der deutsche Film,- und Medienwissenschaftler Jens Schröter nimmt gegenüber Irina O. Rajewsky eine stärker an der Praxis orientierte Sicht ein. Diese Haltung erklärt sich aus dessen beruflichem Forschungsschwerpunkt. Diese angewandt strukturierte Theorie hat den Vorteil, durchgehend praxisnah aufgebaut zu sein. Schröter entwickelte eine Theorie, welche die Intermedialität in vier Kategorien teilt. Diese nennt er erstens „Synthetische Intermedialität“, zweitens „Formale oder transmediale Intermedialität“, gefolgt von der „Transformationalen Intermedialität“ und schließt mit der Kategorie „Ontologische Intermedialität“. Wie man aus diesem Aufbau ablesen kann, gibt es eine Staffelung, welche verschiedene Facetten der Intermedialität absteckt und diese schrittweise von abstrakt bis wesentlich aufzeigt.

Im Unterschied zu Rajewsky bezieht sich Schröter in seinem Theoriekonstrukt mit dem Begriff der „*Synthetischen Intermedialität*“ direkt auf die anfänglich in der Kunst verankerten Facetten der Intermedialitäts-Debatte. Schröter kritisiert hierbei die Tatsache, dass diese Form der Intermedia diffus aufgebaut ist, wodurch keine Analyse davon möglich ist. Dadurch sperrt sich das Phänomen – am Beispiel eines einzigen Kunstwerks festgestellt - gegenüber einer wissenschaftlichen Aufgliederung und wird von Jens Schröter als Kategorie zusammengefasst, welche er als Synthetische Intermedialität bezeichnet.

2.3.3. *Intermedialität nach Jens Schröter*

Schröter unterscheidet:

Synthetische Intermedialität, diese benennt eine Zusammensetzung, eine „Fusion von Medien“, aus welcher etwas Neues entsteht. Hierin fallen laut Schröter Ideen, welche „ihrer Bestimmung nach als synästhetisch⁵³ bezeichnet“ werden könnten. Mit dieser Bemerkung rückt Schröter den Begriff von einer Zusammensetzung hin zu einer „künstlerisch induzierten Vermischung“. Schröter verortet hier beispielsweise Werke der Künstler Higgins oder Yalkut, welche mit ihren damals als revolutionär geltenden Arbeiten die Aufhebung der Spaltung von Kunst und Alltagsleben propagierten. Die entstehenden Formen stellten diese Verbindung

⁵³ Synästhesie bezeichnet eine Vermischung von Sinneswahrnehmungen. Ob diese Wahrnehmungsform natürlich existiert konnte bislang wissenschaftlich nicht vollständig bewiesen werden. Die Wissenschaft untersucht diese Form der Wahrnehmung als Pendant zur technisch funktionierenden Intermedialität. Jens Schröters Bezeichnung verortet den Ursprung der Intermedialität demzufolge noch vor bzw. außerhalb einer klaren medienwissenschaftlichen Definierbarkeit.

sinngemäß selbst dar⁵⁴ und standen für die Idee eines Gesamtkunstwerks wie es Wagner-Opern sind. Die synthetische Intermedialität stand so im Gegensatz zu den sogenannten *Monomedien*, welche, der Auffassung der damals aktiven bildenden Künstler gemäß, gesellschaftliche und ästhetische Entfremdung aufzeigen würde. Die *synthetische Intermedialität* transportierte eine revolutionär-utopische Geisteshaltung und propagierte eine „Rückkehr zu holistischen⁵⁵ Seinsweisen“, was diese Form der Kunst in die Nähe einer Auffassung von aristotelischen Einheiten rückte. Auch die Katharsis-Erfahrung nahm dieses synthetische Intermedialitätskonzept auf und verwies so auf eine „liminal experience“, eine Schwellenerfahrung, welche eine Verschiebung des eigenen Horizonts zur Folge hätte. Wenn diese Auffassung von Medienverbindungen auf die Adaption des Romans *Verblendung* übertragen wird, kann erkannt werden, dass der Film als Medium durch das Zeigen von historisch neueren Medien wie beispielsweise dem Computer eine Reflexionsplattform für Medienentwicklung darstellt. Nach Jens Schröter ergibt sich diese Synthese *erst aus der Rezeption* und ist im Medium selbst nicht inhärent. Für Schröter ergibt diese deklarierte Fusion nur Sinn als

*„[...] raumzeitlich simultane Präsentation und
Rezeption verschiedener medialer Formen in einem
institutionellen Rahmen.“
(Schröter 1998, S. 135)*

Im Rahmen dieser Überlegungen stellte Ascott⁵⁶ 1989, nur zwei Jahre vor der Öffnung des Internets⁵⁷ für die Zivilgesellschaft, fest, dass beispielsweise der Computer als Gesamtdatenwerk⁵⁸ funktioniert. Das Internet hätte demzufolge eine ähnliche Funktion, es würde ein Gesamtdatenwerk im Gesamtdatenwerk repräsentieren. Allerdings ist das Internet in seiner Funktion als stets erweiterbarer Wissensspeicher näher am theoretischen Konzept einer unbegrenzten Intermedialität.

⁵⁴ Das soll bedeuten, Kunst steht für sich selbst, das Medium steht für sich selbst.

⁵⁵ Holistisch meint „ganzheitlich“.

⁵⁶ Roy Ascott ist ein Pionier der Kybernetik und der telematischen Kunst, dessen Arbeit sich auf den Einfluss des Digitalen und der Telekommunikation auf das Bewusstsein richtet. Vgl. dessen Biografie auf www.medienkunstnetz.de

⁵⁷ Das Internet entstand aus dem strategisch dezentral angelegten ARPAnet (*Advanced Research Projects Agency Network*) der US-Luftwaffe. Dieses hat die Ausfallsicherheit einzelner Bereiche des Systems perfektioniert. Aus diesem Zusammenhang heraus lässt sich die Verbindung der Begriffe „Hypertext“ und „Vernetzung“ herstellen, in welchem der Zusammenhang Kultur und Medientechnologie deutlich wird.

⁵⁸ Vgl. Schröter, Jens, Intermedialität 1998, S.5.

Formale oder transmediale Intermedialität: Dabei sind die Elemente für sich eigenständig erkennbar und werden nicht als Bestandteil des Zielmediums angesehen. Transmedialität arbeitet in einem Bereich, in dem unterschiedliche Medien in derselben Weise wirken. Transmediale Intermedialität analysiert das „*erkennbare Auftauchen eines Mediums in einem anderen*“. Voraussetzung für diese Kategorie ist allerdings, dass sich die beteiligten Medien für sich selbst erfassen und gleichsam in Kontext mit anderen darstellen lassen. Transmediale Intermedialität kann bei Medien festgestellt werden, welche „medienunspezifisch genug“ sind, um in einem anderen medialen Kontext wieder auftreten zu können, und gleichzeitig „medienspezifisch genug“⁵⁹, um in dem neuen Medienkontext noch auf das Ursprungsmedium verweisen zu können.

Während der Begriff „Synthese“ noch ein Zusammenwirken und Vermischen der beteiligten Medien bedeutet, ist mit *transmedialer Intermedialität* eine Übersichtlichkeit durch Trennung der beteiligten Elemente gemeint.

Das Transmediale zeigt auf: Der Medienvorgang wird, im übertragenen Wortsinn, „von außen betrachtet dargestellt“, und der Film wird nach dieser Theorie als Dispositiv wahrgenommen, also in der Form seines medial angewandten Vorkommens. Dieser technisch-ästhetisch orientierten Ansicht nach ist alles, was in einem Film gezeigt wird, unabhängig von jeglicher Wertung zu betrachten als im Medium gleichwertig erscheinender, integrierter Bestandteil des Mediums Film. Eine solche Betrachtungsweise macht einen neutralen Blick auf das technische Medium Film möglich, weil es Inhalte aus technischer Perspektive betrachtet. Der Medienwissenschaftler Jacques Aumont gebraucht den Begriff des „*Variablen Auges*“, womit er auf eine „Beweglichkeit des Blicks“ verweist, welche er beispielsweise in der Betrachtung einer Fotografie erkennt. Dem entgegen stellt er die Definition des „*Skopischen Regimes*“⁶⁰. Diese bedeutet eine Vorgabe der Betrachtungsweise und kritisiert somit die ständige Formung der Wahrnehmung durch die Historie. Die beiden gegensätzlichen Begriffe enthalten Verantwortung und Selbstbestimmung auf der einen, und verordnete Sichtweise, also Fremdbestimmung, auf der

⁵⁹ Vgl. dazu Schröter, 1998, S. 8.

⁶⁰ Der Begriff wurde erstmals von Christan Metz und dem amerikanischen Kulturhistoriker Martin Jay verwendet und steht der „Despotie des Auges“ entgegen, von welcher zuvor noch Samuel Taylor Coleridge gesprochen hatte. Siehe auch (Jütte 2000, S. 202)

anderen Seite. „Skopisches Regime“ bedeutet demzufolge, dass die visuellen Eindrücke von außen beeinflusst und gelenkt werden können.

Dagegen ist das „Variable Auge“ ein Begriff, welcher auf selbstständige Aktion eines Wahrnehmungsapparates verweist. Es kann eine Verbindung zwischen historischen Entwicklungen und der Wahrnehmung und theoretischen Reflexion von Medien in Zusammenhang mit Zeit und Raum festgestellt werden.

Irina Rajewsky, welche den Film selbst als *Medienkombination* bezeichnet, zeigt wiederum ein Interesse an der Beachtung und Betrachtung *einzelner* narrativer Elemente und spricht nicht so sehr von den Mechanismen des Dispositivs. Die Adaption selbst wird in ihrer Theorie, wie bereits weiter oben beschrieben, als Medienwechsel bezeichnet. Das setzt voraus, das zu Transportierende medientheoretisch als geschlossene Einheit zu betrachten – um es inhaltlich transformierbar zu machen. Dies ist in der Theorie Schröters nicht der Fall: Gerade die transmediale Intermedialität steht hier bereits konzeptuell für Offenheit und Flexibilität. Schröter zeigt bereits in seiner Publikation von 1998, dass es gerade durch die Übertragung eines filmischen Textes in andere mediale Sprachen⁶¹ zu einer Transformation von Inhalten kommt. Um noch einmal den Begriff des „gerichteten Transfers“ aufzugreifen, sei auf eine Besonderheit in der Theoriediskussion verwiesen: Anhand der Umformungen der Theorien, welche sich an Neuerungen der Zeit anpassen, lässt sich eine interessante Entdeckung machen: Die Auffassung, wie Bilder gelesen werden können, hat sich in den letzten Jahrzehnten der Medien und Filmwissenschaft entscheidend geändert. Während es bei Jens Schröter heißt, dass André Bazin beispielsweise die Kategorien „zentripetal“ und „zentrifugal“ als medienspezifische Wirkungsweisen und Lesarten von Bildmedien bezeichnete, ist die Auffassung von Yvonne Spielmann bereits an dem poststrukturalistischen Philosophen Gilles Deleuze⁶² orientiert. Sie spricht sich gegen eine solche Trennung in der Wahrnehmung aus und meint damit, dass sowohl ein gemaltes, als auch ein filmisches Bild oder eine Fotografie *sowohl* zentripetal *als auch* zentrifugal sein können. Wenn man also die Art und Weise der Betrachtung eines Bildes begrifflich festmachen möchte, ist dadurch noch nicht automatisch auf eine generell

⁶¹ Das ist bei einer mehrfachen filmischen Adaption der Fall, *Verblendung* kann hierfür als Beispiel gelten.

⁶² Nach Deleuze, (1925-1995), welcher das neorealistische Konzept Bazins weiterdachte, ist der Film als einzige Kunstform in der Lage, Zeit darzustellen.

anzuwendende Medienspezifik zu schließen. Durch die zwei unterschiedlichen Betrachtungsformen – einerseits die gezielte Definitionsmöglichkeit von medialen Bildern durch die Begriffe „zentripetal“ und „zentrifugal“, andererseits die Aufhebung dieser Trennung. Dadurch ändert sich der theoretische Stellenwert der Bildbetrachtung. Mit Jens Schröter können diese begrifflichen Eigenschaften – zentripetal und zentrifugal - als Struktur⁶³ erkannt werden. In genau diesem Punkt hinterfragt Schröter nun die Verbindung von Medienspezifik und Medien- bzw. Bild-Aufbau und erkennt, wie leicht diese Begriffe sich mit ihrer jeweiligen Definition auflösen können. Daher kann mit Schröter die Übertragung eines medienspezifischen Verfahrens in ein anderes liberaler gedacht werden, weil Eigenschaften des Bildaufbaus eine Struktur vorgeben, aber damit nicht automatisch medienspezifisch sind. Wenn die Struktur flexibel gedacht wird, lösen sich die theoretischen Schranken zwischen unterschiedlichen Medienstrukturen und Medienübergangsphänomene können so leichter beschrieben werden.

Jens Schröters Überlegungen werden durch ein Zitat Boris Eichenbaums⁶⁴ unterstützt, - dessen Bemerkung aus einer Publikation von 1974 lautete

*„Ältere Medien befruchten neuere, verlieren aber
gleichzeitig an Wichtigkeit“
(Eichenbaum in: Schröter 1998, S.8)*

und verwies auf die Tatsache, dass Medien unterschiedlicher Generationen nicht gleichwertig im kollektiven Gebrauch und somit nicht im kollektiven Gedächtnis verankert sein könnten. Im Gegensatz dazu steht die Remediation als Theoriebegriff Bolters und Grusins. Bei diesem Theoriemodell steht Gleichwertigkeit von Medien sowie deren Übertragungsmöglichkeiten im Mittelpunkt. Es zeigt die Möglichkeiten von technischen Medien nicht historisch wertend, sondern nach aktuellen Gesichtspunkten, wonach die Speicherung von Informationen über Medien diese als bei aller möglichen Unterschiedlichkeit als *gleichwertig verfügbar* zeigt und daher gleichwertig darstellt. Dieses Konzept aus dem Jahr 2000 ist in sich liberal, es wertet die beteiligten Medien nicht, und daher ist es gerade für den wissenschaftlichen Diskurs interessant. Remediation ist darüber hinaus ein Modell, das den spielerischen Umgang mit Symbolen

⁶³ Eine Struktur ist ein durchgehender Aufbau, welcher sowohl ein Medium kennzeichnen kann, als auch die Denkweise innerhalb politischer Systeme.

⁶⁴ Eichenbaum (1886-1959), war russischer Literaturwissenschaftler und Vertreter des russischen Formalismus.

und Zeichen reflektiert behandelt. Das ist ein Zugang, der für die Postmoderne, die Zeit, welche Zeit und Raum als spielerische Elemente der Medien durchschaut hat, steht.

Schröter wiederum unterteilt die Intermedialität weiter in die Kategorie der Transformationalen Intermedialität, diese beschreibt ein „Displacement“, eine Verschiebung oder Repräsentation⁶⁵ eines Mediums in einem anderen, beispielsweise eines Bildes in einem Film.

Die *Transformationale Intermedialität* bei Schröter ist mit der Kategorie der *Intermedialen Bezüge*⁶⁶ bei Rajewsky vergleichbar. Bei dem Beispiel „Foto im Film“ wäre also ein referenzieller Verweis des Films auf die Fotografie gegeben. Diese Tatsache kann ebenso mit dem Begriff der Medienreflexion erklärt werden, weil auch dieser Begriff ein Thematisieren, Re-präsentieren, Re-produzieren und somit Re-flektieren von (in, mit, zwischen) Medien beschreibt. Die Beschreibung von Transformation der Medien kann auch ontologisch begründet sein und reflektierend oder kommentierend erfolgen. Voraussetzung für diese Art der wissenschaftlichen Beschreibung ist das Erkennen und Vergleichen von Differenzen der jeweiligen Medien. Über die Unterschiede kann man Veränderungen feststellen und auf technische Voraussetzungen und Gegebenheiten schließen, welche diese Transformation möglich machen. Z.B. Film/Fotografie: Die Verhandlung der Zeit ist im Film durch eine fixe Erzählzeit bzw. Darstellungszeit vorgegeben. Das Foto kann aufgrund seines indexikalischen Charakters bestimmt werden, aber auch aufgrund seiner Unbewegtheit im Gegensatz zum Film.

Die vierte und letzte Kategorie der Intermedialitätstheorie von Jens Schröter ist die *ontologische Intermedialität*.

Vorangestellt ist die Frage nach dem eventuellen Vorhandensein einer Art „Ur-Intermedialität“. Schröter hinterfragt somit die Basis des Intermedialitätsdiskurses und will herausfinden, ob nun Intermedialität als Konzept vor den Medien selbst existierte, also ob die Theorie vor der Praxis entwickelt wurde. Eben, ob das Einzelmedium zuerst existierte oder der Medienverbund ursprünglich war. Er bezieht sich dabei auf Derrida, welcher meinte:

⁶⁵ Schröter bezeichnet die transformationale Intermedialität mit Philip Hayward (1988, 1; bzw. Schröter, 1998, S.9) alternativ als „Re-repräsentation“. Schröter deutet damit eine hierarchische Organisation an.

⁶⁶ Welcher wiederum mit dem Begriff „Textreferenz“ vergleichbar ist, welcher zum Feld der Intertextualität gehört und ebendort eine ähnliche Funktion beschreibt.

*„[Die] ontologische Intermedialität geht der Spezifik
gegebener Medien voraus.“
(Derrida in: Schröter, 1998, S.12)*

Die Ursprünglichkeit der Intermedialität kann allerdings angezweifelt werden, denn sie beschreibt eine Verbindung zwischen Medien, folglich kann sie nicht vor dem Erscheinen von Medien existiert haben. Weiter ist diese Annahme von dem jeweiligen Medienbegriff abhängig: Argumentiert man beispielsweise mit McLuhan, so hat man eine sehr umfassende und vor allem zeitlich nicht eingrenzbare Medientheorie. Demzufolge wären Medien etwas Ursprüngliches und mit der Definition dieser durch Menschen würden sich im Nachhinein erst Theoriekonzepte entwickeln, welche sich dann stetig fortsetzen und neu mit den entstehenden Medien mitformen würden. Die Intermedialität wäre also etwas Nachträgliches. Eine andere *Ansicht* auf die Ontologie eines Mediums gab der Philosoph und Soziologe Michel Foucault mit der Argumentation, dass

*„das Wesen eines Mediums [ist] Stück für Stück aus
Figuren, die ihm fremd waren, aufgebaut worden“
(Foucault 1993, S.71)*

ist. Joachim Paech beispielsweise verzichtet auf den praxisorientierten Begriff der Medientransformation zugunsten einer Aufwertung der Theorie. Paech, welcher sich auf Niklas Luhmanns System-Theorie bezieht, zieht die Grenzen zwischen Medienphänomenen wie der Intermedialität anders als die vorher genannten TheoretikerInnen, wenn er sagt, dass der Film

*„also von vornherein eine ganz andere
Voraussetzung für intermediale Prozesse und deren
Beschreibung“
(Paech 2008, S. 351)*

biete, im Vergleich zu Fotografie und einzelnen Künsten. Joachim Paech hebt damit die Eigenschaft des Films hervor, multimedial zu sein – die einzelnen Elemente werden entgegen der Theorie von Jens Schröter für sich betrachtet. Somit kann der Film für sich bereits als intermedial angesehen werden, und Intermedialität kann demzufolge für Joachim Paech auch an einem Medium wie dem Film alleine festgestellt werden.

2.3.4. *Intermedialität nach Joachim Paech*

Joachim Paech entwarf für die Intermedialität die sogenannte „Form-Theorie“. Mittels derer können Intermedialitätsphänomene direkt gekennzeichnet und als ästhetische Effekte indirekt „greifbar“ gemacht werden. Das funktioniert nach Joachim Paech, indem er zunächst das „mediale Dazwischen“, also die reine Verbindung, sozusagen als „Mittel an sich“ definiert. Diese „Differenz zwischen Medien“ ist naturgemäß nicht greifbar. Daher gibt es die Form-Theorie, welche die Negativ-Form des Nicht-Vorhandenen Dazwischen in ein Positiv verwandelt. Die Form ist dabei nicht die Intermedialität selbst, sondern nur das Erfahrbare, in dem es erscheint. Joachim Paechs Theorie beschreibt und definiert die Tatsache, dass „‘das Medium an sich‘ unsichtbar“ ist. Wenn Paech von „Form“ und „Darstellung“ spricht, kann eine Parallele zu Marshall McLuhan hergestellt werden. Dieser entwarf eine Sicht, die Medien wie Steckpuppen übereinander geschachtelt beschreibt. Nimmt man diese von außen nach innen auseinander, zeigt sich schrittweise in einer Puppe eine andere, die zuvor da war. Der Inhalt würde demnach immer auf ein anderes/älteres Medium verweisen.

Paechs Beschäftigung mit Intermedialität fokussiert die Schnittstelle Literatur/Film. Er erklärt Intermedialität am Beispiel der literarischen Adaption als

*„nur zwischen Medien literarischen und filmischen
Erzählens“
(Schröter nach Paech, 1997, 335; Anm.7)*

statt findend. Damit stellt Paech die Medien verbindenden Vorgänge als historisch kategorisierbar dar. Das „filmische Erzählen“ ist demnach auf das jeweilig erdachte, historisch klar zuordenbare Narrativ, bezogen. Es ist so kein unüberblickbares, abstraktes Feld mehr, im Gegensatz zu dem allgemein gefassten, diffusen Begriff „Film“.

Die Form-Theorie auf eine Filmszene angewendet, bedeutet: Angenommen, Figuren befinden sich innerhalb einer Szene in einem Raum. So ist erkennbar, dass diese Figuren nicht eine diffuse Menge ergeben, sondern als klar voneinander unterscheidbare „Dinge“ oder „Wesen“ – also Formen – sichtbar werden. Wenn man nun beispielsweise eine Skulptur im Film fotografieren würde, wird deren „Formgebung“ deutlicher, weil sie durch das Medium Film „mit anderen Mitteln neu

besehen“ werden kann. Sie lässt sich also von ihrem Grund abgehoben wahrnehmen und *nicht allein mit den Mitteln ihrer eigenen Formsprache* vergleichen/messen. Es geht also darum, mit welchen medialen Parametern hier die Form jeweils gemessen wird.

Die Parameter der Unterscheidbarkeit sind nach Paech zum Beispiel *„Farben, Kontraste, Hell-Dunkel-Werte oder Positionen im Bildraum“*. Interessant ist dabei, dass „die Auflösung selbst“ als eine „Figur der Intermedialität“ gilt.

Die eben aufgeführten Parameter bringen die Begriffe „Materialität“ und „Wahrnehmbarkeit“ in die Diskussion von Paech. Damit definiert er Intermedialität als „Figur des ‚nicht mit den Sinnen erfassbaren‘“. Es können die Eigenschaften und das, was die Verbindung an sich ansonsten kennzeichnet, beschrieben und visuell erfasst werden. Paech kann darstellen, was zwischen den Medien als Verbindung besteht, während zum Beispiel der nachfolgend beschriebene Wissenschaftler Werner Wolf die Intermedialität als „in einem spezifischen Kunstprodukt vorkommend“ untersucht. Damit „stecken beide jeweils ein Gebiet ab“, um etwas sozusagen methodisch klarer zeigen zu können.

Zurück zu Paechs Betrachtung der medialen Schnittstelle von Literatur und Film. Er nimmt den Begriff der Inter-‚Medialität‘ beim Wort, und konstruiert und definiert dessen Medialität als Materialität. Alles Kulturelle, verstanden als alles artifizell Geschaffene, ist nicht jeweils einzeln vorhanden, sondern bildet ein Netz an Dingen und Beziehungen. Diese „medialen Netze“ sind für sich jeweils ganz unterschiedlich, keines gleicht dem anderen. Von grundlegenden Medienverbindungen geht Paech nun aus, und zeigt, dass die drei Haupt’säulen‘, um die es geht, nämlich Kunst, Intertextualität und Intermedialität, durch visuelles Erkennen zusammenhängen. Das Visuelle findet sich eben in der Form. Es kann so nach Paech die „Differenz“ gezeigt werden. Das Narrativ dieser Differenz ist also eine Struktur, die gelesen werden kann. Diese ist als Unterscheidung der Wiederholung ihres Erzählten – im Fall der Adaption – lesbar.

Intermedialität zwischen Film und Literatur ist schließlich

*„auf den Zeitraum ihrer Transformation begrenzt,
während die Figurationen ihres Mediums multimedial
erweiterbar sind“
(Paech 1997, S. 335)*

Daraus lässt sich erkennen, welchen Vorteil Paechs Form-Theorie hat: Sie friert sozusagen die Begrifflichkeit ein und lässt diese als Szene oder Figur erscheinen. Das Potential dabei ist, wie Paech sagt, ihre mediale Verwertbarkeit. Aus der Verbindung ergibt sich deren Erweiterung oder Vervielfältigung.

Intermedialität und Unschärfe

Paech deklarierte die Zwischenräume der Medien als Figuren. Deshalb bietet es sich an, diese in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zu betrachten, weil diese durch ihre Ausgangsmedien, wie z.B. dem Film künstlerisch ganz unterschiedlich dargestellt werden können. Bei Stieg Larsson kommt eine Szene vor, wo Unschärfe als Figur und Definition des Bildraumes erkannt werden kann.

Bei der Betrachtung wird deutlich, dass die Bedingungen für Unschärfe sich einerseits aus technisch-apparativen, andererseits aus narrativen und sozusagen „natürlich“ induzierten Aspekten heraus ergibt. Während die Szene durch eine Unschärfe in vorderen und hinteren Bildraum geteilt erscheint, ist anzumerken, dass sich diese medialen Gesichtspunkte – die Möglichkeiten der apparativen Blickführung und Beschreibung stehen über der natürlichen – überlagern. Das heißt: Die Medientechnologie kann zum Beispiel eine natürliche Sonneneinstrahlung im Bild, welche eine Unschärfe durch starke Helligkeit hervorruft, verändern.

Unschärfe kann daher von technischem Fortschritt abhängig gemacht werden. Denn man könnte diese verändern oder gar rückgängig machen. Diese historisch klassifizierbaren Schritte haben können als Remediation erkannt werden, weil das, was daraus entsteht, in technisch-historischem Kontext in „beide Richtungen“ wirken kann. Diese Remediation hat also einen Mehrwert. Verfolgt man diesen Gedanken des Mehrwerts, gegeben durch die „evozierte Räumlichkeit“⁶⁷ kurz weiter, so zeigt sich, dass sich Intermedialität bei dem Medium DVD nachweisen lässt, indem man

⁶⁷ Vgl. Distelmeyer 2012, S.187.

„[...] jede evozierte Räumlichkeit auf andere durch z.B. Videospiele, Desktop-Metaphern⁶⁸, Websites, Kinoräume, Karten oder Hypertexte gegebene (Navigations-)Räume verweist oder diese inszeniert. Auf diese Weise arbeitet die Intermedialität dem Gestus der Digitalizität zu. [...]“ (Distelmeyer 2012, S. 187)

Joachim Paechs Intermedialitätskonzept⁶⁹ betrifft, wie das Zitat Distelmeyers auch rekursiv anmerkt, formale Eigenschaften, und somit *diskursive Elemente des Medien-Dispositivs*.

Nach diesem kleinen Exkurs kann zur Darstellbarkeit von Unschärfe und deren Bedeutung für die Intermedialität noch folgendes bemerkt werden: Wenn man annimmt, dass dieses gleiche Bild, zu finden auch im Bildverzeichnis (Abbildung 2), eine Bewegung abbilden würde, d.h., wenn klar ablesbar sein könnte, dass sich die Figur im hinteren Bildraum bewegen würde, ergebe sich daraus ein medialer Rekurs auf die historische Fotografie des 19. Jahrhunderts. Zu der Zeit waren Belichtungszeit und Blende nicht schnell genug, um Bewegungen störungsfrei abbilden zu können. Die daraus entstehenden Schatten und unscharfen Stellen wurden aber schon damals als Stilmittel verwendet und absichtlich evoziert. Das war unter anderem bei der Technik des historisch bedeutsamen französischen Fotografen Atget der Fall.

2.3.5. *Intermedialität nach Werner Wolf*

Werner Wolfs Intermedialitätstheorie wird auch von Irina O. Rajewsky aufgegriffen, die ihn auch mit folgendem Zitat in ihrer Abhandlung zur Begrifflichkeit der Intermedialität mit ein bezieht:

„Whether covert intermediality is conceptualized as a >translation< or better – since there is never a strict equivalence – as a >transformation< of one medium (a >source< medium) >into< another (a >target< medium), as one of the terms used by Vos implies, or as a phenomenon of appearance of one medium >in< another is a question of point of view.

⁶⁸ Gemeint ist die Computer/Benutzer-Schnittstelle grafischer PC-Systeme, deren optische Präsentation eine Schreibtischoberfläche imitiert.

⁶⁹ Vgl. Distelmeyer 2012, S.184.

Whereas the first conceptualization focuses on the >transmedial< activity of the producer, the second focuses on the >intermedial< result in a given work and/or oh how it appears to the recipient.”
(Rajewsky 2002, S.62)

Irina O. Rajewsky kritisiert Wolf in dem Punkt, die „hier vorgenommene Unterscheidung [wäre] zwar richtig, [sie] trifft aber nicht den Kern der Sache“, wie sie sagt. Das unterstreicht die sehr genau konstruierte Theorie, welche Rajewsky selbst formuliert hat. (Und verweist somit weiter auf die ursprünglich flexible Konstruiertheit einer Theorie selbst).

Werner Wolf schildert in diesem Zitat vorerst zwei theoretische Begriffe, nämlich „Übersetzung“ und „Transformation“. Er meint, die Auslegung nach diesen Begriffen wäre Ansichtssache. Dann geht er folgendermaßen vor: Er zeigt, wie die unterschiedlichen Konzepte dahinter aussehen und in welche Richtungen sie gehen. Während eine Übersetzung laut Wolf auf den Produzenten fokussiert, zeigt sich „Intermedialität“ in einem Werk selbst oder wie dieses auf den oder die RezipientIn wirkt.

Nach Wolf gibt es sechs Bezugspunkte zur Intermedialität:

1. Unterscheidung nach beteiligten Medien: Literatur und Kunst; Literatur und Film; sowie Literatur und Musik.
2. „Dominanzbildung innerhalb der Bezüge“. Da gibt es Abstufungen zwischen Text und Bild. Ein literarischer Text ist so beispielsweise gegenüber dessen Illustrationen dominant. Diese Abstufung würde sich im Fall eines Comics umkehren, denn dort wären die Einzelbilddarstellungen, die *Panels*, gegenüber dem Text führend.
3. „Quantität der intermedialen Bezugnahmen“: Hier bespricht Wolf die Medienbeteiligung nach dem Kriterium dessen, wieviel Raum sie gegenüber den jeweils anderen einnehmen.
4. Qualität, entweder „manifest“ (durch *Kontinuität* oder *Synthese*) oder „verdeckt“ (Durch *Thematisierung*, *Evokation* oder *Inszenierung*) zeigen kann. Manifest bedeutet, dass alle Medien jeweils für sich wahrnehmbar sind. Bsp.: Liedtext/Takt. Verdeckt bedeutet bei Wolf, dass ein Medium in einem anderen nicht mehr als distinkt wahrgenommen werden kann. Vgl.: Filmische Schreibweise.

5. Hier bringt Wolf den Begriff der „Genese“ in die Diskussion. Diese zeigt die Entstehungsformen von Intermedialität auf. Wolf unterscheidet: *Primäre Intermedialität* als „autorisierte Form“, und andererseits *Sekundäre Intermedialität* als „nicht autorisierte, nachträgliche Form“.
6. Funktion der Intermedialität versammelt die Unterbereiche „Meta-Ästhetik“, „Kommunikation“, „Emotionalität“ und „Sinnstiftung“.

2.3.6. Resümee des Theorievergleichs

Die bisher besprochenen und untersuchten Theorien stellen insgesamt Medien in einer Wertung gegenüber. Aufgrund dessen kann nicht nur von aktuellen technischen Standpunkten ausgegangen werden. Dieser erkenntnisleitende Prozess ist stark soziokulturell verankert, wie die Medienwissenschaftler Jens Schröter und Joachim Paech in ihrer Publikation aus 2008, *„Intermedialität analog/digital. Theorien - Methoden – Analysen“*, beschrieben haben. Es hat sich bislang als wertvoll erwiesen, der Kunst Raum zu geben, und keine für alle Kunstwerke geltende, zu stark einengende Theorie zu etablieren. Davon abgesehen sind zwei Tendenzen merkbar: In einer sachlich-abstrakten Strömung wird versucht, Intermedialitätsphänomenen mit stark theoretischem Fokus zu begegnen. In diesem Umfeld bewegen und bewegten sich Wissenschaftler wie Spielmann und Paech, welche in der Tradition von Niklas Luhmann⁷⁰ stehen. Auf der anderen Seite stehen mit Irina O. Rajewskys oder auch Jürgen E. Müllers⁷¹ Ansätzen analytische Gedanken mehr im Kontext mit soziokulturellen Aspekten, was die wissenschaftliche Erkenntnis zugleich „an den Menschen koppelt“ und so Kontexte herstellt, welche theoretische Wissenschaft und Praxis verbinden oder zumindest einander annähern können. Irina O. Rajewsky ist der Ansicht, dass ein Medium allein

„[...] historisch, diskurs- und beobachterabhängig, unter Berücksichtigung technologischer Veränderungen, sich wandelnder konventioneller Zuschreibungen und Abhängigkeit des zu einem spezifischen Zeitpunkt gegebenen medialen Relationsgefüges.“
(Rajewsky 2008, S. 25)

⁷⁰ Luhmann (1927-1998) war deutscher Gesellschaftstheoretiker und Soziologe.

⁷¹ Jürgen E. Müller (*1950) ist Medienwissenschaftler in Bayreuth.

gedeutet werden kann. In den letzten Jahren wurde seitens der Forschung verstärkt darauf geachtet, die „literatur- und kunstwissenschaftliche Herkunft des Produkts“ den medienwissenschaftlich verankerten Erkenntnisbereichen wieder anzunähern. Die Forschung selbst wird zu einem flexiblen Instrument, um Feststellungen und Erfahrungen direkt mit dem Zeitgeist und dem Individuum zu verknüpfen und so in ihrer Anwendbarkeit aufzuwerten. Wenn also feststeht, dass die Forschung selbst flexibel anwendbar ist, so heißt das, diese ist auf jedes einzelne Phänomen, d.h. jede einzelne Literaturadaption extra anwendbar. Der Umkehrschluss daraus ist, dass Intermedialität als Forschungsdisziplin nicht „die Literaturadaption per se“, beschreiben kann, sondern sogar in der Lage ist, eine individuelle Analyse zu gewährleisten. In jedem Fall aber erweist sich die Aussage von Jürgen Fohrmann⁷² als treffend:

*„Alles mithin, was sich über ein Medium sagen lässt,
ergibt sich erst aus einem Medienvergleich. [...]“
(Fohrmann 2004, S.7)*

Der deutsche Literaturwissenschaftler meint demnach, dass Intermedialität nicht nur eine Möglichkeit der Betrachtung von Medienverbindungen geben würde. Er hält Intermedialität als Konzept für die Verbindung von Literatur(-wissenschaft) und Medienwissenschaft sogar als unumgänglich. Nach Fohrmann ist der Vergleich von Medien nicht allein zur Erkennung und Definierung von Fortschritt oder Rückschritt, also Entwicklung von Medieninhalten – da, sondern sie ist ein Instrument, um Aussagen über das Medium an sich treffen zu können. Diese Aussagen sind durch die Analyse auch soziologisch verortet und zeigen Medien und deren Verbindungen nicht mehr als rein technische Gefüge, sondern vor dem Hintergrund der Praxisanwendung, an.

Wie sich zuvor feststellen ließ, erweisen sich die genannten Theorien weitgehend als nützliche Analysehilfen für Medienphänomene. Diese Ansichten sind beständig und langfristig für verschiedene Medienphänomene einsetzbar, wie durch diese Analyse herausgefunden werden konnte.

Bei dem Vergleich konnte herausgefunden werden, dass sich theoretische Entwürfe und praktische Ausgangslagen weitgehend ergänzen bzw.

⁷² Fohrmann (*1953) ist Literaturwissenschaftler in Bonn.

übereinkommen⁷³. Einzelne Theoriekonzepte scheinen nicht optimal geeignet für die Untersuchung eines Medienwechsels wie der Transformation von Buch zu Film. Das ist zum Beispiel dann der Fall, wenn die Theorien selbst in einer anderen Medienentwicklungsstufe entworfen wurden und noch zu sehr in ihrer Zeit verankert sind. Andere wiederum, wie Irina O. Rajewskys Betrachtungen, erfassen, bestimmen und benennen richtungsweisend und ergänzen die Praxis um ein langfristiges, innovatives Instrument.

Somit kann erfasst werden, welchen Stellenwert die Intermedialität selbst schließlich durch ihre Funktion als *Wissensspeicher* (und nicht allein durch ihre Definierung von Medienübergängen) generieren kann. Technischer Fortschritt perfektioniert Medien⁷⁴ und lässt Mediengrenzen unauffällig werden oder ganz verschwinden. Neue Medien zeigen sich also geschlossen. Durch Digitalisierung können sogenannte „diskrete Codes“ technisch in Binärcodes⁷⁵ umgewandelt und so einander angeglichen werden. Die technische Präsenz des Mediums verschließt sich *scheinbar* gerade durch die Einebnung der Unterschiede auch immer mehr der wissenschaftlichen Analyse. Neue Technik, wie die Digitaltechnologie, welche bereits beim Kinofilm und infolge beispielsweise mit dem Medium DVD zum Einsatz kommt, kann als positive Herausforderung für die Wissenschaft bezeichnet werden, und zur Entwicklung neuer theoretischer Konzepte führen.

Was dabei letztlich auffällt, ist, dass ein Kunstwerk somit einerseits als einzigartig erkannt und behandelt werden kann, auf der anderen Seite verweist dieses theoretische Konzept auch auf die Fragilität eines künstlerischen Werks. Technische Weiterentwicklung und der Transport, die Transformation in andere Medienträger, stehen auch für einen Wandel der Zeit. Denn die Wichtigkeit einer Tatsache oder eines Kunstwerks steht in einem anderen Verhältnis zur Umsetzung und zur Vervielfältigung als beispielsweise noch vor einigen Jahrzehnten. Damit erreicht die Theorie der Intermedialität eine Aufwertung der künstlerisch geformten und

⁷³ Daraus leitet sich die Erkenntnis ab, dass die Wissensaneignung der jeweils operierenden Wissenschaftsströmungen aus ähnlichen, wenn nicht den selben Quellen schöpfen kann. Speziell bei der aktuellen Herausbildung einer Theorie ist daher nicht allein der Zugang zu älteren Quellen von Bedeutung, sondern auch deren Organisation, Anwendung und Argumentation in Bedacht auf die eigenen Erkenntnisse.

⁷⁴ Durch kommunikationstechnologische Entwicklung kann das Medium selbst wieder stärker in den Mittelpunkt rücken. Es kann bestätigt werden, dass Medien die Möglichkeit bekommen, weiter als eigenständig erkennbare Kunst positiv zu beeinflussen, weiterzuentwickeln und transportabel zu machen.

⁷⁵ Vgl. dazu das Kapitel 2.4

aufbereiteten Information mittels der Neuen Medien⁷⁶: Diese kann somit für sich wiederum als einzigartig behandelt werden, deren Aura über den Weg der technischen Analyse wieder erfasst und eingefangen werden. Die Aura, welche Walter Benjamin also in seinem Kunstverkaufsatz in den 1930er Jahren beschrieben, und deren Verlust, bedingt durch die Technik, er auf eine Betrachtungsweise bezogen festgestellt hat, ist mit Neuen Medientechnologien heutzutage nicht nur neutralisiert worden, sondern entsteht sogar neu und kann vielseitiger wahrgenommen werden. Die Theorie der Intermedialität schafft also eine Aufwertung der technisch transportierten Kunst, weil sie gerade über den Weg der Individualität eines Werkes wirken und greifen kann. Medientechnik und Kunst werden in Zusammenhang erkannt, gedacht und untersucht. Intermedialität kann also selbst als „Theorie der Transformation“⁷⁷ von einer Form in eine andere“ wahrgenommen werden, wie Joachim Paech im Rahmen der Diskussion um Medien zwischen analogen und digitalen Signalen bemerkt. Der Fortschritt, welcher hinter der medientechnischen Entwicklung steht, bedingt und leitet das Denken über die Medien an.

Dieses rezeptionsästhetisch⁷⁸ orientierte Modell bietet eine Sicht, welche Kultur und Rezeption zu verbinden versucht, und somit nah am Erleben des Menschen operiert. Ein weiterer Vorteil eines theoretischen Phänomens der Intermedialität ist, dass diese auch beispielsweise philologisch-medientheoretische, hermeneutische oder kulturwissenschaftliche Untersuchungszugänge zulässt. Die Theorie ist also offen für Ansichten unterschiedlicher Intention. Die Weite des Begriffs kann die (Trag- und wirkungs-)weite der Wissenschaft selbst zeigen.

Die Differenzqualitäten von Medien in Intermedialitätsphänomenen sind in der Lage, Gegensätze hervorzuheben und so auf die jeweiligen medialen Eigenschaften zu verweisen. Gleichzeitig ist Intermedialität reflexiv und demzufolge in der Lage, die Übergänge von Realität und Imagination, sowie Denotation (Bezeichnung) und Konnotation (Auslegung) zu

⁷⁶ Diese Feststellung kann mit dem Ausspruch von Karl Marx untermauert werden, welcher sagte: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern“. Karl Marx: ad Feuerbach in Marx-Engels-Gesamtausgabe. Abteilung IV. Bd. 3, S. 21, 1888 durch Engels überarbeitet und erstveröffentlicht. Es kann anschließend fest gestellt werden, dass digitale Medien an sich die Kraft besitzen können, zu verändern und die Medientheorie nicht allein dazu da ist, diese zu interpretieren, sondern auch, diese reflektorisch auszulegen und zu neuen Anwendungsmöglichkeiten im Sinne des Allgemeinwohls anzuregen.

⁷⁷ Vgl. Schröter: 1998, S. 147.

⁷⁸ Wechselwirkung zwischen dem, was ein Kunstwerk durch seine Präsenz bietet und dem Erwartungshorizont (dieser ist von Erfahrung und Deutungsmustern abhängig, welche wiederum durch Medien generiert werden) des Rezipierenden.

verschieben. Ausdruck (Signifikat) und Inhalt (Signifikant) können mithilfe der Intermedialitätskonzepte neu gedacht werden, wodurch sich deren Code oder Symbolbedeutung verändern kann. Der Rahmen, in welchem die Narration stattfindet oder gedacht wird, kann so ausgeweitet und verändert werden. Dieses Vermögen stellt Zeit und Raum als „narrative Protagonisten“, also Figuren, perspektivisch zueinander dar.

Der Begriff „Intermedialität“ beinhaltet bzw. verkörpert sogar Fortschritt und diesem kommt die Medientechnologie durch Rentabilitäts- und Testversuche älterer, und die stetige Entwicklung neuer Medienträger nach.

2.3.7. Weitere Medienformate: DVD, Blu-ray

Jan Distelmeyer, Medienwissenschaftler an der Universität Potsdam, konnte durch langfristige Vergleichsauswertung beider Formate⁷⁹ eine hohe Flexibilität bei der Anwendung bei gleichzeitig variablem Anwendungspotenzial feststellen. Seine Auseinandersetzung mit den Medienformaten ist aktuell und in seiner vergleichenden Gegenüberstellung neuartig. Distelmeyer bezieht sich anfangs auf das klassische Kinodispositiv, welches den Beginn der audiovisuellen Medientransformation markiert. Technik und Ästhetik bespricht der Wissenschaftler als zwei sich in der DVD sowie der Blu-ray auf innovative Weise bündelnde Eigenschaften.

Bei den Medienformaten handelt es sich um digitale Speichermedien mit hohem Aktivitätspotential⁸⁰ seitens der Anwendenden. Distelmeyer streicht die Vorzüge einer Kombination von Versatilität (bereits im Akronym⁸¹ DVD enthalten, also eine Eigenschaft, die direkt mit dem Medium in Verbindung steht), das meint Vielseitigkeit, und Übersichtlichkeit heraus. Menüübersicht und Auswahlmöglichkeiten wurden auf BenutzerInnenfreundlichkeit und Ästhetik⁸² untersucht. Die Formate DVD und Blu-ray Disc würden durch dieses „Spiel der Erscheinungen“, wie Distelmeyer sagt, eine Aufwertung von Speichermedien bewirken. Diese Aufwertung basiert auf einer Anreicherung mit verschiedenen Informationen in Text und Bildformat.

⁷⁹ Vgl. Distelmeyer, Jan, *Das flexible Kino – Ästhetik und Dispositiv der DVD&Blu-ray*, Bertz-Fischer Verlag, Berlin: 2012.

⁸⁰ Vgl. Distelmeyer: 2012, S.14ff.

⁸¹ Wobei die Bedeutung der Abkürzung von „DVD“ von „Digital Video Disc“ in den letzten Jahren in „Digital *Versatile* Disc“ gewechselt hat.

⁸² Ästhetik ist hier als sichtbare Gestaltungsoberfläche eines an sich technisch-funktionellen Produkts gemeint.

Bereits in der Menüübersicht spricht es dadurch, sowie durch sogenannte „Special Features“, wie Audiokommentaren, Making-Of-Dokumentationen oder auch Interviews die Nutzenden an. Die bereits im Vorfeld durch die genannten Menüübersichten auf den Formaten DVD und Blu-ray vorhandenen Auswahl-Informationen zu Hauptfilm und Zusatzmaterial eröffnen eine Bandbreite an benutzerInnenfreundlich angeordneten⁸³, frei kombinierbaren Möglichkeiten der Handhabung dieser Datenträger.

Es kann festgestellt werden, dass DVD und Blu-ray dazu entwickelt wurden, dem Kunstwerk Film einen jeweils individuellen, und dennoch in Masse reproduzierbaren Rahmen zu geben. Dieser Rahmen besteht aus weiteren Informationen, welche technisch mit dem Hauptfilm auf den Datenträger gespielt wurden, ästhetisch allerdings auf sehr unterschiedliche Weise erscheinen können.

„Die Disc kann ein Archiv sein“⁸⁴ - Soweit zu den grundlegenden Gemeinsamkeiten dieser Formate. Zunächst soll eine Trennung der Begriffe zeigen, wie sich technische und ästhetische Informationen jeweils klassifizieren lassen und welchen Stellenwert dabei das eigentliche Werk, der Hauptfilm, einnimmt. Distelmeyer rezensiert⁸⁵ in seiner wissenschaftlichen Laufbahn auch immer wieder Filme. Dabei fokussiert er vorrangig den ästhetischen Aspekt dieser audiovisuellen Medien. In den folgenden beiden Kapiteln soll eine Aufteilung zeigen, wie sich die technischen und ästhetischen Aspekte dieser Medien vergleichsweise zeigen.

Digital Versatile Disc (DVD)

Nach neuesten Erkenntnissen ist die DVD ein langfristig marktkompatibles Produkt, welches Inhalte in etwa für 15 Jahre ohne Qualitätsverlust speichern kann, ohne, dass Daten „bewegt“⁸⁶ werden müssen. Jan Distelmeyer weist bei seiner Auseinandersetzung mit diesem Medienformat auf die Eigenschaft hin, dass Medien remediativ sind: Einerseits ist der

⁸³ Im Vergleich zu den Anfängen dieser Digitalen Medien ist eine stetige Verbesserung der Methoden und Möglichkeiten der Anwendbarkeit und Repräsentation der Inhalte feststellbar, wie auch Jan Distelmeyer in seiner Publikation von 2012 festgestellt hat.

⁸⁴ Sie vereint Altes und Neues in übersichtlicher, geordneter Form und verweist dabei zusätzlich auch auf die medienhistorischen Wurzeln des Mediums Film. Die Metapher Archiv findet sich auch in Zusammenhang mit dem Internet und veranschaulicht die Vielseitigkeit und Klarheit.

⁸⁵ Liste an Rezensionen Distelmeyers auf www.filmzentrale.com <http://www.filmzentrale.com/distelmeyerkritiken.htm> letzter Zugriff am 21.01.2013

⁸⁶ Magnetbänder wie die VHS sind, im Gegensatz zu mechanischen Digitalen Speichermedien, darauf angewiesen, dass die Bänder genutzt, also bewegt werden, da sie ansonsten durch Verkleben oder Ähnliches an Qualität verlieren würden.

Rückgriff auf historische Filmgeschichte in dem Medium DVD spürbar, andererseits auch der medientechnische „Blick nach vorne“:

*„Aufwändige DVD-Menüs [...] versuchen das Versprechen computerbasierter Versatilität zu erfüllen, indem sie Räume bauen“
(Distelmeyer 2012, S.162)*

Die Räume, welche er anspricht, sind mediale Verhandlungsräume, die sich beispielsweise durch das Startmenü zeigen, welches auf den Hauptfilm sowie die weiterführenden Specials des Datenträgers aufmerksam machen sollen und eine einheitliche, kompakte Repräsentation des Hauptwerkes darstellen. So sind Startmenüs zum einen labyrinthisch aufgebaut – man hat zumeist mehrere Wege zur Auswahlnavigation offen – und zum anderen sind die inszenierten räumlichen Strukturen wie erwähnt eine ästhetische Kurzform dessen, was die RezipientInnen bei dem Hauptfilm erwartet, lässt diese eintauchen, *„immerse the viewers in the film’s environments“*⁸⁷. Diese Beschreibung geht mit der Sicht des Filmwissenschaftlers Vinzenz Hediger⁸⁸ konform, welcher in Hinblick auf ein digitales Film-Menü auf die Anfänge des Films verweist und in Zusammenhang mit den szenischen Prologen des US-Kinos von einer Möglichkeit als „Schwelle und Verstärker“⁸⁹ spricht. Andere verweisen auf die Ähnlichkeit des Menüs zum Kino(saal)-Dispositiv, eine Anspielung auf die Plastizität des Raumes. Auf S. 171 seiner wegweisenden Publikation zu digitalen Trägermedien⁹⁰ DVD und Blu-ray bespricht Distelmeyer die Organisationsformen dieser Geräte und spricht über Konzepte der Organisationsform als „Datenbank und Navigation“. Diese Räume sind als Möglichkeitsräume zu verstehen, sie stellen eine Auswahl zur Verfügung und schreiben keine bestimmte Richtung vor. Als solche sind sie Kennzeichen der Neuen Medien⁹¹. Im Allgemeinen, das ist, was sie verbindet. Die DVD verbindet Digitalizität mit Interaktivität. Dieses Medium ist reflexiv, das bedeutet, es verweist durch den Aufbau des Menüs auf den Aufbau des Mediums DVD. „Der Ereignischarakter eines Films auf DVD ergibt sich auch aus *unserer* [nachtr. hervorgeh.]

⁸⁷ Van Ling (zit. n. N. N. 2002) in: Distelmeyer 2012, S.163.

⁸⁸ Hediger, (*1969), ist Professor für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt

⁸⁹ Vgl. Hediger in: Distelmeyer 2012, S. 163.

⁹⁰ DVD und Blu-ray sind mit 120mm gleich groß. Die Blu-ray hat eine Hartstoffbeschichtung.

⁹¹ Vgl. Manovich in: Distelmeyer 2012, S.171; 252.

navigierenden Vorarbeit“⁹² – welche durch eine bestimmte Form der Architektur bestimmt ist. DVDs können nach Distelmeyer als „Erlebnispark“ beschrieben werden, welche die Inszenierung von Räumlichkeit sichtbar machen wollen.

Blu-ray Disc (BD)

Eine Blu-ray-Disc unterscheidet sich von dem Medium DVD auch durch das verbesserte Speichervolumen⁹³. Dieses ermöglicht eine wesentlich höhere Bild- und Tonqualität und lässt auch mehr Gestaltungsfreiraum zu. Diese qualitative Steigerung kann sich zum einen in Aufbau und Organisation der Benutzeroberflächen zeigen, entfaltet sich aber vor allem bei dem Erfassen und Vermitteln des Kunstwerks selbst. Während eine DVD zwar vielseitig und variabel das Werk und seinen Raum gestalten kann, ist das Medium Blu-ray in der Lage, feiner und nuancierter auf ein Werk einzugehen: Die unterschiedlichen Ebenen der Filmproduktion, wie die Klangdimension, nämlich Ton und Musik, sowie die Bilddimension werden durch die Blu-ray besser erfasst und stellen das Produkt Film dar, wie dieses erscheinen möchte oder soll. Bei der aktiven Rezeption der Medien fällt zudem auf, dass die Darstellung des Bildes beim Abstoppen bei der Blu-ray authentisch funktioniert, während die DVD das Standbild flackernd wiedergibt. Ausgleichend kann festgestellt werden, dass die DVD kürzere Ladezeiten hat als die Blu-ray Disc⁹⁴. Die Zusatzfunktion BD-J (Blu-ray Disc Java)⁹⁵ erlaubt zudem eine interaktive Nutzung dieses Speichermediums. Die BD-J macht das Medium durch die Kombination mit der Programmiersprache Java interaktiv. Damit gibt es die Möglichkeit des Austausches und der vernetzten Kommunikation über externe Plattformen.

DVD und Blu-ray sind intermedial, durch die Tatsache, dass sie andere Medien zeigen und/oder ausstellen. Beide Speichermedien ermöglichen durch Vervielfältigung eine Form der Konservierung von Daten. Die Verwendung des Hauptfilms auf Datenträgern wie oben beschrieben, kann als Spiegelung bezeichnet werden. Allgemein kann bei der

⁹² Die Aktion sowie der Wille des oder der AnwenderIn ist entscheidend.

⁹³ Aufzeichnungszeit von 2 Stunden bedeutet: 25 GB (bei Single Layer), 50 GB (bei Dual Layer), 100/128 GB (BDXL; 3 bzw. 4 Layer). Die Angaben beziehen sich auf den handelsüblichen Standard 2013.

⁹⁴ Vgl. Lesetempo (1x) Blu-ray: 5,28m/s. DVD: 3,49m/s.

⁹⁵ Java ist die Bezeichnung einer „objektorientierten“ Programmiersprache. Diese ist zudem Plattformunabhängig und kann somit theoretisch auch zur flexibleren, interaktiven Gestaltung anderer Medienformate genutzt werden. So hat ein Produkt wie *Verblendung* von Stieg Larsson die Möglichkeit, von Laien leicht und flexibel gelesen, gesehen und diskutiert zu werden.

Entwicklungstendenz hin zu besserer Speicherkapazität und höherer Auflösung die Möglichkeit einer variabel gestaltbaren Datenflut erkannt werden. Prinzipiell bewirkt die Digitalisierung von Informationen, welche im künstlerischen Bereich entstanden, und speziell für das Medium verändert wurden, eine medientechnische Formung des ursprünglich vorhandenen Kunstwerks. Das Positive daran ist, dass Medientechnologie damit indirekt durch die Adaptionen neue Kunst erzeugt.

Bei DVD und Blu-ray ist die schnell voranschreitende Auseinandersetzung bzw. das Aufeinandertreffen von Kunst und Medien technisch konserviert. Jan Distelmeyer hat festgestellt, dass durch Übermittelbarkeit in neue Medientechnologie eine Umstrukturierung der Kategorien des Films selbst (Welcher grundsätzlich auf Instabilität, Heterogenität und Multi-Diskursivität beruht) passiert. Die DVD ebenso wie die Blu-ray schaffen laut Distelmeyer eine „Anti-Originalität“⁹⁶, bei gleichzeitiger Ausweitung der Möglichkeiten für die oder den Benutzenden. Am Beispiel der hier besprochenen Filmversionen lassen sich also zwei unterschiedliche medial-ästhetische Strategien der Produktpräsentation sowie Funktionalität feststellen: Der Film *Verblendung* wurde zunächst durch seine Pressung auf DVD mit Extras versehen. So wird der Hauptfilm als integriertes Element unter vielen wahrgenommen und es kommt für die oder den Benutzenden ein spielerischer Effekt der Medienhandhabung dazu. Der Schritt von der DVD auf die Blu-ray gab dem Produkt weiter einen Qualitätsschub bei leichter Handhabung der Menüanwahl, so wird von Herstellern oft mit der schnelleren Navigation argumentiert. Beide Produkte erfordern separate Geräte⁹⁷, allerdings sind diese abwärtskompatibel⁹⁸.

Das Fazit daraus ist, dass beide digitalen Medienformate der Bemerkung von Siegfried Zielinski entsprechen, welcher 2002 sagte:

„Medien und Zukunft werden in eins gesetzt. [...] Das digitale wurde zur analogen Entsprechung für die alchemistische Formel für Gold [...]“
(Zielinski, 2002, S. 46-47)

Damit unterstreicht er die Besonderheit der Eigenschaften von Digitalen Medien, mit Zeit und Raum umzugehen bzw. mehrere Funktionen und

⁹⁶ Vgl. Distelmeyer 2008

⁹⁷ Die Bedingung ist an die heute simpel anmutende Voraussetzung der Elektrizität geknüpft, einer bahnbrechenden Errungenschaft, welche durch Neue Medien wie selbstverständlich mitwirkt.

⁹⁸ Blu-ray-Geräte können DVDs abspielen, nicht umgekehrt.

Anwendungsformen zu vereinen. Dies impliziert für die Nutzenden eine spielerische, und deshalb aktive und somit reflexive Beschäftigung mit den Medien. Genau diese verspielte Art der Herangehensweise an Erkenntnisgewinn ging von der Mathematik aus. Es ist, nach der Darstellung und Situierung der technisch versierten und in sich geschlossen funktionierenden Ergebnisse daher ein kurzer Rückblick auf die Basis sinnvoll. Diese hat aus dem Spiel heraus nicht nur etwas Ernstes entwickelt, sondern auch dargestellt, dass beide Elemente manchmal untrennbar voneinander existieren, ähnlich dem Theaterspiel. Es waren die Mathematiker und Informationstheoretiker Claude Elwood Shannon und Alan Turing⁹⁹, welche Experimentierfreude und Neugier neben analytischen Fähigkeiten als Antrieb nutzten, um schlicht Fragen zu stellen und spielerisch Antworten zu entwickeln. Ordnungsprinzipien zu entwickeln, um Erkenntnisse von Chaos zu unterscheiden, ist die Grundlage der Mathematik. Mithilfe solcher Systeme soll es auch gelingen, die vielstimmigen Betrachtungen zu ordnen und auf ihre Anwendbarkeit zu prüfen. Informationen sind generell auf Trägermedien angewiesen. Theorien sind dabei auf Etablierung in der Wissenschaft, auf Kanonisierung, angewiesen. Diese entwickelt sich – als kommunizierbar machendes „Transportmedium“ – über ihre Struktur. Im nächsten Kapitel wird darum die Verwendbarkeit dieser Theorien überprüft. Dabei wird wieder auf Knut Hickethiers fachliche Betrachtung verwiesen. Die Erkenntnisse dieses Theoretikers lieferten bereits eingangs wichtige Anhalts- und Strukturierungspunkte für die Definition von Medien.

Es konnte dabei herausgefunden werden, dass sich die Formate DVD und Blu-ray für den langfristigen Einsatz besonders gut eignen. Dabei scheinen die Formate jeweils auch immer ihrer eigenen technischen Medialität voraus zu sein, denn, denkt man die Begriffe Intermedialität in Verbindung mit Architektur des digitalen Medienkorpus¹⁰⁰ und Begriffen wie *Versatilität* zusammen, setzt sich das Gesamtbild dieser theoretischen Auseinandersetzung weiter zusammen:

⁹⁹ Turing und Shannon haben mit ihren Experimenten und Erkenntnissen die Kommunikation revolutioniert. Das „digitale Zeitalter“ nennt man daher *Turing-Galaxis*. Als Fortsetzung zur *Gutenberg-Galaxis* beschreibt diese eine Kommunikation, welche auf Binärcodes basiert. Turing und auch Shannon sind somit Vorreiter der Computertechnologie. Sie haben erste Geräte entworfen bzw. Formalismen entwickelt.

¹⁰⁰ Der Medienkorpus ist als greifbares Element ein wichtiger Wahrnehmungs,- und Werbeträger und demnach für die Verkörperung einer „Station in der Informationsumwandlung“ medientechnisch und visuell-werbestrategisch prägend.

„Das intermediale Moment der Architektur stützt ganz unabhängig davon, an welche Filminhalte und analogen oder digitalen Medien hier eine wie auch immer sich zeigende Annäherung unternommen wird, das Versprechen der Versatilität“.
(Distelmeyer 2012, S. 188)

2.3.8. Medientheorien und ihre Anwendbarkeit

Medientheorien sind historisch geprägte, fachliche Betrachtungen. Dadurch unterliegen sie Veränderungen. Wo sich die bisherigen Erkenntnisse auf die Verbindungen und Lösungen zwischen Mensch, Medium und Gesellschaft am Beispiel des zweifach filmisch adaptierten Werks von Stieg Larsson bezogen, geht dieses Kapitel den Strukturen selbst auf den Grund und gibt anhand der kommunikations-ästhetisch¹⁰¹ ausgerichteten Theorie des deutschen Medienwissenschaftlers Knut Hickethier Auskunft zu einem bedeutsamen Begriffs. Kommunikationsästhetik zeigt sich rund um die Produktionen zu *Verblendung* durch das ästhetisch geformte Zeigen von Technik, welches den Rahmen und die Reichweite der jeweils verwendeten Medien definiert und indirekt anzeigt.

Diese anfängliche Eingrenzung schafft eine übersichtliche Basis und garantiert, eine konkrete Antwort liefern zu können. Aus Gründen der Aktualität der hier untersuchten Produktion, sowie der darin vorkommenden technischen Medien wird eine kommunikationstheoretische Analyse angewandt. Der deutsche Medienwissenschaftler Knut Hickethier¹⁰² konzentriert seine Medienbetrachtung auf den Kommunikations-Aspekt, der auf die ansteigende Technisierung hindeutet und damit die Grundlage für die sogenannten „Neuen Medien“ bildet. *Neue Medien* sind auf *zeitbasierte Techniken* begründet. Es ist seit Mitte der 1990er Jahre üblich, alle

¹⁰¹ Der Ausdruck wurde um 1980 verwendet, bezüglich künstlerischer Phänomene, die verschiedene Technologien einsetzen (Fotografie, Infografie, Video, Telematik etc.). In Hinblick auf Larssons Auseinandersetzung mit Medientechnik bezeichnet der Begriff die Möglichkeit, durch das medial verfremdete, geschönte oder anders „belebte“ Wirken-Lassen von Neuen Medien im Grundmedium als Medienarchitekt auf die Konsumierenden einwirken zu können. Veränderungen in den Wahrnehmungsformen und in dem Betrachtenden, Sensibilität in der Medien- und Wirklichkeitsinterpretation bekommen Raum. Siehe auch www.medienkunstnetz.de/quellentext/106/ letzter Zugriff am 26.8.2012

¹⁰² Knut Hickethier (*1945), deutscher Medienwissenschaftler, arbeitet an der Universität Hamburg. Hickethier studierte zunächst Kunsterziehung und später Literatur- und Medienwissenschaft bei Friedrich Knilli (*1930). Wie schon bei McLuhan ist auch hier die enge Verbindung der Medienwissenschaft mit der Literaturwissenschaft zu erkennen.

elektronischen, interaktiven und digitalen¹⁰³ Medien unter diesem Begriff zu subsumieren. Ein bedeutsamer Aspekt hierbei ist außerdem die Informationserfassung, -bearbeitung, -speicherung und der Abruf selbiger. Nach neuesten Erkenntnissen ist es üblich, nicht mehr allein den Zeitfluss zu untersuchen, sondern auch, sich dem künstlich erzeugten Stillstand der Zeit zuzuwenden. Man hat erkannt, dass die künstlich stillgestellte Zeit, die Wirkung von *anscheinend* gestopptem Fließen des Lebens eine Besonderheit der postmodernen Medienwelt ausmacht. In der heutigen Zeit, wo anscheinend bereits „alles gedacht, konstruiert und analysiert“ wurde, kommt es auf die Sichtweise und die Sensibilität den Medien gegenüber an. Dort, wo grob umrissen, alles zu erkennen ist, kann im Feinen richtig erkannt und gegebenenfalls widerlegt werden. So ist *Verblendung* ein gutes Beispiel für Darstellung, Ausstellung und kritische Thematisierung von Kommunikationshilfsmitteln.

Nun grenzt dieser Begriff folglich die Medien Buch und Kino als die für diese Analyse vorliegenden Grundmedien aus, ist aber im Sinne des Plots bedeutsam, denn handlungstechnisch wird von Stieg Larsson eine Mediengeschichte von dem Journalismus als kommunikationsorientiertem Medienberuf ausgegangen, und infolge mit Computer-Hacking eine emanzipierte Form der Informationsbeschaffung und des Mediengebrauchs thematisiert. Außerdem kann man feststellen, dass digitale Datenübertragung als Hauptkriterium für die Begriffseingrenzung besteht, was das World Wide Web oder auch E-Mail und Chatforen als Dienste meint, die das Internet als Basiselement nutzen. DVD, Blu-ray – nicht BD-J – und weitere industriell gefertigte Transportmittel für Informationen sind ein Bereich außerhalb des Kommunikationszentrums Internet, begeben sich in ihrer Wesenhaftigkeit wieder in die Disposition älterer Massenmedien wie Film oder Buch.

Alle Medien sind potentielle Kanäle und Transportmittel von Information. Kommunikation als reflexive Auseinandersetzung über oder mithilfe derer kann sich im Medium der Sprache oder der Schrift („Zeichen“) entfalten – und natürlich beziehen sich alle technischen Medien auf deren audiovisuelle Basis, der Sprache oder der Schrift. Kommunikation stellt nun ihrerseits ein weiteres Medium, weil alles, was in der Welt ist, als

¹⁰³ Vgl. Digitale Medien: Der Begriff „digital“ stammt von lat. digitus (Finger, Zeiger) und funktioniert für in sich geschlossene Medien wie DVD oder Blu-ray auf dem 10 Finger Zehlsystem (Dezimalsystem).

Kommunikation definiert, in Elemente zerlegt und rekonstruiert werden kann.¹⁰⁴

2.4. Medienreflexion

Jede Auseinandersetzung mit und über Medien nennt man Medienreflexion. Der Begriff Reflexion kommt aus dem Lateinischen und bedeutet „zurückbiegen, krümmen“. Er bezieht sich auf das Spiegeln von Ereignissen mittels Technik. Dabei müssen diese Ereignisse keine Tatsachen sein, denn durch Digitaltechnik kann man Fiktion und Realität ebenso wie Zeit und Raum einfach als gleichwertige Elemente einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt behandeln. Diese zum Beispiel in einem anderen Medium weiterdiskutieren, was wiederum das Grundthema der Intermedialität betrifft. Es gilt daher herauszufinden, ob dieser Theoriebegriff auch einer fundierten wissenschaftlichen Untersuchung standhält, oder ob die Medienreflexion ungleich zur Intermedialität funktioniert.

Der Begriff Medienreflexion kann also rein prinzipiell als Synonym zur Medientheorie und als Definition für eine Grenzen überschreitende Auseinandersetzung mit Medien erkannt werden. So trägt mediale Reflexion als aktive Beschäftigung zu einem Dialog zwischen Theorie und Praxis bei. Dabei ist die Tatsache, dass Praxis in Theoriebildung zurückwirken kann ebenso von Bedeutung, wie die Tatsache, dass Theorie zur Praxisauseinandersetzung führen kann. Diese, in beide Richtungen reflexiv verlaufenden Bahnen bezeichnet man als re-mediativ. Theorie kann demnach in einen künstlerischen Effekt umgewandelt werden, wenn beispielsweise Intermedialität thematisch in einem Werk dargestellt wird. Diese genannten Punkte sind somit reflexiv.

Andererseits ist die Medienreflexion auch eine Form zum Ausdruck und zur Darstellung von technischer Medienentwicklung. Ein künstlerischer Ausdruck ist beinahe ausschließlich mit Wertung verbunden. Demnach ist Medienreflexion als ein Überdenken von Medienentwicklung, Wertung unterworfen. Buch und filmische Adaptionen von Larssons Werk beschreiben, obwohl von Künstlern (bzw. KünstlerInnenkollektiven) mit unterschiedlicher Ausdrucksart weitergedacht bzw. neu geschaffen, in den diskutierten Plots dieselben technischen Medien.

¹⁰⁴ Vgl. Koschnik 2003

In Buch und Filmen ist Medientechnik tragendes Element. Feststellbar ist, dass Medienreflexion als künstlerisch wertender Begriff mit Zeitgeist in Verbindung steht und selbst Veränderungen von Theorie und Praxis ausgesetzt ist. Interessant ist demnach die Tatsache, dass die beschriebene Medientechnik in allen drei Adaptionenfällen absolut gleichwertig behandelt wird. Daraus lässt sich einerseits schließen, dass die Produktionen zu dicht hintereinander veröffentlicht wurden, um einen anderen Blick auf Medien werfen zu können. Es heißt mitunter aber auch, dass die im Plot vorkommenden Medien entlang des gesamten Produktionszeitraumes von Original bis zur aktuellen Adaption sich nicht grundlegend verändert haben. Was nicht ganz der Marktsituation entspricht, denn es wurde auf die Präsentation und Integration von neuesten Mobiltelefon-Modellen oder Laptop-Modellen zugunsten einer Ausstellung von bekannten, hochwertigen Markenprodukten¹⁰⁵ verzichtet.

Medien, die Inhalte technisch und narrativ reflektieren, können dies, wie eben beschrieben, auf unterschiedliche Art und Weise tun. KünstlerInnen sind bestrebt, eine individuelle „Handschrift“ zu entwickeln, um ihr Werk charakteristisch zu machen und so den Wiedererkennungswert zu steigern.

Reflexion ist nicht zuletzt von bestimmten Kriterien abhängig wie den Erfahrungswerten der Zusehenden bzw. den Absichten der MacherInnen einer Produktion. Diese beziehen sich aufgrund der Marktsituation wiederum aufeinander: Das Produkt wird auf einen Markt ausgerichtet und Reflexion geschieht nicht allein innerhalb der Produktion, also beispielsweise im Sinne einer bewussten, verantwortungsvollen oder in einer Form bestimmt eingesetzten Präsentation oder Thematisierung von Medien. Diese Thematisierung ist ein theoretischer Dialog zwischen Branche und KonsumentInnen und umgekehrt, er ist weiter ein theoretischer Dialog zwischen der Industrie und der Branche, der Branche und der Werbeindustrie und so fort. Es ist letztlich auch ein notwendiges Instrument zur brancheninternen Verortung von Produktionen und dadurch eine Möglichkeit, verbraucherorientiert sinnvoll arbeiten zu können.

Das Thematisieren von Medien in anderen Medien, also intermediale Bezüge nach Rajewsky, ist dabei Grundlage. Dieses beinhaltet und transportiert Geschichtsbewusstsein. Geschichte kann nicht ohne

¹⁰⁵ Wobei die Kombination der Darstellung von radikaler Selbstbestimmung durch Hacking, und die Verwendung eines Marken-PCs auf Product-Placement verweist. Die realen Voraussetzungen und Handlungsräume des Computer-Hackings werden dadurch nicht repräsentiert.

Medienbewusstsein gedacht werden und umgekehrt. Medien bedingen Geschichte und die daraus entstehende Entwicklung kann künstlerisch oder auch wissenschaftlich vielfältig behandelt werden. So ist die Medientheorie, deren Anfang in den 1960er Jahren zu finden ist, eine erste wissenschaftliche Reflexion von Medien. Sie findet notwendigerweise selbst über Medien statt¹⁰⁶, und verwendet diese als Sprach- und Hörrohr, als Kanal zum Transport für Botschaften. Diskurse werden durch und mit Medien öffentlich und für eine breite Masse erreichbar, Theorie und künstlerische Praxis finden gleichsam Gehör und Basis zur weiteren Reflexion, welche durchaus auch politisch von Bedeutung sein kann. Wie bereits im Kapitel Intermedialität bemerkt, ist Theorie durchaus in der Lage, spätere Ereignisse zu beeinflussen. Medienreflexion ist, da sie die Thematisierung einer Interpretation ist, daher ebenso mit Verantwortung verbunden.

Den Blick von Medien auf Medien zu diskutieren, denkt die Situation der Theorie im Kontext mit dem Gegenstand mit und schafft dadurch einen konstruktiven Ausgangspunkt, um im postmodernen Sinn Medienverbindungen zu verstehen. Zusätzlich ist zu berücksichtigen, dass jedes Individuum, also auch jede/r Filmschaffende, für sich eine differenzierte Wahrnehmung der Umwelt hat, womit eine wissenschaftlich reflexive Sicht auf populärkulturelle Prozesse bedeutungsvoll ist. Dennoch ist dabei ein Paradox zu beachten: Medienreflexion stellt sich als blinder Fleck einer Sichtweise auf Medien heraus. Das bewirkt, dass nicht das gesamte Feld thematisiert und überblickt werden kann. Somit steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung damit vor dem Problem, eine künstlerisch wertende Haltung ausloten zu müssen, um die Betrachtung auf die Tatsache objektiv darzustellen. Weiter wird ein Diskussionsraum geschaffen, beispielsweise in Nachbarmedien, dieser beinhaltet wiederum Flexibilität und Veränderungsbewusstsein in Hinblick auf Mensch und Technik.

Medienreflexion geht von dem Sender-Empfänger – Modell aus, dessen Leiter verschlüsselt ist. Der Aufbau dieses Kommunikationsmodells ist Sender - Botschaft [diese ist codiert, das bedeutet, die Botschaft ist Verständnis, Auslegungen und anderen Faktoren unterworfen] – Empfänger. Daraus folgt die Frage nach der Herkunft sowie der

¹⁰⁶ Der Großteil der Massen-Kommunikationsformen findet über die verbreitenden Hilfsmittel der technischen Massenmedien statt. Medien sind kulturbildend.

Gerichtetheit der Botschaft und deren Wertigkeit. Noch bevor man Medienreflexion weiter bespricht, ist also von Bedeutung, zu erkennen, wie die Nachricht sich verorten lässt und an wen sich diese richtet, um die Medien geschichtlich und soziologisch einordnen zu können.

2.5. Filmische Adaption als Medienreflexion

“A movie is made for an audience and a film is made for both the audience and the film-makers”.

David Fincher. (n.d.)

Mit einer filmischen Adaption hat man eine Reflexion, bei welcher Schnelligkeit und flächendeckende Verbreitung, gezielte Anordnung der Inhalte und die damit gerichtete Aussage eine Rolle spielen. Die Reflexion innerhalb der Übertragung von Buch zu Film passiert in diesem Fall zusätzlich über das Thematisieren Neuer Medien. David Fincher ist ein Autorenfilmer, welcher trotz des filmischen Systems großen Einfluss auf die Produktion hat. Die im Film präsentierten Medien und der Umgang damit zeigen, wie der Autor die Rezipierenden mit den Medienbereichen und den anderen Themen konfrontieren will¹⁰⁷. Medienreflexion als Teilaspekt der Intermedialität kann beispielsweise als intermedialer Bezug, oder im Sinne des Medienwechsels an sich vorkommen. Medienreflexion ist dabei vom jeweiligen Zeitgeist geprägt¹⁰⁸. Das Spannende daran sind die Möglichkeiten der Darstellung, einerseits durch das Grundmedium, andererseits durch die in der Handlung beteiligten Medien: Ein audiovisuelles Medium wie der Film kann anachronistisch sowie seiner Zeit entsprechend darstellen. Es ist außerdem möglich, Zeit und Raum bewusst zu thematisieren und diese Komponenten zu verändern, oder eine Handlung anachronistisch oder losgelöst von beidem darzustellen.

Von Bedeutung ist, dass eine Adaption reflexiven Bezug auf den Originaltext (hier der schwedische Text Larssons) hat. Dabei ist nicht wichtig, wie nah oder fern der Text dem Original gegenüber ist. Die Regisseure selbst sind etabliert, Fincher und auch Oplev sind gesellschaftlich allgemein bekannte Namen, welche für eine erkennbar

¹⁰⁷ Autorenfilmer(Innen) sind Regisseur(Innen), deren Name für das Gesamtprojekt steht. (Vgl. Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ⁵2009, S. 49)

¹⁰⁸ Sowohl der dänische Regisseur Niels Arden Oplev, als auch der Amerikaner David Fincher und deren Teams haben mit ihrer jeweiligen Adaption demnach jeweils eine Kunst geschaffen, die etwas reflektiert, das ihrerseits selbst historisch und gesellschaftspolitisch aktualisiert und kontextualisiert erscheint.

besondere Bildsprache stehen¹⁰⁹. Eine Abbildung einer filmischen Figur innerhalb des Films zeigt die Unterschiede im Vergleich deutlich. Während Oplev z.B.: Wert darauf legt, die mythenbehaftete Abbildung der Figur der jungen Harriet Vanger wie Mona Lisa¹¹⁰ in Szene zu setzen, reflektiert Fincher die filmische Persona weniger verklärt und über das Einbeziehen mehrerer filmischer Rückblenden selbst, also direkt filmtechnisch, anstatt Fotografien zu integrieren. Die Bedeutung dieser hier beispielhaft herausgegriffenen filmischen Figur wird somit von einer Adaption zur anderen verändert. Das bedeutet auch, bei Fincher wird das Medium Film selbst offensiver, direkter verwendet, er ist in seiner Arbeitsweise mehr darauf bedacht, das Medium sprechen zu lassen als dies der Schwede Oplev bei *Verblendung* getan hat. Dabei ist auffallend, dass Finchers Filmausstattung sowie -gestaltung deutlich an ein Amerika der 1960er Jahre erinnert. Er richtet seine Bildsprache also gezielt nach der eines der größten Filmmärkte der Welt aus. Medientechnisch werden Rückblenden im Geschehen beispielsweise durch warme Farben angezeigt und finden teilweise in Zeitlupe statt. Dadurch sind diese einerseits gekennzeichnet, andererseits stellen sie eine Form der Rückschau durch ihre mediale Ästhetik dar. Finchers filmische Handschrift transportiert Unmittelbarkeit durch Nahsicht (Close-Up), Zoom auf das Geschehen, womit Rezipienten auf eine sehr direkte Art mit dem Inhalt des Films konfrontiert werden, was diesen authentisch transportiert. Oplevs Adaption des Romans aus dem Jahr 2009 hat eine ebenso direkte, aber weniger rohe, optisch noch etwas geschönte Form.

2.5.1. Medienreflexion in den besprochenen Adaptionen

Die Schwarz/Weiß-Darstellung ist ein Code, um Vergangenheit darzustellen, dadurch wirkt das jugendliche Portrait entrückt. Filmtechnisch hat man durch das Einsetzen von Fotografie im Plot ein flexibel einsetzbares und selbst medientechnisch starres Element, das unabhängig von filmtechnischer Ausstattung sowie der technischen und künstlerischen Voraussetzungen der Filmcrew Ausdrucksmittel ist.

¹⁰⁹ Vgl. den Begriff des Autorenfilms.

¹¹⁰ Somit wird ein Versuch unternommen, beim Publikum hier eine Wirkung von hoher Wertigkeit, Einzigartigkeit, mythischer Verklärung zu vermitteln. Diese erzeugten Assoziationen beziehen sich auf international in der Allgemeinbildung verankerte kunstgeschichtliche Codes. Diese Figur ist zudem als Metapher für eine Informationsschnittstelle zu betrachten, über welche mit unterschiedlichen analogen und digitalen Medien Im Plot Kommunikationsstränge zusammenlaufen.

Der schwarze, unbestimmte Hintergrund des Portraits wiederholt sich in der Szene selbst um die Figur im hinteren Bildraum. (Siehe Abbildung 2: Medieninhärente Effekte und eine natürliche Lichtquelle ergeben eine Unschärfe. Sie zeigt sich nach Joachim Paech als „intermediale Figur“ und ‚Grenze‘ innerhalb des Bildes. (Oplev, 2009). Diese ist im Hintergrund in Unschärfe dargestellt. Eine Darstellungsmethode, welche auch dazu eingesetzt werden kann, um eine gedankliche Dimension der Figuren im Film mit ein zu beziehen. Diese kann durch die Kontextualisierung mit dem Plot aufgeschlüsselt werden: Die Figur links im Bild ist im Handlungsablauf dieser Geschichte auf der Suche nach der Person, die hier im Bildraum vorne rechts dargestellt ist. Dies kann über einen Filmstill alleine durch Anordnung und medientechnische Komponente kommuniziert und dargestellt werden. Durch die Darstellung der Unschärfe entsteht eine durch technische Stilmittel ausgedrückte Grenze zwischen beiden Figuren, welche die Story des Plots vermittelt - sie übermittelt sozusagen, dass diese noch nicht aufeinandergetroffen sind. Die Figur rechts im Bild ist durch die Rahmung und die Stilmittel des Mediums Film überhöht dargestellt und technisch sowie materiell hervorgehoben, während die Unschärfe im Hintergrund auch als eigene Darstellungsfigur bezeichnet werden könnte, wie dies der Medienwissenschaftler Joachim Paech anmerkt¹¹¹.

Allerdings stellt Paech diese filmische Technik unter anderen Aspekten dar. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass Paech den transformativen Ansatz der Intermedialität (gegeben durch Medienwechsel oder durch intermediale Bezüge im Film) ablehnt. Somit wird ein Formwandel (zwischen und in Medien) selbst nicht Inhalt einer Intermedialitätsdiskussion und so gesehen ist es interessant, dass Paech gerade unbestimmte technische Möglichkeiten wie „die Unschärfe“ als intermediale Figur bezeichnet. Denn diese ergibt sich aus einer spezifischen Form, zusätzlich erkennbar und neben der möglichen narrativen Komponente erklärbar aus der Tatsache einer Sonneneinstrahlung seitens des Fensters rechts im Bild, und definiert sich aus der konstant hohen Auflösung des übrigen Filmbildes. Für Paech hat die physisch oder körperlich induzierte Unschärfe, welche durch das Medium Film dargestellt werden kann, letztlich die Bedeutung von Remediation. Die nicht mehr scharf fokussierten Bereiche grenzen sich gegen die scharf umgrenzten ab und es entsteht eine „geografische“,

¹¹¹ Vgl. Paech 2008.

scheinbar hintereinander gestaffelte Aufteilung der Szene im Bildrahmen. Dieser Schärfeverlauf erinnert an die Anfänge der Fotografie, in welcher es aufgrund der langen Belichtungszeit noch eine Herausforderung war, bewegliche Objekte optisch korrekt darzustellen. Historisch betrachtet wurde dieses Phänomen später zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel, das beabsichtigt erzeugt wurde. Anhand des Beispiels aus *Verblendung*¹¹² kann diese Ansicht theoretisch auch gelten, allerdings ist im Rahmen des Narrativs die Bedeutung nicht in technischem Bezug, sondern in symbolischer Hinsicht gemeint, weil sich die Figur im Hintergrund offensichtlich *nicht* bewegt. Diese durch den Schärfeverlauf¹¹³ optisch entstehende Grenze bedeutet in diesem Kontext nicht, dass die Kameratechnik nur den Vordergrund hervorheben könnte oder will, sondern sie vermittelt eine symbolische Bezugnahme, die Darstellung einer Ferne zwischen den Protagonisten. Durch den Einsatz eines solchen Stilmittels wird die Grenze zwischen Film und Buch geschmälert, weil die Vorstellungskraft, welche durch Gedächtnis und die Phantasie induziert ist, schriftliche ikonische Zeicheninhalte in Vorstellungsbilder transformiert. Diese sind ähnlich einem Labyrinth aufgebaut, dieser Aufbau bzw. diese Struktur findet sich auch im Film bzw. in der Sprache selbst. Der Schärfeverlauf wirkt hier ähnlich einem Panel in einem Comic, welcher hingegen deutlich schärfer abgegrenzt ist bzw. sein kann. Man kann diesen Vergleich trotzdem ziehen, jedoch kann man sich die plastisch, räumlich wirkende Szene dann wie zwei übereinander gestaffelte Panels vorstellen, wobei der hintere undeutlicher zu erkennen ist (siehe Abbildung 1: Der Filmstill zeigt nach Irina Rajewsky eine „Medienkombination“: Fotografie, Zeitung und weitere Informationen wirken zusammen. Vgl. Fincher, 2011 Filmstill 01:01:35).

Die Figur wird in der Produktion von David Fincher nicht mehr alleine abgebildet überhöht im privaten Umfeld präsentiert. Es handelt sich hier um eine profane Darstellung einer Person, deren fotografisches Abbild zu einem Teil einer collageartigen Informationssammlung wird. So zeigt sich Finchers teils anarchistische Haltung, welche hierarchische Strukturen dekonstruierend reflektiert. Eine Fotografie im Stil der 1960er Jahre wurde mit den bekannten Post-its, einer Erfindung von 1974, kombiniert. Fincher

¹¹² Bereits der deutschsprachige Titel ist ein Verweis auf die filmische Blende. Die Reflexion über Medien findet bereits hier statt und entstammt nicht dem Konzept des Autors oder der Filmschaffenden, sondern aus dem Umfeld der Übersetzenden.

¹¹³ Welcher hier nicht technischen Ursprung hat, sondern durch Set-Gestaltung (die Sonneneinstrahlung in den Raum) gegeben ist.

arbeitete die deklarierte „Originalfotografie“ der Person in ein zusammengesetztes Kunstwerk ein, und verweist damit wiederum auf den labyrinthischen Aufbau von Analogmedien. Zusätzlich gibt er damit der Kunst der 1960er Jahre eine Plattform, denn Collage-Kunst als Symbol der Wiederverwertung von Ideen und kollektivem Arbeiten wurde in diesem Jahrzehnt erstmals allgemein bekannt. Die Wirkung von diesen Szenen auf den oder die Zusehender ist aufgrund der jeweils anderen Erfahrungswerte und Lebensart unterschiedlich. Die rein beschreibende Betrachtung und der Fokus auf das Sichtbare, nicht das Erfahrbare, sind Grundlage dieser Untersuchung. Das Medium Film¹¹⁴, als ein „Zur-Schau-Stellungs-Raum“ von Erdachtem und Ereignetem, kann durch die Beschaffenheit der fließenden Bilder in einer durch die Leinwand abgegrenzten Fläche als „Fenster in eine andere Welt“ interpretiert werden. Wenn nun dieser Bildfluss, welcher optische und akustische Informationen jeglicher Art zu transportieren in der Lage ist, analoge und digitale Medien thematisiert, wird dieser zum virtuellen Ausstellungsraum einer Entwicklungsgeschichte bzw. Zukunft, welcher er selbst angehört. Denn das Kino als Medium ist Teil einer Kette von Ereignissen oder günstigen Momenten und Zeitabschnitten, in welchen breitenwirksam Innovation stattfinden kann. Stellt ein Film ein Medium durch Remediation aus, welches vor seiner Zeit existierte, gibt es den RezipientInnen einen Blick auf einen bestimmten Zeitraum oder einen Moment in der Geschichte mit, es ist eine Medienreflexion gegeben. Wenn man nach der weiter oben vorgestellten These "*all mediation is remediation*" geht, kann man feststellen, dass alles, was produziert wird, auch reflexiv und intermedial ist. Weil es aufbauend vorkommt und kein Medium jemals komplett von dem Wissen über andere abgegrenzt entsteht. Kunstschaffende wie Larsson, die Filmteams und alle anderen Beteiligten haben hierbei die Freiheit, zu entscheiden, ob sie einen realistischen Blick auf die Historie geben möchten, oder ob das Ziel dieser Thematisierung von Medien in der Handlung beispielsweise vorrangig ästhetische Zwecke erfüllen soll.

Bei der Adaption von *Verblendung* ist dies schon durch die anfängliche Thematisierung der Fotografie¹¹⁵ gegeben, welche einerseits eine fiktive

¹¹⁴ Hier besprochen als Zielmedium eines Medienwechsels und somit auch als vorläufiges Endprodukt eines abschnitthaft betrachteten geschichtlichen Entwicklungsprozesses.

¹¹⁵ Das Abbild der ikonisierten Fotografie der Figur wird als thematisch wiederkehrendes Element im Film gebraucht und bildet den Hintergrund des Vorspannes dieses Films. Der/die Rezipierende wird sofort mit der Grundthematik des Plots vertraut gemacht. Hierbei werden die Möglichkeiten des Mediums ausgereizt, um die Darstellungsebenen zu

Zeitreise erlaubt und andererseits Informationen zum Anfang des Film selbst liefert, weil der Beginn der Fotografie wegbereitend für die Entstehung des Mediums Film war. Auf der anderen Seite geben Medien wie der Film die Möglichkeit der realistischen Darstellung von Fiktivem, das war in den Anfängen des Films beispielsweise die Darstellung von Fabelwesen, welche in Wahrheit aus bemaltem Pappkarton bestanden, sich aber durch die Visualisierung mit der Umgebung im Film oder der Fotografie zu einem einheitlichen Ganzen verbanden, wodurch der Eindruck des Realen entstand. Bei dem hier diskutierten künstlerischen Plot wirkt die Information auch realistisch, kann aber durchaus durchgehend dem Erfindergeist des Autors entsprungen sein. Zusätzlich ist ein deutlicher Unterschied in der Verhandlung von Information über Bildschirmoberflächen zu erkennen: Bei Oplev sind diese ästhetisch akzentuiert, bei Fincher realistisch.

Die Informationen, welche man aus dem Filmstill ablesen kann, wie z.B.: Schwarz/Weiß, gute Auflösung, Blick der Kamera auf das Dargestellte [...] sind als ein medialer Bezug des Films auf die Fotografie; im portraitierten Medium Fotografie¹¹⁶ wiederum enthalten und vermitteln somit vorrangig Botschaften über das Medium Film.

2.5.2. *Medienreflexion in der Gesellschaft*

Die in den filmischen Adaptionen gezeigte Kommunikationstechnologie bzw. analoge und digitale Medienträger werden in beiden Nachfolgewerken vorrangig thematisiert. Im Vergleich von der ersten zur zweiten Adaption kann man eine Aktualisierung der präsentierten Medien erkennen. Der technische Fortschritt schreibt sich also thematisch mit ein.

Man kann daraus erkennen, dass hier bewusst der Fluss der Zeit und die Veränderung(en) der Welt und des Menschen dargestellt wurden. Zeit wird durch Technikinnovation und rückwirkend durch Handhabung und Wirkung sichtbar. Sie schafft durch Gliederung, die sich durch Medien ergibt, unsichtbare Strukturen in der Arbeits- und Lebenswelt einer Gesellschaft. Raum und Zeit als Geschichte und Menschen definierende Faktoren, wirken konkret in und durch Medien und stellen somit Spiegel der

verwenden, welche der Film im Vergleich zum Buch hat, um seine Reflexivität zu transportieren.

¹¹⁶ Welche wiederum die Geschichte/Vergangenheit der gesuchten Figur nachzuzeichnen bzw. nachzuvollziehen in der Lage ist, welche darüber hinaus durch ihre handschriftlichen Aufzeichnungen der Schlüssel zum Entdecken einer Mordserie ist.

Gesellschaft dar. Kritisch eingesetzte Medieninhalte können demgemäß selbst als solche wirken, diese Kritik kann sich auch auf das verfügbare Medienmaterial beziehen. Medienreflexion ist abhängig von vielen Faktoren, wie auch dem Budget des Filmteams, denn es ist eine gute Chance für jeden Medienschaaffenden, Medien zu verorten und zu präsentieren, weil diese den Fortschritt der Branche mitreflektieren. Ein Film, der die Gelegenheit nützt, Neue Medien zu zeigen, wirkt insgesamt aktueller. Zudem kann man auch das Einsetzen von bestimmten Prominenten als eine Form der unterstützenden Medienreflexion betrachten, nachdem diese durch ihren Bekanntheitsgrad auf andere filmische Werke oder Tätigkeitsbereiche verweisen, wie etwa der Schauspieler Daniel Craig, welchen Kinobesuchende zusätzlich als Bond-Darsteller kennen¹¹⁷. In diesen Bereich fällt auch die Verschränkung, der enge Zusammenhang von Medienbranche und Politik, was man beispielsweise auch an Karrieren wie der von Arnold Schwarzenegger erkennen kann.

Auf Seiten der RezipientInnen ist eine politische Sicht auf Medien von Vorteil, denn diese kann Medien selbst als Ganzes fassen. Dennoch ist durch die basisgebende Thematisierung von technischen Medien durch Larsson zusätzlich eine fiktionalisierte dargestellte Sicht eines Einzelnen auf die Medienwelt gegeben und erhebt als Kunstwerk keinen Anspruch auf eine generalisierende gültige Aussage oder Wirkung für die Gesellschaft. Medientechnik umgibt Menschen in nahezu allen Lebensbereichen und hat unmittelbaren Einfluss auf die oder den Einzelnen und die Gemeinschaft. Medien können Gemeinschaften bilden, navigieren und auflösen, aber vor allem voranbringen. Neue Medien sind wie Impulse für die Historie. Sie können dazu eingesetzt werden, stellvertretend für Menschen Dinge und Gedanken zu lenken. Medien können also Kanäle für die Bildung politischer Meinungen sein. Doch oft ist der Informationsfluss gezielt einseitig, und um dies zu durchbrechen, können RezipientInnen die Medienreflexion aus ihrer Sicht kommentieren, indem sie Medien kritisch gebrauchen und beispielsweise auch weiterführend Kommentare in Internetforen veröffentlichen oder diskutieren.

¹¹⁷ Oplev arbeitete hingegen mit dem schwedischen Darsteller Nyquist, dessen Bekanntheitsgrad nicht mit dem Craigs zu vergleichen ist. Diese Information ist für die Parameter der Medienreflexion von Bedeutung, weil diese sich auf die Rezeption auswirken kann.

Wenn Medien andere Medien thematisieren, können deren Produzenten wiederum selbst zu Meinungsführern einer Masse gegenüber werden: Die Produzenten des Hauptprodukts, des Films oder des literarischen Erzeugnisses, nutzen die in den Reflexionen des Autors Stieg Larsson vorhandenen fiktional verwobenen Sichtweisen über technische Geräte, Werbeslogans und menschliche Interaktion mit ersteren. Sie haben die Wirkung inne, darüber zu entscheiden, *wie* sie dies in Szene setzen, *ob* sie gewisse Sequenzen übernehmen, *wie* sie diese übernehmen. Die im Medium über den Text erwähnten Medien sind visualisiert wertvoller, weil sie unmittelbarer erfahren werden können.

Deutlich wird die Struktur, über welche Medien industriell angeboten werden, speziell durch den internationalen Vergleich: Auch oder gerade in Zeiten der Globalisierung zeigt eine schwedische Produktion ähnliches wie eine amerikanische. Interessant ist nämlich, *wie* reflektiert wird: Wie Figuren im Vergleich zu Maschinen innerhalb des Plots dargestellt werden und wie diese sich gegenüber stehen oder zusammen wirken. Die Filmindustrie ist grundsätzlich einflussreich und wirkt sich auf andere Medien sowie auf andere Lebensbereiche aus. Jedoch muss berücksichtigt werden, dass die schwedische hinter der amerikanischen anzusiedeln ist, mitunter dadurch, weil sie deutlich kleiner ist als in den USA, wo Bilder über die „künstlerische Sicht auf die Welt“ bereits viel früher produziert werden konnten.

2.5.3. *Technische Umsetzung der Reflexion*

Bei einer reflexiven Medienbetrachtung wirkt immer ein Medium als Basis für andere, um diese Reflexion für Rezipienten darzustellen¹¹⁸. Das Ausgangsmaterial ist bei der vorliegenden Auseinandersetzung eine Geschichte, die von Beginn an so beschaffen ist, dass sie für unterschiedliche Medienträger umwandelbar ist. Das heißt, ihre Grundstruktur ist einfach gehalten und so beschaffen, dass sie die Aussage beibehält, auch wenn sie geringfügig verändert wird. Speziell die Medien-in-Medien – Thematik ist leicht zu adaptieren und macht so die Reflexion der Grundthematik flexibel möglich, ohne sich dabei durch das Aufgreifen der Adaptionen wiederholen zu müssen. Als praktisches Beispiel aus inhaltlicher Sicht gilt die gut sichtbare Auswahl an technischen Medien, die

¹¹⁸ In diesem Fall das Kino. Es kann aber auch jegliches andere als Basis dienen, sofern es die gleichen oder mehrere Ebenen der Darstellung zur Verfügung hat.

im Film verwendet wird. Der Film schafft auch einen Überblick über die Entwicklungsstufen der Technik, indem er handschriftliche Aufzeichnungen neben der Handhabung moderner Kommunikationsmedien zeigt. Der Gedanke dahinter bezieht sich auf die globalisierte Gesellschaft. Es gibt schließlich im Film diverse Möglichkeiten, Medien zu thematisieren und diese Thematisierung für die RezipientInnen audiovisuell aufzubereiten. Dazu zählen filmtechnische Möglichkeiten wie Bildausschnitt, also Fokus; dadurch wird der Blick der Zusehenden gelenkt und geführt. Das Filmteam kann daher beeinflussen, was RezipientInnen zu sehen bekommen und wie sie dies sehen sollen. Zu den kameratechnischen Mitteln wie Fokus (Gleichbleibend oder veränderbar), Bildausschnitt („Was wird gezeigt“), Bildfrequenz (die Anzahl der Bilder pro Sekunde, diese ist oft bereits vorgegeben), Stilistische technische Hilfsmittel wie Tönung und Intensität der Farbgebung des Bildes, etc. Dabei ist Filmtechnik eine Methode, um etwas künstlerisch auszudrücken.

2.5.4. *Zerstreuung der Sinne vs. Reflexion der Medieninhalte*

Der Begriff der Reflexion kennzeichnet die Postmoderne an sich, denn nur dann, wenn sich Strukturen unterschiedlich darstellen und auch darstellen lassen, sind diverse Ansichten und Reflexionen davon möglich und erlaubt. Bilder sind diffuse Medien, deren Inhalte individuell verschieden begriffen werden. Zerstreuung des Konsumierenden ist das Grundprinzip des an Massen orientierten Leinwand-Mediums, welches Bilder zeigt und das Ziel der Unterhaltungsmedien insgesamt. Es ist aber auch eine Tatsache, dass analoge oder digitale Bildmedien mehr Informationsgehalt fassen als vergleichsweise Schrift.

Medienreflexion vs. Spiegelung als Stilmittel

Interessant ist hierbei im filmischen Plot, dass sich die Anwendenden, die die technischen Geräte im Film bedienen, in diesen spiegeln: Der Mensch wird durch den Film ästhetisch ein zweites Mal thematisiert, dadurch zu einem „Abbild der Technik“ gemacht. die Technik wird so gestaltet, dass sie den Menschen in die rein mechanische Funktionsweise spielerisch mit ein bezieht. Dennoch kann er die Technik lenken und beeinflussen, wie man am Beispiel der Ermittlungsstrategien in dem hier besprochenen Kriminalfilm erkennen kann.¹¹⁹

¹¹⁹ Rückwirkend schafft diese Verbindung innerhalb des Plots eine Umdeutung der von Larsson deklarierten Kompetenzen dieser Figuren, denn die versierte Medienhandhabung

Filmtechnik und die Möglichkeiten der Erzählweisen der Literatur basieren auf dem Bewusstsein um die Veränderbarkeit der (Sicht auf die) Historie durch Geschichten, im Sinne von Erzählungen. Die Produktion von Information über Buchstaben ist eine traditionelle Technik und infolge Verbreitungsweise, deren weitere Schritte neben der filmischen Adaption die Hörbuchadaption und das Bespielen von anderen Medienformaten sein kann. Welche und wie viele Medienträger diesen Inhalt adaptieren, ist eine Frage der Kosten, denn je erfolgreicher ein Medieninhalt ist, desto mehr Kapital bringt dieser ein und desto flexibler kann die Industrie die Rechte an dem Inhalt weiter verkaufen und verwerten lassen.

Man erkennt daraus, dass mehrere Zielgruppen für ein und denselben Medieninhalt gewonnen werden können. Nachdem der Medieninhalt durch die Adaptionen dem Zielmedium und den Bedürfnissen der RezipientInnen angepasst wird.

2.5.5. *Medienreflexion in Buch und Film*

Interessant ist hier, wie sich Reflexion verändert oder verändert dargestellt zeigt¹²⁰, wenn diese innerhalb eines Plots vorkommt und dann in mehrere Medienträger übertragen und transformiert wird. So ist es nicht vorrangig wichtig, ob Figuren des Plots selbst mit Kommunikationsmedien neben Analogmedien hantieren oder diese generell den Plot leitend bestimmen. Medienreflexion ist, dem Wort gemäß, selbst flexibel und die Blickwinkel rund um Medien können unendlich vielfältig sein und demgemäß dargestellt werden. Der Blick eines Mediums auf andere bzw. der Blick zwischen Medium und Zuseher sind bei Arbeiten wie der von Larsson ein dem Plot inhärentes Thema. Zunächst ist es wichtig, die unterschiedliche Bedeutung und Funktion von Buch und Film noch einmal zu betonen, - den Beteiligten, welche diesen Plot publik machen. Dabei sind die unterschiedliche Reichweite der Informationsverbreitung bei Buch und Film, die Methoden der Informationsweitergabe und die Strategien der Informationsgewichtung entscheidend. Das bedeutet, dass derselbe Plot im Buch nicht allein durch seine medialen Eigenschaften anders aussieht, sondern auch inhaltlich verändert werden kann.

verweist auf weitere Möglichkeiten durch Neue Medien. Vernetzung mit anderen wird zur Strategie und Kompetenz.

¹²⁰ Das Buch arbeitet mit Visualisierungstechniken wie Abbildungen von gezeichneten Karten. Die Filme nutzen die Möglichkeit, die Vielfältigkeit von medialer Repräsentation durch Bildschirme, Plakate, Filme, Fotografien etc. zu zeigen.

Das Medium Film ist durch seine visuelle Ebene geleitet. Im Film definieren wiederum auch Blicke oder Gesten der Figuren den Raum, und erweitern diesen oder engen ihn ein. Diese werden durch die in der Produktion verwendeten Kameraperspektiven geleitet. Ein Buch als Medium funktioniert analog und transportiert im Allgemeinen in seinem traditionellen Aufbau Zeichen auf eine geordnete Weise in einem durchgehenden Zeichenschema. Das Medium gibt jeweils andere (Reflexions-) Möglichkeiten vor. Dagegen kann ein Film durch Bilder mehr Information auf einen kurzen Moment technisch komprimiert in einem Bild, darstellen.

Das bedeutet, ein Filmteam oder ein Autor und sein Verleger haben letztlich ein gewisses Potential an Macht, um die Darstellung von gewissen Informationen – Medien in Medien – durch Zeigen, Agieren und Reagieren zu zeigen und damit flächendeckend zu beeinflussen. Medien lenken Möglichkeiten der Wahrheitsgenerierung und Deutung der Erfahrungswelt. Gerade das Buch oder der Film sind einseitige Informationskanäle: Will man beispielsweise als BürgerIn seine Meinung darüber oder in Zusammenhang dazu äußern, politisieren, wird das nur über Umwege anderer Medienkanäle möglich, es sei denn, man thematisiert diese als KünstlerIn im Plot selbst.

Man kann Medien nicht besprechen, ohne Medien anzuwenden¹²¹. Genauso wenig kann man, wie eingangs bereits festgestellt, nicht nicht kommunizieren: Gerade in *Verblendung* wird der Zusehende dazu gebracht, die fortschreitende Technisierung der Medien zu betrachten und deren Reichweite, Einfluss und Möglichkeiten anhand eines Grundtextes zu reflektieren. Larsson bzw. dessen deutsche Übersetzerin beschreiben jeweils eine Welt, die sich räumlich auf einen Abschnitt eines einzigen Landes bezieht, technisch aber im Grunde weit darüber hinaus gehen könnte. Das Internet wird im Plot von aktuellem Standpunkt aus betrachtet und demgemäß wie selbstverständlich genutzt; alte Medienarchive ebenso, dadurch wird eine Remedialisierung gezeigt. Es wird auch gezeigt, wie selbstverständlich diese Dinge im Plot behandelt und letztlich reflektiert werden. Eine Gemeinsamkeit von Buch und Film ist also die Selbstverständlichkeit, mit welcher mit Medien umgegangen wird. Dies setzt auf allen Ebenen der Produktion eine Reflexion voraus.

¹²¹ Diese Feststellung hebt die Bedeutung von Medien in Kultur und Gesellschaft hervor. Medien, und im Verlauf der letzten Jahrzehnte speziell Neue Kommunikationsmedien stellen zugleich Verhandlungsbasis und Aktionsraum dar.

Die durch Übersetzung und Verwendung in diversen Medienformaten dargestellte Story ist trotz der völlig unterschiedlichen Möglichkeiten der Medien selbst gerade durch die zweite Adaption sehr nah am Original angelegt worden. Man kann daraus erkennen, dass hier Medienbranche und Marktpositionierung gleichermaßen strategisch gebündelt wurden.

Stieg Larsson setzt Medien in drei unterschiedlichen Verbindungen ein: Zuerst und vorrangig geht es ihm um Medien und deren emanzipierte Anwendung. Den daraus entstehenden Rückschluss auf die geschichtspolitische Einordnung der ProtagonistInnen verwendet er, um die Aussage auf seine politisch liberalen Bemühungen auszuweiten. Er lässt sozusagen die Frau ihre fiktive Mediengeschichte schreiben, indem er die weiblichen Protagonisten seiner Geschichte mit Medienberufen ausstattet und so ein modernes Sprachrohr in die Hand gibt, welches ihren Kommunikationsraum ausweitet. Zu einer popkulturellen Publikation wie dieser gehört der vielfach ausgeweitete mediale Raum. So können nach außen Publikationen entstehen, die beispielsweise das Leben einer fiktiven Person besprechen. Er zeigt das aber sehr wohl auch kritisch, indem er die moderne Medien-AnwenderInnengeneration dieser Story mit Eigenschaften der gesellschaftlichen Ausgrenzung oder Attributen ausstattet, welche über die Medien kategorisierend verbreitet wurden. Er zeigt das mit der Methode, welche auch Günther Anders und eine Reihe anderer jüdischer Intellektueller zur Gegenwehr anwendeten¹²². Larsson sah eine Möglichkeit, die „Lautstärke“ der Aussage nach außen zu verändern, indem er das, was er sagen wollte, übertrieb, um seine Anliegen sichtbar zu machen.

Der Philosoph Anders fragte nach der akustischen und visuellen Strukturierung der Wahrnehmung des Menschen durch Medien¹²³. Larsson stellte im Grunde dieselbe Frage. Seine Ergebnisse zeigen, dass die Reflexion von Medien ebenfalls strukturiert ist und die Wahrnehmung der Medien „sich selbst gegenüber“ geschichtlichen Fortschritt, Radikalität und Gewalt nur umso mehr unterstützen. Larsson als Medien-Insider war in der Position, beide Seiten zu sehen und zu erkennen: Als Journalist von innen, als Schriftsteller von außen. Der Schriftsteller Larsson offenbart mehr

¹²² Gerade am Beispiel des jüdischen Intellektuellen Günther Anders, (d.i. Günther Stern), ist die Methode der kategorischen Übertreibung zu erkennen. Diese übernimmt die bestimmte Funktion, Lesende seiner Texte wachsam zu halten und sicher zu gehen, dass alle unterschiedlichen Lese-Charaktere - in diesem Fall den literarischen - Text, welcher ja eine *Befindlichkeit* von „Personen des industriellen Zeitalters“ behandelt, wahrnehmen.

¹²³ Siehe Anders 2010

Wahrheit durch Abstraktion und Übertreibung. Seine Sicht auf die Medien ist radikal von Fortschritt geprägt. Menschen, die forschen, finden in seinem Universum mithilfe neuer Technologie über alte Codes eine neue Sicht auf Altes¹²⁴. Interessant ist auch die Wiederholung der Darstellung der Nummern im Buch Larssons, er lässt die handschriftliche Liste wiederholt abdrucken, wie beispielsweise auf S. 255 der deutschen Fassung¹²⁵. Damit wird die Aufmerksamkeitsspanne der oder des in der Freizeit zum Vergnügen Lesenden mit ein gerechnet und eine Erinnerung an dieses tragende Element der Erzählhandlung gegeben. Das ist ein wesentlicher Punkt in der Medienreflexion, sofern diese dazu dienen soll, etwas zu vermitteln, das heißt, nach außen zu wirken.

2.5.6. *Medienreflexion am Beispiel von Figuren nach Larsson*

Der Plot von *Verblendung* beschreibt das Durchbrechen des Alltags einer Zeitschriftenredaktion durch eine Anklage, einen Freispruch und einer darauffolgenden bildgewaltigen Suche in der Vergangenheit einer als zweifelhaft portraitierten Figurengruppe. Sowohl das Buch als auch die Filme zeigen die Arbeitsweise des Journalisten und seiner Angestellten, die einen Kontrapunkt setzt zu der mediengeschichtlich stagnierenden Gewalt des Handelns der Gegnerpartei. So geht es mithilfe des Mediums Schrift um einen Beruf rund um das Schreiben, aufzeichnen von Sichtweisen der Ereignisse. Der Protagonist wird selbst zum Schriftsteller, der sich, wie Larsson auch, im Bereich des Wirtschaftsjournalismus für ausgeglichene Verhältnisse in der Finanzwelt einsetzt. Larsson verwendet den Spiegel der Reflexion im doppelten Sinne: Das Medium Literatur dient ihm als Reflexion seiner Geschichte, während die Geschichte selbst Mediengeschichte reflektiert. Auf der Ebene des Mediums Schrift wird von dem Autor Stieg Larsson intermedial journalistische Klarheit und Prägnanz vermittelt; er wählte zugleich eine boulevardtaugliche Vermittlungsform, welche sich für das zu vermittelnde Genre besser eignet als beispielsweise eine diffizile künstlerische Sprache oder ein sperriger Tonfall. Die verwendete Sprache garantiert auch am ehesten Erfolg bei einem Massenpublikum. Larsson

¹²⁴ Damit ist gemeint: Die Liste an Namen und Ziffern bzw. Zahlen in Harriets Tagebuch, welche eine zentrale Rolle spielt, wird durch das Neu-Besehen durch die Augen der Moderne wieder kontrastiert. Indem moderne Menschen, geschult an Neuen Medien, handschriftliche, also analoge, Codes in ihrer entsprechenden Zeitlichkeit und Denkweise deuten, kommen sie auf die Idee, dass das Bibelstellen sein könnten. So wird das Einordnen der historischen Ereignisse und der Medien emanzipatorisch gelenkt und für sich neu strukturiert.

¹²⁵ Diese wurde einmal ins Deutsche übertragen und im Carl Hanser Verlag veröffentlicht.

thematisiert außerdem die Medienhandhabung generationenbezogen, das heißt, er erkennt und berücksichtigt, dass speziell digitale Medien überwiegend von einer jüngeren Anwendergeneration verwendet werden können oder wollen, da diese mit der Handhabung besser vertraut sind. Dies ist ein realistischer Zugang zur Thematik, während er jedoch bei der Darstellung der Charaktere selbst den Schwerpunkt auf das Fiktionale legte.

Der Mensch als Akteur wird in dem kriminalistischen Handlungsraum dieses Plots von einem „Arsenal“ an technischen Medien umgeben. Das setzt ein Wissen der Figuren über die Anwendung dieser voraus. Dieses gewinnen die Figuren durch Erfahrung und nicht vorrangig durch institutionalisierte Kenntnisvermittlung. Zum Akteurbegriff ist zu bemerken, dass bei Sartre¹²⁶ Existieren gleich handeln ist. Man kann seiner Auffassung nach nicht nicht handeln. Zugleich heißt das, Medien können nicht nicht reflektieren. Stieg Larssons künstlerische Produktion wird durch Sartres Aussage umso eher wahrgenommen und die Handelnden darin als von der Story getriebene, durch Historie geformte, aktiv handelnde Menschen wahrgenommen. Menschen transferieren das Nachdenken über ihre Historie in das, was sie produzieren. Die Bildsprache der Adaptionen zeigt die Rohheit und Gewalt der Welt um Larssons moderne, verblendete Wirtschaftsakteure und Menschen verachtende Familienstrukturen. Sie funktionieren nicht ausschließlich über die Bildebene durch die gesetzten Aktionen, sondern auch durch die Art und Weise, wie das Medium Film sich der Handlung annimmt.

Bei Medienreflexion geht es also auch um die Kontextualisierung mit der jeweiligen Zeit. In *Verblendung* spielen moderne Medien eine auffallend wichtige und im journalistischen Sinne sinnvolle Rolle, während die Mediengeneration rund um das klassische Buch¹²⁷, welche von Figuren der Familie Vanger dargestellt wird, kanonisch mit Attributen und Gedankengut von zweifelhafter und extremistischer Art umgeben sind. Auch die Tatsache der Idee Larssons, ein Buch über Journalismus, Wirtschaftsverbrechen und Machtstrukturen zu schreiben, welche nur durch Medien erlebbar gemacht werden kann, hat zeitgemäß-reflexive Züge, es zeigt, was ihn selbst zum literarischen Schreiben veranlasst hat und schafft gleichzeitig einen neuen

¹²⁶ Jean Paul Sartre, (1905-1980), französischer Philosoph, Schriftsteller, Publizist, Theaterregisseur.

¹²⁷ Es wird hier das „Buch der Bücher“ zentral ins Spiel gebracht, um die geschichtliche Tragweite dieses Mediums zu thematisieren.

Weg, um diese Unzufriedenheit mit Strukturen zu thematisieren und medial zu kanalisieren. Zudem bietet der literarische Text andere Möglichkeiten als ein journalistischer Text: Literatur ist einer anderen Erwartungshaltung gegenüber gestellt und erreicht meist eine andere LeserInnenschicht in einer anderen Lebenssituation. Während man Stieg Larssons redaktionelle Aufdeckerarbeiten mit Interesse gezielt verfolgt, liest man seine Romane im Allgemeinen zur Unterhaltung in der Freizeit. Larssons Darstellung von Menschen ist zusammen gesetzt von Erfahrung und künstlerischer Freiheit. In dem Roman kann man nachlesen, welche Wortwahl die Figuren und deren Handlungen sowie deren Handlungsspielraum konstruiert.

Der Inhalt verändert sich, er erscheint durch das Medium technisch anders und die Anwendbarkeit der Medienträger spielt dabei eine wichtige Rolle. Diese von der Großindustrie vorgenommenen Entscheidungen hinterfragt Larsson, indem er den Journalisten mit einer im Grunde anarchistisch handelnden Figurengruppe, den HackerInnen, verbündet. Larsson zeigt Medienreflexion im Plot, indem er starren Strukturen eine flexible und durchdachte Aktion, das heißt umgesetzte Handlungsstrategie, gegenüberstellt. Medien verwenden heißt, sich selbst mit dem Raum anders zu definieren, seinen Gestaltungs- und Wirkungsraum zu verändern: Die „Ausweitung des Menschen“ durch die Medien, von welcher Marshall McLuhan bereits in den 1960er Jahren gesprochen hat, heutzutage sinnvoll nur mit einer gewissen Vorkenntnis erreicht werden kann und letztlich Kompetenz voraussetzt.

Bevor man mediale Reflexion am direkten Beispiel des Buches oder des Films erklärt, ist es von Bedeutung, aufzuzeigen, woher die Inhalte kommen, die hier als Produkte auf einen Markt der Millionen gekommen sind. Wer die Inhalte vor denkt lässt leichter verstehen, in welche Richtung sich Inhalte über Medien verbreiten lassen, wie sie beworben werden können, welche Menschen als Zielgruppe(n) erreicht werden können und auch, wie die Inhalte adaptiert werden sollten, um den Geist der Zeit zu treffen und an das allgemeine Denken der Menschen anzuknüpfen um registriert zu werden.

Die Entwicklung zeigt, dass Menschen die Medien in relativ kurzer Zeit von einem in der Anwendung haptisch orientierten Medium, dem Buch, hin zu einem multimedialen Produkt, dem Kinofilm, (welcher weit mehr Sinne zugleich anspricht und eine vielschichtige Welt präsentieren kann) entwickelt haben. Diese Station ist grundlegend für das hier behandelte

Thema, und weist intermedial auf das mittlerweile stark frequentierte Zielmedium Internet hin. Es heißt, die Gesellschaft bringt die Medien hervor, welche sie in Zukunft beeinflussen werden. Sie haben also ihre Zukunft theoretisch selbst in der Hand. Im Buch ist Blomquist selbst Buchautor und Journalist, in ihm spiegelt sich also, könnte man sagen, sein Autor Larsson. Darüber hinaus sind sowohl im Buch als auch in beiden Adaptionen digitale Medien dauerpräsent. Einmal in Anwendung, denn man kann in fast jeder filmischen Einstellung oder auf nahezu jeder Buchseite von der Handhabung der Medientechnik bei der Recherche oder Verfolgung der Täterperson erfahren. Man unterscheidet nun die Art der Thematisierung und die Möglichkeiten, wie diese besprochen werden, in welchem Kontext diese gesetzt werden und welche Möglichkeiten den thematisierten Medien gegeben werden. Gleichzeitig ist diese bewusste Verständigung über das Thema einer Sache selbst eine Bedingung für Wissenschaftlichkeit. Wissenschaft selbst ist das kritische, analytische und zielorientierte Hinterfragen der eigenen Sache zum Zweck neuer Erkenntnisse. So betrachtet ist Medienreflexion, bezogen auf den besprochenen Film und den Roman, ein Abbilden des Abbildenden: Der Film als audiovisuelles Medium hat eine besondere Eigenschaft: Er stellt eine Plattform für Nachbarmedien aller Art dar, und thematisiert sie, ohne sich dabei selbst sichtbar zu machen. Spezifischer ausgedrückt heißt das, man nimmt das Gerät, das Medium bestenfalls nicht wahr, während der Film läuft. Die Kinoleinwand wird zu einem unsichtbaren Medienträger. *Verblendung* thematisiert die Fotografie, den Film, die digitalen Medien und stellt diese in einen Kontext mit dem aktuellen Zeitgeist, indem die Nachbarmedien eng mit der Geschichte verknüpft werden. Das bedeutet, die jeweiligen Medien sind nicht Zitate aus der Vergangenheit, sondern werden aktiv in das Geschehen mit einbezogen und tragen die Story.

Es gibt keinen Diskurs außerhalb von Medien, also kann es auch nicht den einzig gültigen Weg der Medienreflexion geben. Konstruierte Figuren im Film transportieren dabei einen vorgegebenen Diskurs. Bei *Verblendung* wird eine fortschrittliche Medienthematisierung gezeigt, während es Autor und Regisseure nicht versäumen, deutlich Kritik an machtinstrumentalisierter Mediengebrauch zu üben. Larssons weltoffene Grundhaltung bleibt bestehen. Nicht zuletzt ist Medienreflexion immer auch davon beeinflusst, wie sie erkannt und umgesetzt wird und von wem. Ein Philosoph wie Walter Benjamin hat in seiner Zeit mehr erkannt, als es vielen jetzt möglich ist. Durch dessen Beschäftigung und die intellektuelle

Fähigkeit, die Verbindung von Mensch und Medium in dessen „Passagen-Werk“¹²⁸ als kulturelle Erfahrung begehbar zu beschreiben, kann im Vergleich dazu ausgesagt werden, dass die Entwicklung in der Zeit andere Möglichkeiten ergab und die Verlagerung von Wissen in Richtung Technik stattfindet. Larsson schafft ebenso Kulturräume. In der globalisierten Welt ist der Aspekt, dass über Medien-in-Medien verhandelt wird, nicht mehr von vorrangiger Bedeutung, entscheidend ist, wie dies umgesetzt wird.

Das Resümee dieser eingehenden Beschäftigung mit dem Theoriebegriff der „Medienreflexion“ ist, dass sich im aktuellen Zeitalter jegliche Reflexion scheinbar im Kreis zu drehen scheint, sich schließlich ad absurdum führt. Es kann demnach keine pauschale, allgemein gültige Aussage über die mediale Reflexion geben. Das Erleben von Medien ist subjektiv und wissenschaftliche Erkenntnis führt zu der Feststellung, dass alle Reflexion letztlich bewusste Anerkennung dessen ist. Wie bereits festgestellt, sind Medien als künstlerische Transportmittel wie individuelle Spiegel auf ihre Zeit, demnach ist Medienreflexion als eine „Brechung des individuellen ‚Lichts‘“ zu verstehen und als ebenso individuell gekennzeichnet zu erkennen.

Es gibt demnach keinen gleichwertigen Sinn, der für alle gilt, obwohl dies in manchen Fällen marktstrategisch durchgeführt wird. Doch gerade das Fehlen eines verallgemeinernden Konsenses wertet jedes Kunstwerk und jede medientechnische Neuerung für sich umso eher auf. Es unterstreicht zudem die vielseitigen Möglichkeiten, welche diese allen, welche mit technischen Medien bewusst umgehen, bieten können. Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit den Fragen, welche Medientechnologie und dessen Anwendung betrifft. Unter dem Stichwort „Gender Aspekte“ wird der Versuch unternommen, diese Fragestellung unter den Gesichtspunkten der genderspezifisch ausgerichteten Medienwissenschaft zu beantworten. Das bedeutet: Vorangestellt ist die wissenschaftliche Suche nach einer haltbaren Verbindung zwischen Medientechnologie als solcher und deren soziokultureller Anwendung. Dabei ist die Analyse so ausgerichtet, dass sie versucht, Verbindungen zu zwischen Medientechnologie und gesellschaftlich geprägten Meinungen darüber zu untersuchen. Es wird schließlich der Frage nachgegangen, ob die Anwendung von Medientechnologie durch beide Geschlechter - wie in *Verblendung*

¹²⁸ In diesem Sammelband sind Reflexionen Benjamins zur Kulturgeschichte (Stadt,- und Mentalitätsgeschichte der BürgerInnen) von Paris im 19.Jahrhundert enthalten.

thematisiert – einen Unterschied macht. Weiter wird danach gefragt, wie sich diese Möglichkeiten, Medien zu verwenden, auf die Gesellschaftliche Struktur ausgewirkt haben. Stieg Larssons Fokus liegt nicht ohne Grund auf einer Thematisierung der Medienbranche. Larssons Umsetzung ist auch nicht ohne Anlass an speziellen genderthematischen Codes orientiert und ausgerichtet. Buch und filmische Adaptionen thematisieren nicht nur Medien am Beispiel von Berufen, sondern sie verhandeln dieses Thema immer in Bezug auf die Performance bestimmter Lebensweisen. Außerdem sind Kategorien erkennbar, die demzufolge bestimmte Medien mit bestimmten Gender- und Social Performances in Zusammenhang sieht und danach zu definieren scheint¹²⁹. Gender Aspekte sind darum als Überbrückung von beiden Gebieten anzusehen. Anhand von Theorien, welche die Bereiche „Gender“ und „Medien“ in Verbindung untersuchen, wird seitens der medientheoretischen Ausrichtung der Arbeit ein Hauptaugenmerk geworfen. Seitens der klassischen Geschlechterforschung dient die theoretische Ausrichtung Judith Butlers als Anhaltspunkt für diese interdisziplinäre Analyse¹³⁰. Diese beleuchtet und verhandelt Media Studies und Gender Studies unter anderem mit den Begriffen „Gender und Medienkompetenz“, „Macht“, „Visualisierung“ sowie, thematisch von außen betrachtet, „Marktstrategie“. Beginnend mit der Erfassung allgemeiner Strukturen in dem durch Stieg Larsson öffentlich gemachten Text, lädt der zweite Teil dieser Untersuchung ein, diese Erkenntnisse infolge fokussiert an einem Beispiel zu betrachten. Gender Aspekte bieten die Möglichkeit, Medien emanzipiert zu betrachten. Stieg Larssons fiktive Story, sowie das Gesamtkonzept seines genderpolitischen Engagements sind dafür wie geschaffen.

2.6. Gender-Aspekte: Medien und Figurengestaltung

Das Kapitel versucht, eine Analyse des Kontextes von Figuren und Medien im Film und im Buch zu geben. Mit der fälschlichen, weil kategorisch sozio-kulturellen Gleichsetzung „male gender und Technikbegabung“ wird in der künstlerischen Arbeit von Stieg Larsson scheinbar gebrochen. Seine Argumentation ist neben seinen journalistischen Artikeln, z.B. für EXPO, gerade auch im schriftstellerischen Bereich vom Engagement als

¹²⁹ Vgl. Seier 2005

¹³⁰ Es ist erkennbar, dass die analytische Betrachtung dieser Felder rückwirkend die Möglichkeit bietet, die Analyse selbst interdisziplinär anzulegen und auszurichten. So wird die Flexibilität der interdisziplinären Forschung an sich umso deutlicher.

„Feminist“¹³¹ geprägt. Es geht nun darum, zu ergründen, ob und wo in diesem Werk Medien zur Aufwertung der historischen Situation von Frauen beitragen.

Frauen finden sich dadurch in seinem Werk sowohl auf der technikversierten, und gerade dadurch „mündigen“ organisierten ErmittlerInnen-Seite, als auch in „historisch zweifelhaften“ Kreisen¹³², welche nicht durch Mediengebrauch wachsen konnten. Dabei passiert allerdings vorerst keine Umdeutung von Technikversiertheit in Bezug auf Weiblichkeit, weil die weiblichen Figuren in der Zeitschriftenredaktion weder ausgehend von deren Arbeitsweise, noch optisch oder durch Taten aus dem gesellschaftlich konstruierten Oppositionsgefüge Mann/Frau auszubrechen scheinen. Larsson komprimiert diese Aussage auf die weibliche Hackerin, weil hier eine starke visuelle Präsenz, das heißt Aufmerksamkeit, gegeben ist. Die kontrovers arbeitend und geschlechterspezifisch kontrovers auftretende Figur gibt dadurch einen leicht wahrnehmbaren Hinweis auf gesellschaftlichen Veränderungsbedarf.

Divergente Arbeitsformen sind hier gleichzusetzen mit Strategien der Unterwanderung von Herrschaftsstrukturen. Hierbei ist beachtenswert, dass diese Überschreitung von Grenzen durch Unterwanderung von Strukturen zugunsten der Gerechtigkeit sich sowohl im Wort Gender findet als auch im Wort Genre. Beide meinen dasselbe hinsichtlich „Kategorie“ und sind in diesem Kapitel deshalb von Bedeutung, weil sie durch gezielte Überschreitung sowie Abgrenzung von politischer Radikalität Veränderung und Fortschritt schaffen können.

2.6.1. *Emanzipation des Individuums durch Medienkompetenz*

Mit den durch Hollywood propagierten Frauenfiguren wird bei Stieg Larsson explizit gebrochen. Beispielsweise ist die Figur Salander entgegen der im Plot beschriebenen Journalistinnen visuell und handlungsstrategisch mit androgyn konnotierten Attributen¹³³ versehen worden. Die Figur wird durch Handlungsstrategie und weitere Kenntnisse als Individuum mobil und agil. Diese Voraussetzung dient zur Darstellung von Medienkompetenz und Handlungsmacht derselben. Der Begriff der „Medienkompetenz“ bedeutet

¹³¹ Larsson selbst deklarierte sich als „Feminist“, das transportiert theoretisch eine reflektierte, gelebte Gleichstellung der gesellschaftlichen Aufgaben beider Geschlechter. Eine aktuelle Online-Diskussion zum Thema Feministen ist unter Di 2011 zu finden.

¹³² die sich in Larssons Gedankenwelt auf eine Familie komprimiert darstellen.

¹³³ durch die gesellschaftliche Konvention als androgyn oder männlich konnotiert, bzw. über Dichotomien visualisiert.

in diesem Zusammenhang letztlich die Verschränkung von Handlungsmacht und emanzipierter Medienanwendung.

Es scheint Larsson nicht darum zu gehen, darzustellen, wie eine weibliche Hauptperson *als Frau* in einer Männerdomäne mit Arbeitsgerät umgeht um Strategien gegen verbrecherische Strukturen zu finden. Es geht ihm offenbar schlicht um eine Darstellung von plakativer Decodierung, er möchte Stärke und Macht in andere, liberale und damit faire Bahnen lenken und reflektiert in Bezug auf die Gender-Debatte. Doch dieser Schritt gelingt, denn die Darstellung ist medienkompatibel und vermittelt auf breiter Basis eine aktive und radikale Kompetenz, mittels Medien Strukturen aufzudecken und im Sinne eines Ziels innerhalb der von Larsson vorgegebenen Handlung zu agieren.

Die Information und der Austausch von selbigen passiert auf derselben Ebene, über Medien. Dieses Umcodieren schafft allerdings vorerst noch keine revolutionäre Veränderung, sondern eine spiegelverkehrte Darstellung eines problematischen schwarz/weiß-Denkens, welches Verhältnisse nicht genug zu hinterfragen scheint, sondern bloß die optische Ausstattung verändert. Dieses Denken, offenbar im Vorfeld verhaftet, kann durch Medien umgeformt und zum Positiven gewandelt werden, wie man an beiden filmischen Adaptionen erkennen kann. Die schwedische Version und die amerikanische zeigen die Hackerin beide jeweils als eigenständigen Entwurf einer spröden, starken Persönlichkeit. Der Unterschied in den Adaptionen ergibt sich in der Übersetzung: Beide Figuren handeln in etwa gleich. Allein durch die unterschiedliche Darstellung der Arbeitsgeräte und Bildschirmoberflächen kann der Handlungsspielraum und die Glaubwürdigkeit der Figur allerdings stark variiert werden. Im Vergleich zeigt sich die ästhetisierende Darstellung bei Oplev als einschränkend, während die realistische Darstellung der Medien bei Fincher die Kompetenz der Handelnden unterstreicht und hervorhebt.

So hat man aber am Beispiel dieser Hackerfigur einen radikal agierenden Charakter, welche Wesenszüge und optische Kennzeichen von beiden Geschlechtern vereint. Dadurch hat man die erzähltechnische Richtung, um Medienkompetenz zu thematisieren. Es ergibt sich infolge eine neue Ansicht auf weibliche Romangestalten und deren Methoden und Möglichkeiten in Kontext mit Neuen Medien insgesamt. Dass sie ihr Arbeitsgerät innovativ zu nutzen versteht und als Instrument sowie als Waffe gegen Intrigen verwendet, zeigt, wie wichtig diese Eigenschaften

gerade auch in der filmischen Adaption für die weibliche Emanzipation sind. Dass die gesamte, durch Larsson konstruierte „Weltanschauung“ dieser Figur später in den Adaptionen positiv widerlegt wird¹³⁴, zeigt die Gegensätzlichkeit der Blickwinkel auf die Genderdebatte durch die Industrie. Diese versteht es, genderbezogene Kennzeichen von Individuen auf die Gestaltung von technischem Gerät zu übertragen und so Mensch und Maschine medientechnologisch und genderspezifisch verhandeln zu können.

Allerdings ist es immer eine Frage des Vergleichs: Betrachtet man die androgyne Hackerin als weiblich neben einer Reihe „gendersymbolisch übervisualisierten“ Figuren, welche in den Medien präsent sind, so scheint sie eine ironisch-kritische Antwort darauf und somit ein Gegenentwurf zu sein. Dass sich Figur und Arbeitsumfeld sowie Arbeitsweise nicht in einen sogenannten Mainstream-Kanon einreihen, war Larsson laut Medienberichten wichtig. So gestaltete er das Umfeld der Figur unkonventionell und zeigte somit eine Reaktion auf die Erwartungshaltung der wertenden Gesellschaft. Alles, was er aussagt, ist im Bereich der Gegenspiegelung und beinhaltet eine kritische Antwort auf die Verblendung der Konzerne, welche Arbeit und Gerät oberflächlich gendernormativ gestaltet, aber im selben Moment für die Ausbeutung von Personen, oft Frauen, in Schwellenländern verantwortlich sind. Diese arbeiten zynischerweise unter ähnlich erschwerten Bedingungen wie diese Figur im fiktiven Thriller, jedoch sind diese an Arbeit gebunden und müssen unter unmenschlichen Bedingungen Lebensunterhalt verdienen. Es wird oft nur dort auf die moralische Umsetzung von Arbeitsbedingungen geachtet, wo Medien hinsehen (wollen). Die Hackerin wird mit einem Marken-PC ausgestattet, welcher ihre Arbeit ebenso als qualitativ hochwertig darstellen soll. Somit entsteht der Eindruck der ebenbürtigen Kommunikation zwischen zwei stark visuellen Subkulturen: Einer technischen, und einer am Menschen vollzogenen Kultur. Doch kann man in diesen Bildern auch erkennen, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Komponente der Filmgestaltung handelt: Die Hackerin wird als kompetent und kontrovers gehandelt, die Einbeziehung von Großkonzernen in das Umfeld der Außenseiterfigur kann seitens des Produktionsteams daher auch eine

¹³⁴ Im Grunde ist hier von einem Autorenkollektiv zu sprechen, es geht aber im Speziellen um die beiden Schauspielerinnen, welche durch Verkörperung und schauspielerische Kompetenz eine Figur auf unterschiedliche Weise darstellen.

schlichte Werbestrategie gewesen sein und nicht dazu fungieren, die Ungebundenheit der Figur im Nachhinein einzudämmen.

Doch die Figuren sind grundsätzlich ein Konstrukt innerhalb eines Konstrukts. Diese können aber, das ist das Interessante daran, im Rahmen des Plots besondere Handlungen zur emanzipatorischen Decodierung der Arbeitswelt leisten. Das bedeutet, Non-konformität¹³⁵ wird gerade durch die Verhandlung in einem Mainstream-Format positiv betrachtet und nicht mehr pauschal ausgegrenzt. Dieses Umdenken in der Gesellschaft und das Erkennen von Potential in Andersartigkeit verändert in weiterer Folge das Denken der Menschen und ermöglicht eine neutralere Sicht auf Personen oder Personengruppen. Ein Film wie *Verblendung* kann möglicherweise zur Liberalisierung der Bewertung von Fähigkeiten beitragen und erkennen lassen, dass diese nicht in Zusammenhang mit Herkunft, Geschlecht oder sozialer Stellung betrachtet werden sollten.

Diese Überschreitung und Hybridisierung¹³⁶ von wechselseitiger Medien- und Genderdarstellung mit und durch medientechnische Anwendung gleichsam, transportiert auch eine sehr positive Auslegung von Neuen Medien: Weil sie diese mit aktuellen, den Menschen direkt betreffenden Themen in Kontext bringt und konfrontiert. Dadurch wird die Medientechnik gleichsam symbolisch positiv besetzt und, entgegen der oft kategorisch negativen Auslegungen der 1960er Jahre, selbst als etwas Humanes betrachtet. Während die klassische Gender-Debatte durch diese Kontextualisierung ebenso an Deutlichkeit und Aktualität gewinnt. Daher widmet sich das folgende Kapitel der Frage, wie sich Medien auf medial entworfene Figuren auswirken. Das bedeutet, es ist von Interesse, wie die Frage „Welche positiven Auswirkungen hat die Anwendung Neuer Medien in diesem speziellen Fall, in dieser konkreten Erzählung?“ Damit ist gemeint, wie über den Plot beschrieben wird, dass Medienanwendung den Menschen auf eine positive Weise voranbringen kann. In der hier beispielhaft behandelten Story stellt Medientechnologie – metaphorisch gemeint - den „Schlüssel“ in vielfacher Hinsicht dar: Durch sie werden Kontakte zwischen Klienten und ErmittlerInnen geschaffen. Die Thematik des Vernetzens, Hauptfunktion der modernen Kommunikation, bildet die Grundlage. Die Haupthandlung beschreibt nahezu durchgehend Szenen,

¹³⁵ Gemeint ist das Handlungs- und Erscheinungsbild der HackerInnenfiguren.

¹³⁶ Hybridisierung nimmt eine wichtige Funktion ein: Sie steht für Intermedialitätsphänomene, für Gendergestaltung in Zusammenhang mit dem Plot von *Verblendung* und für die Fusion von Medien und Gender zu einer versierten und visualisierten Form der Handlungsstrategie.

welche ohne Neue Medien nicht auskommen würden. Dadurch wird die Funktion und Wichtigkeit, sowie vor allem die Tragweite der Medientechnologie thematisiert. Dass diese Geräte über die Anwendung erst funktionieren, und letztlich Auswirkungen auf deren AnwenderInnen haben können, ist Tatsache. Der dänische Regisseur Oplev stellt die Mensch/Maschinen-Schnittstelle etwas geschönt dar, weil die BenutzerInnenoberflächen nicht die Realität vorgeben. Auf der anderen Seite aber sieht man eine Anwenderperson, welche sich durch diverse Veränderungen zwar optisch inszeniert, allerdings eine bloße, ungeschönte Realität *darstellt*. Fincher dagegen legt Wert auf eine realistische Darstellung von Kommunikationstechnologie und zeigt eine ebenfalls radikal non-konforme Hackerin. Im folgenden Kapitel wird daher Bezug auf das im Buch und Film thematisierte Veränderungspotential Neuer Medien genommen. Dieses führt die Figuren im Film erkenntnistheoretisch.

2.6.2. *Transformation - Medien - Macht*

In der Postmoderne ist das Bewusstsein der Menschen insgesamt reflektierter, weil sie durch Medien mit Wissen in unterschiedlicher Form in Kontakt kommen und dieses kommentieren können. Rückblickend historisch betrachtet, hat die Industrielle Revolution die Menschen zu funktionierenden Arbeitskräften degradiert und sie im äußersten Fall entmenslicht. Dieser Aspekt ist hier von großer Bedeutung, weil er die Brücke von Larssons Anti-Nazi-Engagement in seinen Figuren¹³⁷ widerspiegelt: Während im Plot von der Verschleppung¹³⁸ von Personen berichtet wird, erfährt die oder der Lesende mehr als die in die Ermittlungen involvierten Figuren. Wissensgenerierung und –überprüfung können im Plot über die kalkulierte und versierte Handhabung von Kommunikationstechnik erfahren werden. Die ermittelnden Figuren stellen sich also gegen die unterdrückenden Einflüsse, die im Plot auf sie einwirken. Gerade durch die

¹³⁷ Larsson portraitiert eine brutale, politisch und moralisch verirrte Gesellschaft, der eine liberale, aufgeschlossene und moderne Kontergesellschaft gegenübertritt, um deren Verfehlungen aufzudecken.

¹³⁸ Während in der Geschichte Frauen verschleppt wurden, soll hier angemerkt sein, dass dasselbe, nämlich Verschleppung, Deportation, mit Millionen von unschuldigen Menschen jüdischer Herkunft passiert ist. Daher ist es hier durchaus angebracht, Larssons Thematisierung von Gewalt mit beiden von ihm beschriebenen Themenbereichen in Verbindung zu betrachten. Stieg Larsson belegt diese Überlegung nicht, er unterstreicht allerdings durch den Aufbau des Buches durch die Nennung der Prozentzahlen von Verschleppten und Opfern unbekannter Täter (welche sich anschließend als die nationalsozialistische Familie Vanger herausstellen) Diese Betrachtung ist angebracht, weil sie zwar in Larssons politischem Engagement offen gezeigt wird, jedoch im schriftstellerischen Schaffen codiert wird, was in diesem Punkt den Anlass zur Analyse des Gesamtgefüges gegeben hat.

Thematisierung von Kommunikationsmedien wird dargestellt, wie Menschen ein Sprachrohr gegeben werden kann.

Gleichzeitig wird durch symbolischen Umgang mit historisch älteren Medien wie Archiven¹³⁹ ebenso wie auch mit virtueller Datenbeschaffung umgegangen, und dabei gerade ein *flexibler* Arbeitsplatz verwendet, von dem aus die Welt und die Geschehnisse für die Aufklärung der Verhältnisse auseinandergenommen und wieder zusammengefügt werden können. Dadurch wird eine agile und strategische Denk,- und Vorgehensweise beschrieben verhandelt und beschrieben.

Gerade dann, wenn man Stieg Larssons Themenkreise im Überblick betrachtet – das sind: Gewalt an Frauen, Nationalsozialismus, Wirtschaftsverbrechen, Verwaltung von freiem Willen, Computer-Hacking, Journalismus – Dann wird klar, dass spätestens durch die Ermittlungen innerhalb der Handlung, welche computerunterstützt laufen, Themen schnell vernetzt werden und die Handlungsstränge der Story dadurch auch zusammenlaufen können. Die Aktionen der ErmittlerInnen hat unmittelbare Auswirkung auf den Fortgang der Geschichte, sie wird von modernen Medien und kalkulierten Handlungen getragen. Zentral ist dabei der Handlungsspielraum, welchen sich die in die Ermittlungen mit einbezogenen Figuren schaffen können. Nicht nur zum Zweck der Informationsbeschaffung, sondern auch zur Informationsverbreitung via Codes und Avataren funktioniert die Kommunikation z.B. in der HackerInnen-Community. Auch hier ist die Hauptakteurin dieser Gruppe zentrale Kommunikationsschnittstelle, welche sich über den Computer als das Ausdrucksmittel des modernen Menschen rasch informiert und durch diesen beruflich definiert wird, bedeutend. Wiederholt nennt der Autor die Merkfähigkeit und das visuelle Gedächtnis als Eigenschaften der zur postmodernen Heldin stilisierten Protagonistin. Diese Speicherkapazitäten und Gedächtnisräume bzw. -technologien¹⁴⁰ setzen sich mit dem World Wide Web fort, welches sie verwendet, um an Informationen zu kommen. Die fehlerhafte Gleichsetzung von Medien mit Kraft und Macht werden im

¹³⁹ Das Archiv steht symbolisch für Konservierung; die Bewahrung von Vergangenheit. Pergament und Papiersorten mit vorrangig handschriftlichen Notizen sind die Medien des Sammlungs- und Bewahrungsorts für Geschichte und Kultur. Dort, wo beispielsweise die Hackerin recherchiert, kommt sie mit der Vergangenheit in Berührung: Haptisch können Zeitungsartikel erfasst werden, in welchen sie weitere Spuren zu erkennen glaubt. Im Gegensatz zu der Direktrecherche im begehbaren Archiv ist es die Online-Arbeit der Figur, welche ihrem als kühl-kalkulatorisch beschriebenen Charakter entspricht.

¹⁴⁰ „Gedächtnistechnologien“ wie diese bewirken außerdem eine Konservierung und aktuelle kritische Thematisierung von historischen Ereignissen wie der NS-Geschichte.

Werk Stieg Larssons richtiggestellt, eben indem er eine Frau einerseits als gesellschaftliche Außenseiterin und gleichzeitig als medientechnisch versiert und strategisch handelnd darstellt. So erlangt sie als Frau in der Story prinzipiell eine Form von Macht, welche sie aber für die Zwecke der Informationsbeschaffung zugunsten der Moral einsetzt. Unterschiedlich dazu betrachtet wird sie und ihr Handeln für ZuseherInnen, welche durch ihr Alter oder ihre Berufs- und Lebenswelt nicht vorrangig mit Neuen Medien in Kontakt gekommen sind, völlig anders wahrgenommen, als dies bei Personen, welche mit Technik vertrauter sind, der Fall ist. Durch die Erkenntnis dessen wird einmal mehr deutlich, wie stark Meinungen und Wissensumfang sowie kritischer Umgang mit Vorurteilen von den Transportwegen der Informationen und deren Schnittstellen abhängen. Gender Aspekte der Anwendung Neuer Medien sind also von Seiten der RezipientInnen ambivalent¹⁴¹. Medientechnologie erfordert analytisch-strategisches Denk,- und Handlungsvermögen und nimmt keine Notiz von Äußerlichkeiten.

Im Verlauf der historischen Entwicklung immer neuer Medientechnologie hat sich gezeigt, wie schweres, beständiges Material, welches Informationen Jahrhunderte lang konservieren konnte, von Speichermedien abgelöst wurde, die immer flexiblere Handhabung und immer größere Speicherkapazitäten möglich machten. Laut Medienberichten¹⁴² soll das Speichermedium der Zukunft die DNA¹⁴³ sein, das zeigt Rückbindung an die Gedächtnisräume menschlichen Erbguts. Dadurch könnte sich Medienspeichertechnik auf eine bisher ungeahnte Stufe stellen. Kommunikation als Basis menschlichen Daseins wird durch die schneller vor sich gehenden Lebens und Arbeitsprozesse selektiv und strukturiert. Möglich ist das durch ein Lernen der Menschen von und durch die Medien, welche in der Gesellschaft zur Verfügung stehen. Die Hacker sind in einem der soziologisch verwalteten Struktur entgegenwirkenden Bereich tätig, denn ihre Aufgabe ist es, Anordnungen offenzulegen und dabei selbst unerkannt zu bleiben. Larsson stellt die Kontexte um und zeigt den Aspekt der „strategischen Hilfsmacht“ in Verbindung mit klassischem Aufdecker-

¹⁴¹ Während man unter „Gender“ sozial konstruierte Geschlechterrollen versteht, sind Gender-Aspekte [der Medien] wissenschaftliche Reflexionen der Zusammenhänge von Anwendung und Rezeption unter aktuellen soziokulturellen Gesichtspunkten.

¹⁴² Vgl. Taschwer 2013

¹⁴³ Das heißt weiter: Attribute, unter welchen Medien beschrieben und transportiert werden, können nun auch auf die Gender-Thematik angewandt werden. In Zukunft sollen demnach Digitale Medien und Menschen sogar mit Maßstäben desselben Ursprungs gemessen werden können. Die hier verglichenen Medien schaffen durch den jeweiligen, in sich abgeschlossenen medialen Korpus einen Ausgangspunkt dafür.

Journalismus. So wird das Bild des Computer-Strategen/der Computerstrategin nach außen sichtbar gemacht und der Aspekt des Könnens positiv besetzt. Hacking wird als innovative Strategie zur Beschaffung und Verwaltung von Wissen dargestellt. Das bedeutet für die Frau in diesem Fall einen hohen Bedeutungsspielraum auf der Bildfläche bzw. der Buchseite, den Medien, alleine aus dem Grund der Sichtbarkeit.

Durch die Adaption in den Film hatte die Figur die Chance oder die Notwendigkeit auf „Aktualisierung“ im Sinne des Gender-Mainstreaming. Die Wahl der Ver-Körperung durch bestimmte Schauspielerinnen lenkt die Rezeption und das mediale Echo ein weiteres Mal¹⁴⁴. Zwei verschiedene Länder, zwei unterschiedliche Akteurinnen und der jeweils andere Blick¹⁴⁵ auf das Geschehen transformieren die literarische Gestalt mehrfach. Sie stellen jeweils ein *sich von Konventionen befreiendes* Individuum dar. Obgleich mehrere Argumente dafür sprechen, kann herausgefunden werden, dass in diesem Plot die echte Freiheit sich nicht über Gender-Performanz alleine vollzieht, sondern auch und gerade über den emanzipatorisch-revolutionären Umgang mit Neuen Medien. Die Gestaltung der persönlichen Freiheit und des optischen Ausdrucks, der Kommunikation und Vermittlung nach außen wird im Film in der Gerätoberfläche gespiegelt – eine Gleichsetzung von Mensch und Maschine wird vollzogen. Dabei wird der Maschine das „Menschliche“ in Form der Spiegelung hinzugefügt, was diese aufwertet und auf Basis der Maschine den intermedialen Bezug zu dem Lebendigen, selbstständig Denkenden herstellt.

Eine Außenansicht auf die Medien/Gender-Konstruktion dieser Produktion gibt letztlich die Filmregie. Bei einer massen-medial verbreiteten Fabrikation ist es zweitrangig, ob Gender oder Reflexion verhandelt wird. Medienwissenschaftlich ist wichtig, wie und wodurch das geschieht¹⁴⁶. Damit ist gemeint, dass die Medienanordnung und die Mediengefüge

¹⁴⁴ Bereits die Möglichkeit, das Funktionieren einer weiteren Adaption wirtschaftlich vorauszukalkulieren, zeigt, wie mächtig die erste Adaption im Eigentlichen ist und wie sehr diese trotzdem von einer sehr ähnlich konstruierten weiteren Filmfassung überholt werden kann.

¹⁴⁵ Zusätzlich zur anderen Erscheinung macht der möglicherweise im Vorfeld bekannte Name als Wiedererkennungswert bei dem am Showgeschäft bzw. der Populärkultur orientierten Publikum eine Qualität aus. Die Hauptdarstellerin kann so entgegen Larssons Entwurf im Sinne der jeweiligen Produktionsleitung und deren Profil und Absichten wahrgenommen werden.

¹⁴⁶ Das Bewusstsein dazu wird auch durch die Inanspruchnahme der Zusatzinformationen zur Hauptproduktion geschaffen. Gemeint sind Kategorien wie Reflexionen und Ansichten des Filmteams. Die Medien DVD und Blu-ray bieten dieses Spektrum gleichwertig neben dem Hauptfilm auf einem Datenträger.

prinzipiell interessieren. Ausgehend davon ist anhand des Beispiels von intermedial gezeigter Anwendung interessant, dass dies gezeigt wird, wie es von einem Medium in das nächste übertragen wird. Vor allem aber ist von Bedeutung, dass Buch und Film mit dieser Thematik etwas zeigen, das Fortschritt und Entwicklung anhand von Medienhandhabung beschreibt. Medien bringen also nicht allein den Prozess des Erkennens im kriminalistischen Fall selbst voran, sondern weiten den Erkenntnisbereich des bzw. der einzelnen Figuren im Plot aus.

Das „von dem jeweiligen Verantwortlichen¹⁴⁷ für die Figur(en) gestaltete“ – also an die Optik und die künstlerisch vorgegebenen Bedürfnisse der filmischen Figur(en) angepassten Mediengeräte. Beispielsweise der Laptop, kann künstlerisch und technisch verwendet werden, als Zeichen, um die Flexibilität der Arbeitsweise dieser Figur(en) herauszustreichen. Das wird im Wissen um die Grenzen¹⁴⁸ moderner Medienkultur visualisiert, also in den Produktionen moralisch wertend dargestellt. Das geschieht durch Kontextualisierung von gewissen Medien mit bestimmten Figuren des Plots. Diese erfüllen jeweils Aufgaben und haben auch bestimmte Handlungsmuster, welche schließlich mit den Medien, die sie verwenden, zusammenhängen¹⁴⁹ können. Beiden Filme arbeiten mit Rückblenden auf das Geschehen. So kann einerseits intermedial auf die Medientechnik, also die Thematik des Mediums selbst, hingewiesen werden. Auf der anderen Seite verweisen Rückblenden auch auf eine deklarierte „andere zeitliche Ebene“. Sie eröffnen eine weitere Stufe der Sicht auf das Geschehen. Es wird - zusätzlich durch das Medium Film - eine andere Ansicht auf die Medien anwendenden Figuren gewonnen. Wenn man sich nun von dem allgemeinen Zusammenhang der Mediengestaltung und Figurengestaltung ausgehend ein konkretes Beispiel ansieht, dann kann folgendes erkannt werden: Mediengestaltung kann auch bestimmte gesellschaftspolitische Absichten transportieren. So ist Stieg Larssons Engagement nicht allein für

¹⁴⁷ D.h. das jeweilige Filmteam; genauer: Ausstatter/in, Requisiteur/in.

¹⁴⁸ Auch die unbegrenzt scheinende Medientechnik hat Grenzen, diese enden jedoch nicht im technischen Verständnis, sondern meist in der Moral dem Menschen gegenüber. Die aktuellen und aufgeklärten Produktionen und Medien-Konstrukte sind Ausdruck dieser ambivalenten Situation, Mittel und Wege zu haben, diese jedoch in unmittelbarer historischer Vergangenheit falsch beschriftet zu haben. Mit „Verblendung“ ist also bei allen Adaptionen eine reflexive Sicht auf die Historie gegeben, welche ihre Kernaussage in der weiblichen Emanzipation hat, und diese vor dem Hintergrund einer technisch strukturierten und durch Übersichtlichkeit unübersichtlich kritisch gewordenen Welt betrachtet.

¹⁴⁹ Eigenschaften wie z.B. Geschwindigkeit, ausgehend von dem Mediengerät, kann so auf die filmische Figurendarstellung und deren deklarierte Charakterdimension ausgeweitet werden.

die Gleichstellung der Völker, sondern auch für die Gleichstellung der Geschlechter bekannt.

Ein Zitat aus 2011 zeigt die journalistischen Ansichten über Stieg Larssons Bild von Weiblichkeit in der Postmoderne - in Hinblick auf seine Werke und aus weiblicher Perspektive. Auf die Darstellung von Frauenfiguren und Gewalt bezogen, schreibt eine Journalistin

“Although Stieg’s friends have been outspoken about his active participation in feminism and his experiences that grounded the events chronicled in his novels, much of the interpretation of Lisbeth Salander and other female characters as they become victims of abuse and violence has been left up to Stieg’s audience – and in the wide world of feminism, this interpretation has been – in quite an encapsulating manner – conflicting.”
(Di 2011, S. 1)

Die Redakteurin namens Emma Di stellt bei dem Autor genau genommen eine nicht differenzierte Sicht auf die von ihm literarisch aufgegriffenen, heiklen Themen fest. Das ist aus objektiver Sicht zu bestätigen. Die von Stieg Larsson und den weiteren Produktionen verhandelten Themenbereiche, welche eng in Zusammenhang mit Mediengebrauch und Strategie gebracht werden, sind auf eine wenig ausdifferenzierte und sogar widersprüchliche Weise¹⁵⁰ ausverhandelt worden. Widersprüchlich deshalb, weil durch die Rezeption offensichtlich erkannt werden kann, dass die von dem Autor deklarierte „Wehrhaftigkeit der Figuren“ auf plakative und voyeuristische Art und Weise verhandelt wird. Das geschieht durch die Adaptionen sogar mehrfach, nachdem sich die jeweiligen Teams dazu entschlossen, gerade sehr umstrittene¹⁵¹ Szenen aus dem Roman Larssons in der Adaption mit zu transportieren. Abgesehen von den erkennbaren, am Markt orientierten Absichten der Verantwortlichen kann

¹⁵⁰ Zugunsten der Medienaufmerksamkeit gegenüber der literarischen Produktion Stieg Larssons selbst?

¹⁵¹ Gemeint ist speziell die Ausverhandlung der Vergewaltigung einer Entmündigten. Diese Szene wird, abseits anderer Gewaltszenen, medial in allen Adaptionen scheinbar zelebriert. Es handelt sich um definitiv streitbare, weil extrem, und auf unmittelbare, voyeuristische Weise verhandelte Szenen in Larssons Story. Der damit herausgeforderte „Schock-Effekt“ aktiviert die RezipientInnen. Dieser Mechanismus geht auf Bertolt Brecht zurück. Dadurch kann und soll vorrangig (durch das, was bzw. wie Larsson/Kuhn, Oplev und Fincher verhandeln) auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam gemacht werden. Konflikte sichtbar machen und Zusehender politisieren, die Gesellschaft aktiv zu einem Besseren zu bewegen. Die Öffentlichkeit wird mit dem Diskurs um die politisch relevanten Themen wie Gewalt an Frauen direkt konfrontiert und emotional herausgefordert.

erkannt werden, dass der Gebrauch von Medien in durchgehend auf einer fortschrittlichen und positiv besetzten Ebene bewegt¹⁵².

Geht man nochmals gezielt von der Figurenanalyse weg und auf den Analysebegriff der „Gender-Aspekte“ zu, welche ja Mensch/Maschine zum Thema haben, ist folgendes zu erkennen: Die Analyse bewegt sich zwischen Medienwissenschaft und Kulturwissenschaft. Die Frage danach, wie eine Medienproduktion Medienanwendung in einen Plot einbaut und thematisiert, trifft eine Aussage über den Stand der Medienreflexion in einem bestimmten Land zu einer bestimmten Zeit¹⁵³. Das Buch als auch der Film zeigen Medienhandhabung durch Menschen. Während der Roman aber die Person, welche die Geschichte trägt, als Person mit besonderen technischen Fähigkeiten und medial als außergewöhnlich dargestellter Lebensgeschichte beschreibt, ist die Interpretation von Niels Arden Oplev medientechnisch und gesellschaftspolitisch emanzipatorischer ausgelegt.

Larssons Figuren sind jedes Mal unter anderen gesellschaftspolitischen Einflüssen erdacht worden, obwohl die Adaptionen sehr knapp hintereinander erfolgt sind: Entstanden ist die Idee, wie angenommen wird, von Larsson selbst bzw. seinem persönlichen Umfeld. Adaptiert wurde diese durch und in einer (anderen) industriellen Struktur. Dieser Schritt ist klar und deutlich erkennbar und weist über die Regie auf die jeweiligen persönlichen und gesellschaftlichen Umstände der jeweiligen Autoren hin und darüber hinaus¹⁵⁴.

Die Handhabung der Technik ist im Buch ästhetisierend, also nicht technisch-funktionell, beschrieben. Medientheoretisch betrachtet ist allerdings auffallend, dass die Darstellung von vernetzter Recherchetätigkeit und die stetige Benutzung moderner Medien die Handlung leiten. In diesem Zusammenhang ist auch folgendes zu bemerken: Wenn es um die Anwendung von Medien geht, interessiert das

¹⁵² Doch die Freiheit der Selbstgestaltung des Lebens wird zum Ausdruck von Abwehr gegenüber den verbrecherischen Strukturen und ihren ProtagonistInnen in dieser Geschichte. Neue Medientechnologie eröffnet dabei Möglichkeitsräume und Handlungsspielräume, welche Perspektiven erweitern können.

¹⁵³ In dieser Analyse werden Medientheorie und Kulturosoziologie zu einem mediensoziologischen Blick auf die Geschichte gebündelt, um Themenbereiche theoretisch interdisziplinär überblicken und analysieren zu können.

¹⁵⁴ Die ursprüngliche Romangestalt wird als optisch auffällig, aber gesellschaftlich unauffällig/nicht sichtbar/nicht relevant beschrieben. Im Buch geht sie „ihrer Arbeit bei Milton Security nach und spricht selten darüber“, wie es darin eingangs heißt. Diese Haltung eignet sich nicht zur Adaption, deshalb lassen die Adaptionen diese Aspekte aus dem Roman außen vor und konzentrieren sich jeweils auf den Haupthandlungsstrang des Buches, der mit der Arbeit am Fall Vanger beginnt, also dem Zeitpunkt, als die Denk- und Handlungsweisen der Figur politisch relevant werden.

Aussehen der Figuren prinzipiell nicht. Doch in der Verhandlung über audiovisuelle Medien ist dies vorrangig ein Kriterium¹⁵⁵. Denn von dem Analogmedium hin zum Digitalmedium wurde nicht allein eine auf zwei Ebenen stattfindender Wechsel der Medien vollzogen, sondern auch die Figuren an neue Möglichkeiten und Ausgangspunkte angepasst.

Während im Original darauf Wert gelegt wurde, z.B. die technisch operierende Figur der weiblichen Hackerin über die Thematik Medienkompetenz zu kommunizieren, ihr den Charakter einer im Sinne der Gerechtigkeit handelnden und kühlen Person zu verleihen, verhandelt die Interpretation Oplevs deren Medienversiertheit mit einer ironisierten gesellschaftlichen Distanz. Alle drei Autoren stellen den Kontext zwischen Aktion, Selbstbestimmtheit und technischem Know-how her. Somit ist bewiesen, dass die Denkweise und die Umsetzung derselben jeweils in beiden Medien ohne Abstriche realisierbar sind. „Lisbeth Salander“ wird werbestrategisch zu einem geflügelten Wort für Medienkompetenz¹⁵⁶ und Moderne. Diese Komponente sind für ihre Ermittlungstätigkeit von Vorteil. Die Bedienung von technischen Medien wird so auch deutlich erleichtert. Nachdem die Produktion von Medien seit den letzten Jahren verstärkt auf die Benutzerfreundlichkeit bei steigender Komplexität der Geräte generell, eingegangen ist. Dies zeigt sich in der Herstellung¹⁵⁷ von Touchscreen-Medien, deren Bildschirmoberfläche die Benutzung der Tastatur hinfällig macht und auf visuelle und taktile Fähigkeiten¹⁵⁸ weit mehr Rücksicht nimmt. Mit dem medientechnischen Aspekt der Einebnung von Unterschieden auf der Benutzeroberfläche, durch die Entwicklung von taktil steuerbaren Medien, kann man einen Schritt in Richtung Poststrukturalismus direkt in und an der Medienausführung erkennen.

¹⁵⁵ Doch in Zusammenhang mit audiovisuellen Medien kann die genderspezifische Nutzung von Mediengeräten je nach Verhandlungsbasis und Medienumfeld thematisiert werden und demnach auch unterschiedlich verhandelt werden. Daher ist diese prinzipielle Wahrheit nicht prinzipiell von Bedeutung, wenn es um geleitete, große Produktionen geht.

¹⁵⁶ Ihre Fähigkeit, analytisch zu denken wird zu einer Grundlage für ihre Ermittlungsarbeit, die sie wiederum nur deswegen aufnimmt, weil auf ihre Kompetenz vertraut wird.

¹⁵⁷ Larssons erster Roman ist 2008 in den USA erschienen, dieses Land ist neben dem asiatischen Markt wichtigster und einflussreichster Hersteller von Kommunikationsmedien. Der Marktführer Asien hat die Filme ebenso mit Produkten von Mobiltelefonen wie auch Computern versorgt. Die Anwendbarkeit der technischen Medien wird in *Verblendung* speziell eingesetzt, durch den speziellen Anspruch an die Medien, an das, was Medien laut Larssons Plot für handelnde Figuren leisten müssen, nämlich Informationen schnellstmöglich beschaffen, vernetzen, weiterleiten oder auch gezielt geheim halten, wird von den jeweiligen Filmproduktionsfirmen entschieden, welche Modelle hier für die Filme verwendet werden.

¹⁵⁸ Die hier angesprochenen Fähigkeiten sind ohne bestimmte Sprachkenntnisse international gleich durchführbar und auch nicht von anderen soziologischen Voraussetzungen abhängig. Das Potential der Technologie besteht in der universellen Sprache der Anwendbarkeit.

Judith Butler, Philologin, Rhetorikerin und Gender-Forscherin, kritisiert den damit entstehenden Grat zwischen binären¹⁵⁹ Konstruktionen. Sie bezieht dabei also gesellschaftliche und die hier vorrangig bedeutsamen medialen Strukturen auf Genderkonstellationen. Diese Verbindung ist ebenfalls nicht natürlich existent. Sie schuf diese künstliche Gedankenverbindung, um das gesellschaftlich verankerte Denken in Bezug auf dieses Thema als von Machtstrukturen konstruiertes *Gefüge* zu entlarven. Damit infolge das Individuum aus dieser sozial geschaffenen Enge wieder befreien zu können. Durch das Zusammendenken von Gender und Anordnung ist Butler auch als Kritikerin Kristevas und Barthes` bekannt, welche Strukturen als Netz zum Begreifen der Welt anerkennen, um Forschung zu betreiben. Butlers Erkenntnisse und Forschungsergebnisse können umcodiert auch auf digitale Medien angewendet werden, nachdem die Basis, von welcher diese Theorie ausgeht, die gleiche Struktur aufweist.

Larssons Möglichkeiten, Neues zu erfinden, sind in postmodernen Zeiten nahezu ausgeschöpft. Doch die literarisch deklarierte Schärfe seiner Kritik an der Gesellschaft und deren „althergebrachten“ genderpolitischen Ansichten, auf welche diese sich bezieht, werden bei genauerer Betrachtung und Analyse auch an der Gestaltung des Mediums Buch¹⁶⁰ deutlich:

2.6.3. *Intermedial: Medienträger und Figuren*

Dieses Kapitel hat nun zum Thema, wie mediale Verweise auf das verhandelte Medium geschaffen werden können. Des Weiteren beschäftigt sich dieses Kapitel mit der Frage, ob der Transport, also die Umsetzung der literarischen in filmische Figuren den Diskurs mit Gender Identity¹⁶¹ notwendig macht. Oder ob diese Transformation, die sich visuell und intermedial vollzieht nicht eher als Produkt und Strategie einer Branche betrachtet werden sollte.

Während das Cover des mit der literarischen Fassung vorliegenden Buches selbst in schwarzblauer Farbe gehalten ist und eine Abbildung

¹⁵⁹ Sie lehnt den Strukturalismus als eine starre Weiterführung der heteronormativ gedachten Weltordnung strikt ab. Butlers Theorien bewegen sich zwischen den philosophischen Strömungen „Poststrukturalismus“ und „Dekonstruktion“ und ermöglichen dadurch einen offenen Diskurs, welcher sich den komplexeren und vielschichtigen Realsituationen gegenüber als angemessen zeigt.

¹⁶⁰ seines haptisch, (in Form eines Buchs) vorliegenden Romans.

¹⁶¹ Gender Identity bedeutet die geschlechtliche Identifizierung eines Individuums. Dem gegenüber steht der hier ausführlicher diskutierte Begriff der Gender Aspekte, welche Mediengebrauch und dessen Bedeutung für die Etablierung einer immer auch geschlechtlich visualisierten sozialen Rolle thematisieren.

einer Steinfigur zeigt, welche mit einem Finger das Augenlid geschlossen hält – eine Allegorie des Titels *Verblendung* – kommt als Frontispiz¹⁶² ein Portrait des Autors Larsson zum Einsatz, welche die Rezeption lenken soll. Durch die Beschreibung der Medienträger und deren Visualisierungstaktiken wird ein genauerer Blick auf das System der Medien geworfen, welche sich aus und mit den Medienübergängen¹⁶³ jeweils ergeben. Stieg Larsson, ebenso wie die Filmregisseure zweier unterschiedlicher Länder und Produktionsfirmen, nutzten diese gedachte Ausgangsbasis als Gestaltungsfläche für die Kombination Medientechnik und Individuum über Symbolik. Diese stellt sich als in sich frei gestaltbar, allerdings an bestimmte Grundmerkmale seitens des Urhebers Larsson, sowie der rechtlich gesicherten Produkte gebunden dar.

Im Buch selbst stellen die Oberflächen der Arbeitsgeräte, zumindest in der schwedischen Produktion, nicht die annähernde Realität dar. Sie gehen konform mit der optisch hervorgehobenen „Apparat-Operator“-¹⁶⁴Gestalt und entwerfen ein stilisiertes Bild eines Daten-Highways. Die amerikanische Adaption hingegen visualisiert Medientechnologie realistisch und setzt somit auch auf eine realistischere Darstellung der Anwenderperson. Diese Intensität involviert insgesamt eine „lautere Stimme“¹⁶⁵. Vergleicht man Stimme mit Optik, ist das Äußere der Figuren sowohl in der Romanversion, als auch in beiden filmischen Adaptionen von ganz unterschiedlicher Lautstärke, also medialer Präsenz¹⁶⁶. Dadurch wird auf etwas hingewiesen: Auf das Lossagen von Normen auf mehreren Ebenen zugunsten persönlicher Freiheit. Damit trifft Larsson eine Aussage,

¹⁶² Hier: Bild auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels.

¹⁶³ Vgl. Medienwechsel nach Rajewsky bzw. Grenzüberschreitung als Metapher für die Qualität des von Larsson vorgegebenen Narrativs.

¹⁶⁴ Dieser Begriff geht auf den tschechoslowakischen Medienphilosophen und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser (1920-1991) zurück. Damit ist die Mensch/Maschinen-Schnittstelle gemeint, welche sich nicht immer klar getrennt erkennen lässt. Diese theoretische Annahme kann durchaus als eine Art Vorstufe zum Cyborg-Entwurf Donna Haraways betrachtet werden. Hier wie dort geht es um die steigende Ortlosigkeit der Begriffe und damit des Verlusts eines haltgebenden Sinns für den Menschen. Beide Theorien sind als eine innovative Form der reflektiert kritischen Verhandlung zu betrachten und als wegweisend für die Verbindung der Diskussion um Gender und Medientechnologie.

¹⁶⁵ Durch diese Wortwahl kann der über Medien transportierte Kanon, die Welt visuell wahrzunehmen bzw. wahrnehmen zu müssen, durchbrochen werden.

¹⁶⁶ Das Narrativ Larssons gibt vor, die Strategin visuell stark wahrzunehmen. Dieses Paradox (Hacking ist eine Tätigkeit, welche nichts mit Visualisierung der AkteurInnen zu tun hat) steht für die Notwendigkeit, eines audiovisuellen Mediums wie dem Film, schlicht „zu zeigen“. Dasselbe gilt für die reine visuelle Thematisierung in Zeiten, in welchen von RezipientInnen angenommen wird, sie wären von einer sich immer mehr über visuelle Codes geleitete Welt ebenso eingenommen.

welche Jean Baudrillard¹⁶⁷ in einem Vortrag zu „Videowelt und fraktales Subjekt“¹⁶⁸ beschreibt:

„Bin ich nun Mensch oder bin ich Maschine? Es gibt heute keine Antwort mehr auf diese Frage: realiter und subjektiv bin ich Mensch, virtuell und praktisch bin ich Maschine. Dies bezeichnet einen Zustand anthropologischer Ungewissheit; man kann ihn – auf anderer Ebene – mit dem Zustand der Transsexualität vergleichen [...]“
(Baudrillard 1988, S. 1)

Der Medientheoretiker und Soziologe Baudrillard verstarb 2007, hat also die Entwicklungsprozesse der Medientechnik der letzten Jahre, welche in die Produktionsjahre des Werks von Larsson fallen, nicht mehr miterleben können. Dennoch beschreibt seine Sicht den Blick auf die Technik mit dem Bemühen um Vermenschlichung, und umgekehrt die Sicht des Menschen als das durch Medien von sich selbst Entfremdete¹⁶⁹. Die Unbestimmtheit, oder, nach Baudrillard, die Transsexualität, bezieht sich selbstredend auf die scheinbar empfundene Utopie des Menschen sich selbst gegenüber. Man kann diesen Aspekt schließlich mit einer nunmehr von der Gesellschaft überwundenen Wahrnehmung vergleichen, welche den Menschen selbst – frei nach Roland Barthes - als bloßes „Design-Erweiterungselement der Technik“ empfand. Transsexualität ist hier gleichbedeutend mit „Hybridität“.

Zum Beispiel ist die Tatsache von „visuell hervorgehobenen HackerInnen“ vorerst ein Widerspruch¹⁷⁰ in sich. Dies kann letztlich aber als postmoderner Gegenentwurf zur eben genannten These gelesen werden:

¹⁶⁷ Baudrillard, (1929-2007), war französischer Medientheoretiker, Philosoph und Soziologe.

¹⁶⁸ Essay nach dem Symposium „Philosophien der neuen Technologien“ im Brucknerhaus zu Linz am 14.9.1988, erschienen in: Baudrillard 1989.

¹⁶⁹ Vgl. die im Zitat erwähnte „anthropologische Ungewissheit“. Doch während diese das mediale Entfremden des Individuums von sich selbst meint, ist es im Gegenteil die Aufgabe des *Verfremdungseffekts* (V-Effekts) bei Bert Brecht, durch Zerstörung der Illusion Steigerung der Wachsamkeit des Individuums zu bewirken. Bei Baudrillard bezeichnet die Verfremdung die Vereinsamung. Baudrillard kritisierte also damals die überfordernde Überfrachtung des Menschen durch Medien.

Mit dem Begriff des „*Simulacrum*“ bezeichnete Baudrillard schließlich die „Unmöglichkeit der Unterscheidung von Original und Kopie, Realerleben und empfundener Fiktion“, die nach Baudrillard deklarierte „*Hyperrealität*“ bedeutet, in der Postmoderne. Der Begriff „*Postmoderne*“ kann sozusagen als philosophisch-sprachliche Kritik an den Zuständen der modernen Welt, deren Möglichkeiten etc. gelesen werden. (Vgl. Originalfilm Oplevs beispielsweise, und dessen vielfältige Abbilder, d.h. Kopien des Hauptfilms auf Medienträgern wie DVD, Blu-ray etc., welche alle auf eine gewisse Weise ähnlich sind, mitunter wie Abbilder desselben wirken.)

¹⁷⁰ Hacking entspricht dem Gegenteil von Sichtbarkeit und Nachverfolgbarkeit.

Bei diesen Figuren ist die Ortlosigkeit als Handlungsspielraum *und* visueller Effekt auf verschiedene Art vorhanden. Die Handlungsstrategie und der Handlungsspielraum dieser Figuren entsprechen letztlich einem modernen, gezielten Handeln. Einem Bewusstsein, dass die deklarierte Ortlosigkeit selbst bloß zum Simulacrum ihrer Zeit geworden ist und dass das frei denkende Individuum mittels Geschick wieder „über die ‚eigene, empfundene Welt‘ walten“ kann. Dies gelingt, so auch Larsson, am ehesten und genauesten mittels Neuer Medien¹⁷¹. Die zusätzliche (medial propagierte und kanonisierte?) Notwendigkeit, als geschlechtliches Wesen wahrgenommen zu werden bzw. werden zu sollen, ist heutzutage in der europäischen Kultur verankert, weil sie *medial propagiert* wurde. Sie zieht sich durch alle Lebensbereiche und dient als Kommunikationsmittel für die Vermarktung im Allgemeinen. Medien in dem Zusammenhang zu thematisieren, sie also zu „vermenschlichen“, zeigt, wie integriert diese bereits in der Kultur sind.

Die medienunterstützte Berufswelt - als Thema des Romans und der Filme gleichermaßen - ist, wie fast alle Bereiche, die sich über Kulturgüter definieren, von Merkmalen des „typisch Weiblichen“ oder des „typisch Männlichen“ geprägt. Demzufolge wird bereits im Vorfeld Medientechnologie unter Berücksichtigung der individuellen KäuferInnen produziert. Es werden so allerdings Grenzen falsch gezogen: Ursprünglich „freie Individuen“ werden auf Basis ihrer potenziellen KäuferInnenschaft wahrgenommen, nicht als „Mensch“. Biologische Voraussetzungen werden in wirtschaftliche Kategorien unterteilt und zu Begriffen wie „Konsument oder Konsumentin“ zusammengefasst, welche nie ein reales Bild von Personen wiedergeben können. Dabei geht es nicht oder nicht vorrangig um Medienperformanz oder Genderperformanz, sondern um Marktstrategie¹⁷². Gender bildet eine „Folie“, um Produkte zu verkaufen, und speziell bei Larsson auch, um eine Meinung über Medienhandhabung zu verbreiten. Das heißt weiter, dass die nach außen dargestellte Geschlechterrolle¹⁷³ der

¹⁷¹ Diese Freiheit geht in *Verblendung* von einer massen-medial in diesen Kontexten, man könnte sagen „diktierten Geschlechtlichkeit“, in ein mitunter von Konzernen gestütztes mediales Produktplatzierungsmodell über. Die Abgrenzung zwischen Figur/„Individuum“ und Medium ist hier fließend, jedoch letztlich doch emanzipiert angelegt.

¹⁷² Diese, streng gefasste Werbestrategie lockert sich allerdings gerade durch eine Figur wie Lisbeth Salander scheinbar wieder auf: Diese (literarisch, - also medial - vorgegebene) Rolle entspricht möglicherweise nämlich gerade *nicht* (entgegen deren filmischer Entsprechung) den aktuellen Kategorien der Medienindustrie. Dadurch kann der Fokus wieder auf das emanzipierte Zusammenwirken von Individuum und Neuen Medien gelenkt, und auch bestätigt werden.

¹⁷³ Geschlechterrolle heißt letztlich einfach Selbstidentifikationsrolle und weiter (auch im künstlerischen Reflexionsraum) Darstellungsform.

Figuren und die daraus angenommenen Verhaltensweisen etc. auf Möglichkeiten eines Individuums und Handlungsspielräume verweisen würden. Wenn man dies nun umcodiert, und die medial kreierte Figur als mit klischeehaft maskulin konnotierten, oder zumindest androgynen, Attributen¹⁷⁴ in Verbindung bringt, heißt das folgendes: Nämlich, dass Larsson die Gendernormativität in seiner Funktion als Journalist bei EXPO gezielt umgekehrt hat und nun nicht alleine eine Frau (Im Falle der ambivalent konstruierten Figur der Hackerin) in einer bislang überwiegend von Männern frequentierten Branche operieren lässt. Sondern die Figur zum Zweck der Analyse als Person betrachtet, die im Buch wie auch in den Filmen durchaus auch als definitiv weiblich¹⁷⁵ dargestellt¹⁷⁶ - aufscheint. Diese wird insgesamt als von dem Zeitalter geformter Mensch dargestellt, welcher sich keine typisch weiblichen Attribute und Verhaltensweisen „leisten“ kann. Gerade, weil diese Tatsache direkt an eine Medienversiertheit gekoppelt ist, welche Gendernormen nicht mehr nur im Sinne der Professorin für Rhetorik und Komparatistik, Judith Butler, dekonstruiert und hinterfragt. Sondern eben durch Kontextualisierung mit Neuen Medien die am Menschen real interessierte Strukturierung von Gender insgeheim sogar *einstellt*¹⁷⁷, könnte als zeithistorisches Statement der Branche an sich gelten. Durch den Stellenwert, welchen Stieg Larsson der Figuren selbst einräumt, kann allerdings ein Verblassen der Möglichkeiten und Handlungsstrategien derselben festgestellt werden. Eben weil das Anwenden und Identifizieren von Figur und Medium für Larsson scheinbar hinter deren Präsenz selbst stehen sollte.

¹⁷⁴ wie Profi-Computerkenntnisse, und einer Reihe optischer Kennzeichen, die verwendet wurden, weil es sich für die Kommunikation über die diskutierten Medien gut eignet. Gemeint sind optische Kennzeichen die Larssons Figurenkonstrukt ergibt - im Wesentlichen und allgemeinsten Sinne. In dem Plot selbst sind diese Merkmale als an einer Frau „auffällige Besonderheit“ lesbar. Diese Art der Umcodierung ist nun allerdings nicht mehr generell im Sinne einer Rebellion wirkungsmächtig, nachdem es sich um eine soziokulturell „abgenützte“, weil plakative, Symbolvertauschung handelt. Einmal mehr steht fest, dass die schlichte Thematisierung der Anwendung von Medien – ob nun durch den oder die NutzerIn hervorgehoben oder nicht – den Kern der jeweiligen medienreflexiven Thematisierung ausmacht.

¹⁷⁵ Beispielsweise dann, als sie im Plot selbst in die Rolle der „Irene Nesser“ schlüpft. Die Verwandlung in diese optisch weiblichere Gestalt wird aufgrund einer „Under Cover-Aktion in Bezug auf die Figur Hans-Erik Wennerström“ (als „Spiel im Spiel“: – vergleichbar mit dem strategischen Schauspiel in Shakespeare's *Hamlet*). Hier geschieht ähnliches mit dem Wirtschaftsboss Wennerström.) vollzogen. Medienkompetenz und Gender Identity werden als Performance sichtbar gemacht. Es wird dadurch deutlich, dass sich die androgynen Figur Salander *vorübergehend* durch Gender-Performanz in eine „fiktive Figur auf zweiter Stufe“ (eine Figur spielt zeitweise eine weitere Figur) und wieder zurück verwandeln kann. Salander streift diese Figurenperformance wie eine Hülle wieder ab und ist letztlich optisch wieder auf derselben neutralen Stufe wie deren klare und strategische *Medienperformanz*.

¹⁷⁶ Als weiblich dargestellt deshalb, weil sie im Plot über die Visualisierung selbst entscheidet.

¹⁷⁷ Weil sie unter anderen Kontexten gebraucht wird, nicht mehr im Sinne des Individuums.

Medientechnologie an sich kann, mit Kompetenz und Verantwortlichkeit verbunden, nicht nur klassifiziert, sondern in diesen Produktionen auch publikumswirksam in der Form *dargestellt* werden. Illustration der Anwendung von Digitalen Medien ist somit eben nicht zwingend an bestimmte Codes irgendeiner Gender Identity gebunden. Durch die Darstellung von genderkonformen Journalistinnen und Journalisten und dem gegenüber einer optisch und genderthematisch als deviant kommunizierten Hacker-Clique¹⁷⁸ wird liberales Denken über Neue Medien dargestellt und vermittelt.

Dies beweist in anderer Form auch das Beispiel einer Transformation einer Hacker-Figur (Salander/Nesser) von einem als authentisch kommunizierten Selbst der Figur in Buch und Film, hin zu einer gesellschaftlich konformen Performance¹⁷⁹ im Verlauf der Handlung. Die Rezeption dessen wird somit von der reinen Oberflächen*betrachtung* weg geleitet, was schließlich eine realistischere Übersetzung von versierter technischer *Medienanwendung* ist. Somit gewinnt die Darstellung der Hackerin nach der Rückverwandlung zusätzlich an Authentizität.

Diese Möglichkeit, allseits Verbindungen zu schaffen¹⁸⁰, lässt erkennen, welche Macht der Kommunikation dadurch wirkt. Die Medientheorie hat sich mit Machtstrukturen jeglicher Form beschäftigt. Man erkannte, dass das Potential, Kommunikation zu leiten, mitunter auch Gefahren bergen und geschichtliche Katastrophen mit sich ziehen kann. Andererseits: Die *Rhetorikerin* Judith Butler diskutiert Female und Male Gender in Bezug zu Macht. Genderforschung, Medien und Macht werden also nicht nur optimal untersucht, sondern auch optimal vermittelt.¹⁸¹ wobei sie sich mit dieser Ansicht stark an Michel Foucaults Theorien anlehnt. Die dadurch thematisierte und kritisierte binäre Machtstruktur zwischen männlich und weiblich wird von Stieg Larsson thematisch unmittelbar aufgegriffen und durch das Stilmittel der Übertreibung wertend thematisiert¹⁸². Wobei man

¹⁷⁸ Diese Devianz zur Gesellschaft zeigt sich in der Schnittstelle von dem ebendort als „Nerd“ kommunizierten Bild eines *Digital Natives*, mit welchem über visuelle Zeichen gebrochen wird.

¹⁷⁹ Als soziales Handeln und spielerische Darstellung auf Basis von Strategie. Die Figur Nesser wird für *öffentliche* strategische Verhandlungen im Plot eingesetzt.

¹⁸⁰ Die „Verbindung“, analysiert an drei unterschiedlichen Bereichen, ist die Grundthematik dieser Arbeit.

¹⁸¹ Genau diese Vermittlung ist von Bedeutung, denn mediale Verbindungen zu schaffen ist eines. Wichtig ist allerdings, gerade ein solches Thema versiert zu kommunizieren. Wie in beabsichtigtem Kontext dazu tut dies letztlich Larsson mit seinen Figuren.

¹⁸² Diese deklarierte binäre Machtstruktur wiederholt sich prinzipiell in der Darstellungsform von Bits und Bytes als Grundlage der Digitalen Kommunikation. Sie wird allerdings strategisch aufgebrochen und durch das Agieren und Reagieren im Plot hinterfragt. So wird

dadurch mit diesen, in der Gesellschaft entstandenen und Gesellschaftsräume wie die Berufswelt prägenden Machtstrukturen, deren Vorurteile und Tatsachen, sichtbar machen, und über einen fiktionalen Plot in einem anderen Licht darstellen¹⁸³ kann. Dadurch wird Raum und Möglichkeit eröffnet, diese aufzubrechen. Für die medienästhetische, produktorientierte Sichtweise, sowie auch für die Vermittlung von gesellschaftlich relevanten Statements ist folgendes von Wichtigkeit:

Mensch und Medium: Darstellung und Repräsentation

Larsson hat die Gruppe der Hacker und die weibliche Hauptfigur, nicht mit besonderen, neuen oder anderen Wesenszügen und Berufschancen umschrieben, sondern deutlich gemacht, dass diese ein Gegenentwurf¹⁸⁴ zur hier portraitierten Gesellschaft sind. Doch gerade diese Schlichtheit der Kommunikation in Kombination mit deutlichen Bildern untermauert, zeigt: Schemata der westlichen, symbolüberfrachteten Welt scheinen nicht nur im Sein, sondern auch in der reflektierten Wahrnehmung so verankert zu sein, dass diese karikiert und ironisiert erst wahrgenommen werden können. Dabei fällt auf, dass Stieg Larsson offenbar ein bestimmtes „Bild“ von Menschen hatte, die sich privat mit technischen Systemen auf professionelle Weise auseinandersetzen. Dieses Bild ist von Vorurteilen geprägt und wird genau deshalb in den Adaptionen weiter verwendet. Weil es die Meinung vieler reflektiert und leicht in Bilder umzusetzen ist.

Durch Genderperformanz wird hier einerseits offenbar altbekannt „gegen das Establishment“ angespielt. Das heißt, es werden Strukturen verwendet, welche in eine bestimmte Kategorie fallen. Letzten Endes treten die Figuren, die hier mit Neuen Medien arbeiten und für eine liberale Zukunft stehen, als funktionierende Stimme gegen Macht und Unterdrückung an. Das heißt, das *Konzept der Arbeitsweise und deren Visualisierung* (Gender Aspekte) wird von Larsson als Stimme gegen Unterdrückung erkannt und genutzt. Die visuelle Ebene, welche die Genderperformanz im Sinn von Judith Butler transportiert, ist dabei allein als ein medienstrategischer Zusatz des hier diskutierten Handlungsspielraumes zu betrachten. Es ergibt sich allerdings im Plot eine positive Form der Handlungsmacht durch die Bündelung von beidem. Bei dem Portrait der Figuren in *Verblendung*

die Grundlage der technisch-versierten Kommunikation selbst zu einer strategischen Aktionsfläche von aktiv handelnden Figuren im Plot.

¹⁸³ Vgl. Medien sprechen in Bildern – Erzählt man in Bildern, wird das Kommunizierte „sichtbarer“, mitunter vielseitiger und allgemein verständlich gemacht.

¹⁸⁴ [...] von außen betrachtet und im Sinne der massenmedialen Kommunikation möglicherweise schlicht gestalteter [...]

steht eine mittels Neuer Medien erkämpfte Freiheit des Individuums den Gefahren des kriminalistischen Forschens im Plot gegenüber. Stieg Larssons originaler Handlungsablauf wird neben letztlich nicht relevanten Kürzungen und Umstellungen der Szenen inhaltlich nahezu authentisch transportiert. Er behält demnach die Glaubwürdigkeit seiner Aussage. Nämlich, dass Neue Medien und deren kompetente und dadurch zuweilen subversive Handhabung Möglichkeiten eröffnen, das Individuum und seine Lebensform von unterdrückenden Mechanismen¹⁸⁵ zu befreien.

Mensch und Medium II: Cyborg-Feminismus

In diesem Zusammenhang sind die Erkenntnisse der Biologin und Naturwissenschaftshistorikerin Donna J. Haraway von Bedeutung. Bereits 1985 publizierte sie mit „Cyborg Manifesto“ einen ironischen¹⁸⁶ Essay, welcher das postmoderne Individuum als Mensch-Maschine portraitiert. Dessen Willen zur Verwirklichung des Selbst setzte Haraway zugunsten der damals nach Butlers revolutionären Schriften an die Öffentlichkeit gelangten Gender-Debatte ein. Das Individuum, in einer Art Post-Gender-Debatte nunmehr als postmoderner Cyborg begriffen, sieht sich zwischen zwei scheinbar gegensätzlichen Strukturen in einem Zwischenstadium. Der Mensch als Cyborg, das könnte in *Verblendung* niemand besser darstellen als die am Rand der Gesellschaft stehenden Computerspezialistinnen. Offenbar am ehesten an diese Mischform erinnernd, stellt sich die Figur Salander dar. Haraway versuchte in dem „Manifest für Cyborgs“, die Dichotomien einer Klassengesellschaft, wie Mensch/Maschine, Mann/Frau als von politischen Machtapparaten konstruiert zu entlarven, einzustellen und neu zu denken. Es ist also ein von Grund auf postmoderner Gedanke, welcher sich auch in der Welt von *Verblendung* zeigt. Dichotomien werden als aufgelöst gedacht, bei Larsson, einige Jahre später bereits so beschrieben. Schließlich wird der gleiche Gedanke verfilmt. Wenn man Dichotomien¹⁸⁷ als Machtinstrumente entlarvt und die Schranken auflöst, lässt deren hierarchische Wirkung nach. Das wollte Larsson erreichen, und im eigentlichen Sinn ist es auch die Aussage der Adaptionen. Dort, wo gesellschaftliche Strukturen und Hierarchien als aufgelöst gedacht werden

¹⁸⁵ Unterdrückende Mechanismen sind bei Larsson speziell Strukturen von körperlich ausgeübter Gewalt.

¹⁸⁶ Über die rhetorische Figur der Ironie, also der Verstellung, einer Differenz von Sinn und Äußerung. Diese spricht demnach die gegebene Differenz zwischen dem angestrebten liberalen Ziel Haraways Theorien und der gesellschaftlichen Tatsachen an bzw. aus.

¹⁸⁷ Gemeint sind hier als *geschlechterspezifisch deklarierte* Dichotomien: Stärke/Schwäche, Technikbegabung/-interesse vs. fehlende Technikbegabung/-Interesse, analytisches/analoges Denken und so fort.

können, beginnt ein neuer Möglichkeitsbereich des Individuums. Ebendort wirken Restriktionen nicht mehr und die Metapher des Cyborg-Individuums kann mit der Darstellung von ComputerspezialistInnen direkt gleichgesetzt werden. Cyborgs, hier als visualisierte HackerInnen, deren Fähigkeiten die Apparate auf eine wirkungsvolle und positive Art beherrschen, sind die mediale Antwort auf Judith Butlers Gender-Theorie. Medientheorie und Gender verschränken sich, und stellen das selbstbestimmte, sich selbst kreierende Individuum dar.

2.6.4. *Medialer Blick auf Figuren und Medienhandhabung*

Beide Adaptionen arbeiten im Gegensatz zum literarischen Vorbild mit einer ausgefeilten, an bestimmten aktuellen Codes orientierten optischen Darstellung der ProtagonistInnen. Die künstlerischen Reflexionen, eher als das Original, thematisieren auch die „Problematik der Unmöglichkeit¹⁸⁸ zur Rebellion in der Postmoderne“. Diesen Leitsatz stellen sie in direkten Bezug zur versierten Medienhandhabung. Es existieren Szenen, welche die strategische Rebellin in beiden Filmen ähnlich porträtieren. Das heißt, Kameraachse und Justierung sind in Szenen vergleichbar. Durch die Medien/Gender-Thematik kann eine Ähnlichkeit der Darstellung der Figur daraus abgeleitet werden. Wären diese Szenerien durchgängiges Merkmal des filmischen Vergleichs, so würden diese Darstellungen die deklarierten radikalen Befreiungsversuche der Figur auf eine Weise wieder ad absurdum führen¹⁸⁹. Mit Donna Haraways¹⁹⁰ Cyborg-Theorie gedacht, kann man allerdings auch feststellen, dass die Bilder lediglich folgendes festhalten: Ein Individuum, welches sich in beiden Filmen in derselben *Situation* befindet. Dieses Individuum ist als postfeministischer¹⁹¹ Mensch

¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang steht auch folgendes: Letztendlich werden ausgewählte Schauspielerinnen eingesetzt, monatelang trainiert, um einer fiktiven Vorlage gerecht zu werden, welche in zwei völlig unterschiedlichen Ländern letzten Endes (aufgrund des Erfolges) sehr ähnlich adaptiert wurde.

¹⁸⁹ Allerdings gibt es auch Szenen, welche die Figur mit dem Gerät synchronisieren. Gewissermaßen werden Fähigkeiten als gebündelt dargestellt, indem die Figur im Gerät gespiegelt erscheint.

¹⁹⁰ Donna Haraway (*1944, Denver/Colorado). Haraway ist Naturwissenschaftshistorikerin und Biologin.

¹⁹¹ Der „Postfeminismus“ ist nach allgemeiner Definition eine wissenschaftliche Strömung, welche die Feminismustheorie mit aktuellen kritisch-philosophischen Zeitgeistströmungen wie dem „Poststrukturalismus“ und der „Dekonstruktion“ in Verbindung diskutiert. Biologisches und soziales Geschlecht werden in dieser Betrachtung beide als soziokulturell geformt angesehen. Diese radikalisierte Form des Feminismus vertritt unter anderem Judith Butler. Sie kritisiert zudem die Form der Materialität oder Angreifbarkeit, welche in diesem Zusammenhang artifizell ist. Demzufolge „schaffe jede Gesellschaft durch ihr jeweiliges Denken eine eigene Sicht auf das Selbst und dessen äußere sowie innere Beschaffenheit.“ Identität ist ein Begriff, welcher jeden Menschen zu einem Unikat macht, demnach ist der ‚Dualismus der Geschlechter‘ zu hinterfragen, wie die VertreterInnen dieser Geistesströmung meinen. Die Theorie Judith Butlers besagt, dass es „keine Subjekte

nicht auf ein Herausstreichen besonderer optischer Kennzeichen angewiesen, er definiert sich einzig über politisch Relevantes, über das aktive Handeln. Dieses Handeln wird erst dann merklich und spürbar, wenn die „Bilder laufen“, also im Verlauf der Filme. Laut Haraways ironisierend-kritisch gemeinter These sind "Cyborgs" Mischwesen aus Fiktion und Realität, die positive Eigenschaften von Mensch und Maschine vereinen. Diese Schnittstelle der Erfahrung und Erlebniswelt repräsentiert die mediale Figur Salander als Schnittstelle zwischen ihrem intermedial stattfindenden „Wirklichkeitserleben“ und der zweiten „Realitätsebene“, welche durch Hacking, also über das Netz, passiert. Also die Erlebniswelt der Figur, welche sich über das WWW darstellt, in welchem sich die Figur (und deren mediale Gender,- bzw. Subjektkonstitution) letztlich mittels der Geräteoberfläche spiegelt.¹⁹² Haraway entlehnt ihre Theorie aus der Science Fiction, sie verknüpft Subjekt und Objekt, Mensch und Maschine. Durch die genaue Beschreibung der übersteigert visualisierten und grenzüberschreitend handelnden Figur Salander wird die Verbindung zwischen Haraways Cyborg-Theorie und Larssons visueller Darstellung von Hacking durch eine Frau deutlich.

Es finden sich in beiden filmischen Adaptionen ähnliche Gendercodes¹⁹³ und Formen medientechnischer Anwendungsstrategien und Handlungsspielräume. Diese sind jedoch von den jeweiligen Filmteams unterschiedlich umgesetzt worden. Deutlich wird die Strategie, Medienoberflächen erst ästhetisiert zu zeigen, und in der zweiten Adaption realistisch. In beiden Oberflächen spiegelt sich das weibliche Individuum. Jedoch ist es, das wird ebenso deutlich, der Mensch, der das Gerät hält und steuert und nicht umgekehrt. Gerade über das Kino lässt sich die Wahrnehmung der RezipientInnen durch viele Details ganz unterschiedlich

geben“ würde, sondern anstatt dessen „Subjektivierung“. Das handelnde Subjekt, der handelnde Mensch wird demzufolge an dessen Verantwortung und Wirkungsweise gekoppelt betrachtet.

¹⁹² Diese metaphorische Ebene realisieren die filmischen Adaptionen.

¹⁹³ Hier wurde zum Beispiel ein heller Hauttyp gewählt, welcher nicht zwingend Voraussetzung für diese Rolle gewesen ist. Man hätte die Figur ebenso mit einer farbigen Darstellerin besetzen können. Auch wäre die Figur der talentierten Hackerin eine günstige Plattform zur positiven Repräsentation anderer Ethnien gewesen und hätte eine neue Sicht im Sinne Stieg Larssons ermöglicht. (Gender, Race, Ethnicity/Class sind strukturell verwoben, was man hier gut erkennen kann.) Beide Versionen transportieren Rebellion und Kompetenz bei Medienanwendung zusätzlich über nicht ethnische, sondern veränderliche optische Codes, hier über die subkulturelle Bildsprache der Gothic-Szene, was die Atmosphäre eines nordischen Kriminalfilms optimal unterstützt. Larssons Aussage von Ungebundenheit und Mut, ursprünglich an Verweise auf die Kinderliteratur geknüpft, sind demnach anderen Kontexten gewichen. Die Aussage des Rebellischen bleibt gleich, sie wird bei Larsson allerdings narrativ in dystopisch-postmoderner Art umcodiert. Die Form wird durch eine rohe, ungeschönte und dadurch erwachsene Sicht auf eine bestimmte Gesellschaft ersetzt.

erreichen und manipulieren, nachdem man das Bild in vielfacher Vergrößerung, also „überlebensgroß“, sieht. RezipientInnen können eine neue Sicht auf Möglichkeiten und Perspektiven der Frauen durch die Möglichkeiten der Neuen Medien erfahren. Führt man sich die zuvor erwähnten ähnlichen Einstellungen aus den jeweiligen Adaptionen der unterschiedlichen Adaptionen im Vergleich vor Augen¹⁹⁴, fällt die „Ähnlichkeit der Unangepasstheit“ sofort auf. Das bedeutet, dass für die Produktionen der jeweils unterschiedlichen Länder Schweden und USA im Endeffekt als Ziel galt, eine „gesellschaftlich weitgehend wenig akzeptierte Darstellung des Äußeren“ zu adaptieren, und daraus ein bestimmtes „Bild“, eine neue „Norm der Unangepasstheit“ zu kreieren.

Eine Filmproduktion bedeutet immer eine kollektive Entscheidung im Sinne eines Massenpublikums, was zur Folge hat, dass auch die Darstellung von Individualität speziellen Codes unterworfen ist, um das Produkt Film verkaufen zu können. Und hierbei ist die „durch Handlung dargestellte, aktiv gezeigte“ Medien-und-Gender-Thematik ein wichtiger Kritikpunkt an der Gesinnung, welche eben auch Larsson über Schriftstellerei und politisches Engagement deutlich kritisiert. Diese genannte Gesinnung duldet keine optischen oder wie auch immer geäußerten Andersartigkeiten¹⁹⁵, für die letztlich zum Beispiel die HackerInnen der „Millennium“-Welt beispielhaft stehen. Und doch ist gerade bei den Adaptionen beider Produktionen genau eine Nivellierung der Persönlichkeit und des Eigensinns zu beobachten. Larsson stellt seinen ursprünglichen Entwurf der Hackerin und deren Clique in die Tradition der „literarischen Außenseiterfiguren“, somit können sie in einer Linie eingereiht mit Holden Caulfield¹⁹⁶, der literarischen Figur von J. D. Salinger, gesehen werden.

¹⁹⁴ Siehe Filmverzeichnis.

¹⁹⁵ Hier unterstrichen durch die an der Bildsprache der Gothic bzw. Punk-Szene orientierten Figur und deren Clique, deren Lebensentwurf ebenso deutlich einer „in der Gesellschaft verankerten“ Basis entspricht. So wird (audio-)visuell hinterfragt und kritisiert, was diese etablierte Gesellschaft eigentlich wirklich ausmacht. Die Überschneidung von Medienkompetenz, Leben abseits des „Establishments“ und Musikszene mit düsterer Bildsprache ergibt ein Feld, das sich als Portrait der bei Larsson beschriebenen modernen Generation gut eignet. Damit geht zumeist auch ein hohes Maß an politischem Interesse und Gerechtigkeitssinn einher, wie dies in allen der medial aufbereiteten Versionen des Plots beschrieben wird. Gerechtigkeit ungerechten Strukturen gegenüber wird hier durch mediales Infiltrieren, also subversiv angewandte Medienkompetenz, bewirkt.

¹⁹⁶ Holden Caulfield ist die literarische Hauptfigur aus dem bekannten Roman „The Catcher in the Rye“ von J.D. Salinger. Der Roman von 1951 erzählt die Geschichte eines Ausbruchsversuchs aus der Gesellschaft: Holden, der Internatsschüler, reißt für einen Tag aus dem beengenden System Schule aus. Von der Erwachsenenwelt enttäuscht wird Caulfield zum Entdecker, indem er die Welt mit seinen Augen entdecken und so seine kindliche Unschuld bewahren will. Die Computerspezialistin in Larsson's Plot, ein halbes Jahrhundert später erdacht, handelt völlig anders: Sie wird durch Zufall zur externen Strategin, deren Absichten sich mit allen Mitteln gegen ein korruptes System richten.

Diese weisen gegenläufige Lebenskonzepte auf, dennoch wirkt es, als wären Larssons Protagonisten die dystopisch-verklärte Version dieses literarischen Charakters. Beispielsweise den Film *Hackers – Im Netz des FBI*¹⁹⁷ aus dem Jahr 1995. Hier steht die Figur Kate Libby im Vordergrund einer Hacker-Clique. Um den Unterschied in der marktstrategischen Entwicklung aufzuzeigen, wird eine kurze Verbindung zwischen beiden filmischen HackerInnen-Figuren gezogen: Im Jahr 1995 war die Figur Libby von einer grellen, an den 1990ern orientierten Cyber-Welt umgeben. Ganz im Gegenteil dazu die düstere Version Stieg Larssons, deren Grundstimmung dazu geeignet ist, Themen wie finanzmarkttechnische Missstände und menschliche Abgründe in der (schwedischen) Gesellschaft gleich mit zu filtern. Beide Figuren stehen für Emanzipation, ausgehend von einer nicht etablierten Gesellschaftsschicht. Bei beiden Fällen sind Anwendungskennntnisse von Kommunikationstechnik handlungsleitend.

So werden dem/der Rezipierenden Medienkompetenz und Toleranz als wichtige Basis vermittelt, einhergehend mit zukunftsorientiertem Denken. Der geringfügig anders dargestellte Plot von *Verblendung* vermittelt ein Bewusstsein, welches Fähigkeiten und Möglichkeiten speziell über *Medienanwendung* aktivieren und ausbauen kann. Dieses Bewusstsein sieht das Individuum und seine Fähigkeiten, nimmt genderthematischen Ausdruck als Freiheit des Individuums *schlicht zur Kenntnis*: Dabei ist abschließend schlicht der (Re-)Präsentationsweg zu beachten: Während es für die werbestrategische Verhandlung, - speziell im audiovisuellen Medium – ein Kriterium darstellt, alles Verhandelbare auch sichtbar zu machen, sieht die Selbstpräsentation dieser Gruppierung folgendermaßen aus: Es existiert eine „Hacker Ethik“, welche die Prinzipien dieser losen Gruppierung nach außen darstellt.

„3. Misstrauere Autoritäten - fördere Dezentralisierung

4. Beurteile einen Hacker nach dem, was er tut und nicht nach üblichen Kriterien wie Aussehen, Alter, Rasse, Geschlecht oder gesellschaftlicher Stellung.

Diese Punkte werden in dem Plot thematisiert.“

(<http://www.ccc.de/hackerethics> letzter Zugriff am 3.2.2013.)

¹⁹⁷ *Hackers – Im Netz des FBI* ist ein 1995 im deutschsprachigen Raum veröffentlichter Film rund um eine Gruppe jugendlicher PC-StrategInnen, welche sich, wie im deutschen Titel bereits angedeutet, durch besondere Aktionen in staatliche Systeme einklinkt.

Diese sieht nun folgendermaßen aus: Dabei beantwortet Punkt 4 dieser Aufzählung die Fragestellung dieses Kapitels insgesamt. Dieser Verhaltenscodex stellt die Gruppierung dar.

Natürlich ist diese reale Hacker-Ethik von der literarischen und filmischen eines Teams zu unterscheiden. Die Darstellung solcher Personen als Figuren in einem literarischen oder filmischen Plot ist dabei etwas völlig anderes. Dies stellt nämlich eine künstlerische Verhandlung dessen dar und ist somit eine marktorientierte, subjektive Betrachtung. Larssons Romanfassung zeigt dabei an, gerade etwas, das im Verborgenen operiert, an die Öffentlichkeit zu bringen. Diese künstliche Sichtbarmachung wird allerdings mit dessen subjektivem, voyeuristischem Blick verhandelt. Dabei stellt sich diese Verhandlungsbasis als wie geschaffen für die audiovisuelle Darstellungsform dar. Es ist schließlich noch eine Steigerung der Visualisierung¹⁹⁸ von der ersten zur zweiten Adaption zu bemerken. Gemäß dem Stil von Regisseur Fincher zeigt sich das durch eine Bildsprache, die einen visuell stärkeren Fokus auf die Hackerin sowie ihr Arbeitsgerät gibt. Dadurch fällt die künstlerische Thematisierung von „Medienkompetenz und Gender“ bei Fincher deutlicher, weil die durchschnittlichen Rezipierenden irritierender, aus. Zudem soll eine Abgrenzung zum bereits bekannten künstlerischen Stoff stattfinden. Fincher thematisiert Medien zudem über aktuelle, hochwertige Produkte und in realistischer Art und Weise.

¹⁹⁸ Bewirkt durch ungewöhnlichere visuelle Codes.

3. Unterschiede in der Adaption

Bei der Analyse fällt auf, dass die Adaptionen sich prinzipiell in ihrer Visualisierung, also Bildhaftigkeit, ähneln, jedoch nicht in der Narration. Dabei ist zu erkennen, dass David Fincher dem Film sehr wohl eine überaus authentische filmsprachliche Richtung gibt. Theoretische Verfahren beginnen dann, Sinn zu generieren, wenn sie praktisch anwendbar werden oder eine schlüssige und innovative Antwort auf ein praktisch bestehendes Problem geben können. Dieses Kapitel widmet sich darum der Analyse intermedialer Verfahren.

Es wurde bereits festgestellt, dass Intermedialität bereits dann beginnt, wenn Text entsteht. Kommunikation ist immer Umwandlungen ausgesetzt. Was passiert aber *innerhalb* des Mediums Film in Bezug auf andere Medien? Die schwedische Adaption von *Verblendung* ist dahingehend beispielhaft interessant, als dass sie Medien zitiert und mit der journalistischen Redaktion „Millennium“, sowie dem Thema Hacking, die Medienbranche selbst zum Thema hat. Es wird außerdem die Frage aufgeworfen bzw. der Frage nachgegangen, wer die Informationen über die Produktion selbst verbreitet, das heißt, wer die Menschen sind, die hier federführend Informationen in diesem Ausmaß über Massenmedien verbreiten können. Alles geschieht unter dem Banner „Unterhaltungskultur“. Doch was steckt dahinter und welche realen Folgen hat eine solche Produktion? Erkennt man die Wirklichkeit darin, weil das Medium diese entworfen hat, oder spiegelt sich in der Reflexion des Autorenkollektivs eine Wahrheit, und wie wirkt sich diese aus?

Einleitend ist zu sagen, dass es nicht darauf ankommt, aus welchem Land die betreffenden Regisseure kommen. Es wird sofort deutlich, dass Technik und Ausbildung in den jeweiligen Ländern fundiert sind. Was auffällt, ist die Medienkompatibilität der Regisseure. Obgleich die Personen hinter der Produktion stehen und nicht „im Rampenlicht“, ist es von Bedeutung, wie Regisseure in der Öffentlichkeit auftreten bzw. welches Image diese aufbauen, denn gerade bei Produktionen einer solchen Tragweite werden Namen wie Larsson, Fincher oder auch Oplev unweigerlich zu Synonymen für eine Erfolgsproduktion. Deshalb gibt es im Weiteren über ein Zitat einen kurzen Blick auf das leitende Fachpersonal hinter den Produktionen. die direkten Einfluss auf die Medien ausüben und die Entscheidungen treffen und treffen können, welche Millionen Menschen in ihrer Freizeit gezielt zerstreuen, ablenken, aber auch lenken können.

Als kritischeR KonsumentIn, RezipientIn und InteressentIn ist es von Bedeutung, die Hintergründe kennen zu lernen. Es wird, wie in der gesamten vorliegenden Arbeit, auch hier mit Übersetzungen von Texten gearbeitet. Das soll zeigen, dass man die Möglichkeit der Informationstransformation notwendig in Anspruch nehmen muss, um global verbreitetes Material interpretieren, analysieren, verstehen zu lernen.

3.1. Macht der Adaption: Regisseure und ihre Adaption

Nicht allein durch die auffallend kurze Adaptionsspanne zwischen der schwedischen und der amerikanischen Fassung war Regisseur Oplev selbst irritiert. In einem Interview mit der amerikanischen Zeitschrift *World and Film* meinte der schwedische Filmemacher auf die Frage, was er von der amerikanischen Adaption halten würde, folgendes:

"I know he [Fincher] 's seen my film but I don't know anything besides that. The only thing that's annoying to me is that the Sony PR machine is trying to make their Lisbeth Salander the lead Lisbeth Salander. [...] Even in Hollywood there seems to be a kind of anger about the remake, like, 'Why would they remake something when they can just go see the original?' Everybody who loves film will go see the original one [...]."
(Oplev 2010, S. 1)

Der schwedische Regisseur versucht, die Konkurrenzsituation als hinfällig darzustellen und verweist auf den Wert des Originals, das lässt an die auratische¹⁹⁹ Komponente bei Walter Benjamin zurückdenken. Dadurch kann auch erkannt werden, dass die Marktsituation insgesamt sehr angespannt ist. Auf der einen Seite adaptiert man so schnell wie möglich, dadurch bleibt auf der anderen Seite zu wenig Zeit, ein Werk überhaupt beim Publikum wirken zu lassen. Doch das ist nicht vorrangig das Ziel. Adaptieren ist eine Möglichkeit, schnell auf den Markt zu (re-)agieren. Man merkt, dass gerade die amerikanische Filmindustrie durch ihre Größe dazu in der Lage ist und dass namhafte Schauspieler für eine solche Produktion gewonnen werden können, womit der Film bei der Masse aufgewertet ist.

¹⁹⁹ Es ist dem Zitat zufolge zu bemerken, dass filmische Figuren und deren Wiedererkennungswert gerade für den kommerziellen Erfolg des Films eher ausschlaggebend zu sein scheinen, als die jeweilige Ausdrucksform des jeweiligen Regisseurs.

Letztlich kann auf den *jeweiligen Originalwert* durch die unterschiedliche Bearbeitung verwiesen werden. Auffallend ist auch das Kreieren eines Wiedererkennungswerts. Die Eigenständigkeit der Produktion wird so dargestellt, dass sie sich über den jeweiligen Ausdruck einer Hauptfigur definiert. Die Deutlichkeit und Medienpräsenz der literarischen Figur wird dazu verwendet, um die Individualität der jeweiligen Filmadaption zu definieren.

Zu der Debatte äußerte sich David Fincher 2011 und verweist auf eine begriffliche Unterscheidung²⁰⁰ zwischen Remake und Adaption. Damit ist bewiesen, dass mit Adaption auch der Gedanke an bloßes Wiederholen eines Inhalts nicht aufkommt und mit dem Wort „Adaption“ bereits eine Aufwertung des Nachfolgeprodukts stattfindet. Adaption ist mit kreativem Potential einer möglichen Neuinterpretation und rechtlich gesichertem Veränderungsspielraum am Originalwerk verbunden. Die vorhandene Aussage könnte in diesem Fall verändert werden.

3.2. Verblendung – Der Roman

Der Plot, welcher sich in den Adaptionen jeweils ähnelt, lässt sich wie folgt zusammenfassend darstellen:

Es geht um die medial unterstützte Suche nach einer verschwundenen Person, wobei die Kommunikationstechnologie im Zentrum steht. Jahrzehntlang werden in gleichem Zeitabstand Pakete mit unterschiedlichen Absenderstempeln, aber gleichem Inhalt²⁰¹, an einen pensionierten Großindustriellen geschickt. Dieser glaubt an einen Zusammenhang zwischen dieser Botschaft und dem Verschwinden seiner Nichte vor Jahrzehnten. Weil er der Polizei misstraut bzw. diese die Suche bereits lange Zeit eingestellt hat, kommt er auf die Idee, einen Privatermittler zu beschäftigen. Derjenige ist als fair arbeitender Wirtschaftsjournalist bekannt, welcher allerdings von einem korrupten Bankier wegen eines kritischen Artikels in einen Gerichtsprozess verwickelt wurde. Nachdem der Auftraggeber und der Reporter beruflich Erfahrungen mit dem gleichen Finanzier machen mussten, war der Journalist als Person für den älteren Herrn von Bedeutung. Die Ermittlungen erfolgen in

²⁰⁰ “Fincher’s *Girl with the Dragon Tattoo* opens on December 21, 2011 and he maintains that his version is *not a remake, but an adaptation* [nachträglich hervorgehoben] of Larsson’s novel by screenwriter Steven Zaillian.”

²⁰¹ Getrocknete, gepresste Blumen hinter Glas.

Kooperation mit einer Hackerin²⁰², welche die strategische Medienarbeit übernimmt. Offiziell soll der Privatermittler also die Biografie Industriellenfamilie schreiben, hintergründig allerdings die Suche nach der verschwundenen Nichte wieder aufnehmen und den Bankier im Auge behalten²⁰³. Infolge der Ermittlungen kommen noch andere Verbrechen ans Tageslicht, wobei der Auftraggeber die Täterpersonen in seinem nahen Umfeld vermutet. Dadurch wird ein zusätzlicher Spannungsbogen generiert.

3.2.1. *Personen und Handlung*

In Medien handelnde Figuren sind, sofern sie plastisch geformt werden, Gestalten, die eine physische, eine soziologische und eine psychologische Dimension aufweisen. Um aktive Figuren beschreiben und analysieren zu können, müssen diese Ebenen einzeln betrachtet werden, um in weiterer Folge das Agieren im Laufe der Handlung analysieren zu können und so ein deutliches Bild von Romanfiguren einerseits und filmischen Figuren andererseits gegenüber stellen zu können. Ausgehend davon kann dann ein Verlauf nachgezeichnet werden, wie das jeweilige Medium funktioniert und präsentiert wird.

Dazu wird zunächst eine Teilung der Figuren nach deren fiktiven beruflichen Umfeld unternommen, um gesellschaftliche Strukturen innerhalb des Plots aufzuzeigen und einen Handlungsrahmen der jeweiligen Figuren darzustellen. Larssons Figuren sind so entworfen, dass sie sich zu einem überwiegenden Teil über ihren Beruf definieren. Eigenschaften, Optik und Wesen der Figuren wird in diesem Werk mit medial geprägter und gelenkter Handlungsmacht/-freiheit, Entscheidungsfähigkeit und Arbeitsumfeld assoziiert. Um die Übersicht zu bewahren, wird in dieser Arbeit eine auf das Wesentliche konzentrierte Auswahl getroffen.

²⁰² Stieg Larsson beschrieb diese und deren Arbeitsgeräte besonders deutlich, sodass auch Adaptionen die Figur als Aufhänger oder Leitfigur des Films und für Werbezwecke verwenden können. Es ist eine Strategie zur Förderung des Wiedererkennungswerts von Werk und Autor.

²⁰³ Was so viel bedeutet wie „die Wirtschaft von Korruption befreien“. Die Vielseitigkeit dieser im Zusammenhang genannten Aufgaben ermöglicht es dem Film, mittels Rückblenden und anderen technischen Mitteln, mehrere Handlungsstränge parallel zu verhandeln.

Ausgehend von den Figuren des „Vanger-Clans“²⁰⁴, der Industriellenfamilie, kann erkannt werden, dass sich Medien und Figuren bei Larsson thematisch ergänzen. Während die Figurengruppe für zweifelhafte Ideologie steht, sind in ihrem Umfeld Medien wie Schwarz/Weiss-Fotografie, Filmprojektor, Bücher und Bilder, zeitlich aber nicht direkt mit der NS-Zeit verbundene Medien zu finden. Das bedeutet, diese Charaktere werden über Taten und Handlungen präsentiert, die im Zusammenhang thematisierten Medien beschreiben diese Gesinnungen.

Neue Medien bestimmen die Recherche im Umfeld der Ermittlungen. Dabei werden Kenntnisse des Wirtschaftsjournalismus mit Computerstrategien angewandt. Dadurch verbinden sich sozusagen geistig Kenntnisse der Finanzwelt mit unabhängigem, jedoch reflektiertem, kompetentem Mediengebrauch zu einer alternativen Dynamik. Die Erinnerung als Metapher zeigt sich in der Beschreibung von spezieller Merkfähigkeit, welche sich strukturell in dem Aufbau von digitalen Speichermedien wiederfindet²⁰⁵. Diese Fähigkeit bringt den Autor Larsson zu einer Art Genie-Auslegung bei gleichzeitiger Ablehnung von etablierten Gesellschaftsstrukturen. Die Komponenten „gesellschaftliche Randexistenz“ und „Medienstrategie“ heben sich wieder auf. Medien können als „Befreiungs-Metaphern“ gelesen werden. Sie fungieren als Kommunikationsmittel und gesellschaftliche Etablierungsinstrumente.

Erkennbar ist der Zusammenhang zwischen Figuren und den thematisierten Medien. Medien, als Kommunikationsmedien in analoger oder digitaler Art, sind Schnittstelle und Auflösungspunkt der Fragen, die sich im Verlauf der Handlung ergeben. Medien sind in diesem Plot für Figuren und Handlung gleichermaßen leitend und definierend.

3.2.2. *Aufbau des Romans*

Der Romantext visualisiert die Geschichte unterstützend durch die Art, wie er gedruckt wurde. Die Zwischentitel und Anmerkungen im Text verweisen auf den Inhalt. Wiederholungen oder Aufzählungen erzählen intertextuell von Ereignissen. Durch Einfügung von Informationen, wie sie auch in den

²⁰⁴ Vorrangig die Larsson'schen Figuren „Henrik Vanger“, der Auftraggeber, und „Harriet“, dessen gesuchte Nichte. Andere Figuren dieses Umfelds werden als gewalttätig beschrieben. Dazu gehören „Gottfried Vanger“ und „Martin Vanger“.

²⁰⁵ Welche zugleich die verbrecherische Vergangenheit und Machenschaften der Gegenspieler, - in historischem *und* aktuellem Sinn im Blickfeld behaltend, - strategisch bekämpft.

Nachrichten vorkommen könnten, schafft das Medium Buch eine Atmosphäre von einer deklarierten Realisierung der Ereignisse.

Der Roman ist durchgehend in klarer, verständlicher Sprache verfasst. Diese Struktur begünstigt das Adaptieren des Medieninhalts. Wiederholungen einzelner Elemente im Text lassen das Geschehen im Geschehen inhaltlich reflexiv Revue passieren und ermöglichen verständnisbasiertes Rezipieren, nicht nur bei konzentrierter Aufmerksamkeit.

3.2.3. *Literarischer Text als Medienkombination*

Die wirtschaftliche Funktion des Mediums Buch ist heutzutage verstärkt von seiner materiellen Aufmachung abhängig bzw. darauf begründet. Der Roman zu *Verblendung* ist eine Medienkombination. Er enthält stilisierte graphische Karten²⁰⁶, die der bzw. dem Lesenden eine Gedächtnisstütze bieten, um bestimmte im Buch vorgestellte Orte zu visualisieren.

Alle buchtechnischen Eigenschaften neben dem Haupttext, also auch die Illustrationen desselben, nennt man nach Gérard Genette einen „Paratext“²⁰⁷. Der Begriff beschreibt abseits des Haupttextes alle Zeichen rund um das Produkt Buch, die zur Aufmerksamkeitssteuerung und Meinungsgenerierung des rezipierenden Individuums zählen.

Mit Stieg Larsson ist ein Journalist²⁰⁸ als Romanautor tätig, was man in der von ihm gewählten Ausdrucksform, sowie der Thematik seiner Fiktion merkt. Das folgende Kapitel zeigt, welche Bedeutung es darüber hinaus für den Romantext hatte.

3.2.4. *Journalismus als intermedialer Bezug zur Autorschaft*

Larsson bedient sich deshalb an medialen Einflüssen aus seinem Umfeld. Und er unterscheidet den Mediengebrauch nach Altersabstufung, wie in einem späteren Kapitel dieser Arbeit näher beschrieben wird. Diese reichen von der Beschreibung oder Darstellung handschriftlicher Notizen, welche im Buch auch als solche ausgewiesen sind, über getippte Briefe bis hin zu

²⁰⁶ Als den Fließtext visuell unterstützendes Element wurden Grafiken verwendet. Diese erleichtern die geografische Orientierung in der Vorstellung. Bei Larsson 2006 zu finden auf S.124 und S.167.

²⁰⁷ Wie bereits an anderer Stelle beschrieben, erarbeitete Genette eine Theorie zur Bedeutungsfindung und Klassifizierung für diese Zeichen am Medium Buch. Vgl. Genette 1989.

²⁰⁸ Dabei reiht sich Larsson in eine lange Tradition ein, denn sogenannte „Schriftsteller-Journalisten“ gibt es häufig. Beispiele sind unter anderen die Zeitgenossen Jonas Jonasson, Per Olov Enquist oder auch Jo Nesbø.

E-Mails und der Schilderung verschiedener Anwendungen und Verwendungen von Dateninhalten via Internet. Als Beispiel ist auf S. 631f. der deutschsprachigen Fassung eine Mailkorrespondenz zwischen den Journalisten Blomquist und Berger angeführt. Larsson beschreibt den täglichen Umgang von Menschen der Medienbranche, welche er in die Handlung einbringt. Zusätzlich hat man als RezipientIn die optische Abwechslung, eine Mailwechsel in möglicher realistischer Form nachlesen zu können: Der Verlag druckte diesen in anderer Schriftart ab und der Autor versah die jeweiligen Mails auch mit Absender und Empfänger – ein wiederkehrendes Motiv in seinem Werk. Dabei ist Journalismus selbst „Beschäftigung mit Korrespondenz“, diese schreibt sich metaphorisch in das Werk Stieg Larssons ein. Die Mails in dem Buch unterscheiden sich – wie im dafür vorgesehenen Medium auch – durch ihre informelle Art. Ein Beispiel aus diesem elektronisch anmutenden Briefwechsel ist exemplarisch im Buch zu finden:

Von <mikael.blomquist@millennium.se> an
<erika.berger@millennium.se>:

„Halt noch ein paar Wochen aus. Und fang schon mal an, die Dezembernummer zu planen, die wird anders als jedes Heft, das wir bis jetzt gemacht haben. Mein Artikel wird sich auf ungefähr 40 Seiten belaufen. M.“

(Larsson, 2006 S.635)

Die Struktur des Textes, sowie die Schriftart sind dem Wesen des Mediums E-Mail angepasst und in das Medium Buch auf dieselbe Art und Weise übernommen und kenntlich gemacht worden. Während die journalistische Sprache des Autors sich ohnehin bereits durch Klarheit und Verständlichkeit auszeichnet, ist trotzdem ein merklicher Unterschied zwischen der Sprachgestaltung von literarischem Text und E-Mail ausgewiesen. Medien sind mitunter in der Lage, ein und dieselbe Botschaft auf unterschiedliche grafische Art sehr präzise zu zeigen.

3.2.5. Intertextualität im literarischen Text Verblendung

Nach den theoretischen Erkenntnissen Julia Kristevas stellt sich kein Text als autarker Gegenstand dar²⁰⁹, sondern ist ein Gefüge aus Zitaten und in

²⁰⁹ Auch Kilbridge formulierte ähnliche Gedanken: Vgl. (dt.): „Kein Text ist eine Insel“.

seiner Form somit performativ, also darstellend, flexibel und veränderlich. So wird Text als Figur wahrnehmbar, welche jeglichen Wandel mittransportieren in der Lage ist. Diese Eigenschaft ist gerade im Vergleich zu Neuen Medien bemerkenswert, nachdem sich letztere ja genau dadurch auszeichnen. Ein Prosatext stellt im Gegensatz zu einem lyrischen Text durch Zeichen Sachverhalte dar. Dadurch können Dinge in der Öffentlichkeit thematisiert werden. Stieg Larsson sprach sich für Frauenrechte und eine gerechte Umsetzung wirtschaftlicher Belange aus. Die beispielhaften intertextuellen Themen lassen sich unter dem Stichwort „Gerechtigkeitsforderung“ zusammenfassen und das ist ein immer wiederkehrendes Motiv, auch in der fiktionalen Prosa, welches diese auch politisch relevant macht.

Jeder Text ist ein Kreuzungspunkt²¹⁰ anderer Texte und stellt den Schauplatz für deren Umstellung und Umwandlung zumeist unter dem Einfluss einer ideologischen Voraussetzung dar. Ein Text ist demzufolge auch offen für Interpretationen²¹¹ und kann auch durch die Freiheit des Rezipierenden auch anders interpretiert und damit gegengelesen werden.

Intertextualität zeigt sich in *Verblendung* auf verschiedenen Ebenen folgendermaßen: Als offenkundigstes Beispiel gilt der Aufbau des Buches an sich, die Wahl der Schrift für Fließtext und Zwischenkapitel-Überschriften etc. Natürlich auch die Formulierungen bzw. der Aufbau des Buches, was aber nicht nur im Entscheidungsbereich des Autors selbst lag, sondern zum Großteil von Verlagsseite bestimmt wird. Das Buch umfasst 29 Kapitel, verteilt auf 688 Seiten, was für eine Publikation dieses Genres durchaus üblich ist und den Erwartungen des Zielpublikums entgegenkommt. Angefangen bei der Beschreibung der ersten Postsendung an den Industriellen Henrik Vanger, die zugleich auch den Rahmen für die Geschichte rund um die Zeitschriftenredaktion Millennium und die mysteriöse Geschichte rund um das Verschwinden eines Mädchens vor über 40 Jahren bildet, kann man Intertextualität festmachen: Der Aufhänger der Geschichte bildet einen Anfangspunkt, welcher auf die Anfänge der Literatur der abendländischen Tradition verweist. Dieser bildet den Rahmen der Haupthandlung.

²¹⁰ Im Grunde kann die Figur Harriet als Metapher für diese Art von Kreuzungspunkt erkannt werden.

²¹¹ Vgl. die Interpretationsfreiheit im Sinne eines „offenen Kunstwerks“ bei Eco.

Larsson beschreibt eine durchschnittliche Erlebniswelt einer vergleichbaren Personengruppe, - und verbindet diese mit phantastischen Elementen, die nachweislich, aufgrund von Presseinterviews mit dem Autor, nicht völlig frei erdacht waren und durch den Zeitgeist und die Fülle an bestehenden Informationen in der heutigen Welt geprägt sind.

Im ersten Kapitel spricht ein Journalist die Figur Mikael Blomquist mit „Geben Sie uns ein Statement, Kalle Blomquist“ an, womit er ihn im ironischen Sinn mit einem Kinderbuch-Detektiv der Schriftstellerin Lindgren vergleicht, um die Figur des Journalisten im Text über diesen Querverweis zu diffamieren. Larsson schafft mit dieser Bemerkung einen intertextuellen Verweis auf dieses titelgebende Buch oder auch auf den Namen der bekannten schwedischen Autorin und deren Schaffen. Larsson transportiert durch diese Verbindung eine traditionell sowie international verankerte Andeutung auf die Lebensart, die Bräuche und die Geschichte Schwedens und den BürgerInnen.

Durch die genannte Verbindung der Hauptfigur im Roman mit Wirtschaftsjournalismus kann diese Persona mit klassischen Detektiven wie Sherlock Holmes verglichen werden. Dadurch treffen altbewährte Ermittlungsstrategien auf moderne Kommunikationstechnik. Durch intertextuelle Verweise gelingt es dem Autor, seine LeserInnenschaft mittels Unterbringung allgemein bekannter Codes an die Geschichte zu binden. Auch erwähnt Larsson im Text Firmennamen, mitunter aus werbetechnischen Gründen, aber schließlich auch, um schwedische Konzerne zu nennen und damit das Setting in einem speziellen Land zu unterstreichen. Auf Seite 89 beschreibt er den Großindustriellen²¹² Henrik Vanger, den Auslöser der Ermittlungen in dieser Geschichte, wie folgt:

„Er war aus dem schwedischen Wirtschaftsleben nicht wegzudenken; eine Koryphäe wie ein Matts Garlgren von MoDo oder Hans Werthén, damals bei Elektrolux.“
(Larsson, 2006, S. 89)

In diesem Satz ist auf den ersten Blick eine bloße Aufzählung von Firmennamen und Verantwortlichen vorhanden. Daran sieht man, wie der Begriff der Intertextualität zur Anwendung kommt: Dieser findet sich, wie beschrieben, nicht nur bei Verweisen auf andere literarische Quellen,

²¹² Die Figur, Clan-Oberhaupt und Auftraggeber, und dessen kritischer Autor-Biograf lassen Verbindungen zu Sozialstrukturen des Marxismus deutlich werden.

sondern bezieht sich auf Text im Allgemeinen. Text kann demnach mit gespiegelter Wahrnehmung gleichgesetzt werden. Davon abgesehen ist dieser Textausschnitt ein Beleg dafür, dass Informationen speziell in der heutigen, modernen Welt über die verschiedensten Medien verfügbar werden und zirkulieren können. Der Autor Larsson machte aus seinem geografischen Umfeld eine Basis für seinen Roman, das erkennt man wie oben erwähnt daran, dass hier konkret Firmennamen genannt werden oder wie auch an diversen anderen Stellen des Buches Namen auftauchen, welche in direkter Form mit dem Land Schweden in Kontext stehen oder damit in Verbindung gebracht werden können.

Der zum Ermittler im Fall Vanger eingesetzte Journalist Mikael Blomquist hat seine Gedanken zu seinem beruflichen Umfeld niedergeschrieben und unter dem Titel „Die Tempelritter“ veröffentlicht. Daran erkennt man, dass der Autor Larsson mit diesem Orden eine bestimmte Gesinnung verbindet, von der er darüber hinaus annimmt, dass sie dem bzw. der Lesenden bekannt wäre. Dieses Buch wird beispielsweise auf S. 107 der deutschsprachigen Fassung erwähnt, wenn die bereits genannte Figur Henrik Vanger im Gespräch mit dem Journalisten Blomquist diesem gegenüber meint:

„[...] Ich brauche einen Menschen, der recherchieren und kritisch denken kann, der aber auch integer ist. Ein guter Journalist sollte diese Eigenschaften vermutlich besitzen, und ich habe Ihr Buch Die Tempelritter mit großem Interesse gelesen. [...]"

(Larsson, 2006, S.107)

Damit wird einerseits deutlich, wie bestimmte Begriffe durch Konventionen mit Funktionen behaftet sein können, und andererseits, wie Larssons Meinung selbst sich dazu verhalten haben könnte.

Im 5. Kapitel des Thrillers wird das Hauptereignis, nämlich der Straßenumzug am „Tag des Kindes“, beschrieben, welcher das Verschwinden von Harriet markiert. Das Ereignis des Verschwindens einer Person wird durch weitere medienunterstützte Schritte im Handlungsverlauf aufgedeckt. Es wird auf bildgebende Medien zurückgegriffen, Szenen können dadurch im Ablauf betrachtet oder gestoppt werden. Dadurch ist eine Markierung bestimmter Szenen möglich. Weitertransportiert auf dem PC wird das gleiche Ereignis bildhaft anders dargestellt. Man sieht

beispielsweise, wie Bilder auf dem Bildschirm wirken, ganz im Gegensatz zu der Betrachtung am Projektor oder in ausgedruckter Form. Die Wiedergabe eines Ereignisses kann verändert werden. Ebenso sind die neueren Medien dazu in der Lage, Geschehen durch Zoom und höhere Auflösung etc. realitätsnäher darzustellen.

Dieses Verschwinden der Figur Harriet Vanger wird im Plot hervorgehoben und durch die medienunterstützte Suche im Handlungsverlauf noch einmal verdeutlicht. Larsson beschrieb dies als ein Ereignis in einem Ereignis. Diese Doppelung entspricht auch dem Fotorahmen mit Passepartout, welches im Filmstill²¹³ erkennbar ist. Dieser zeigt dieselbe handlungstragende Figur, welche zwar auch im übertragenen Sinn „rahmengebend“ ist, aber fast durchgehend nur in ihrer physischen Abwesenheit im Plot thematisiert wird²¹⁴. Zusätzlich bringt der Autor infolge einen Unfall mit einem Tanklastwagen ins Spiel, womit er die Geschichte hin zu einer Form des klassischen Kriminalromans mit dystopischem Unterton lenkt. Die Insel wird durch diesen Unfall vom Festland getrennt und durch die Massen an Menschen, welche an dem Umzug teilhatten, kam es zu chaotischen Verläufen. Larsson wird hier, von Wibke Kuhn übertragen, folgendermaßen zitiert:

*„Die Insel war immer noch vom Festland abgeschnitten, aber die Dinge beruhigten sich langsam. Erst als wir uns gegen acht zu einem verspäteten Abendessen zu Tisch setzten, entdeckte man, dass Harriet fehlte.“
(Larsson, 2006, S. 122)*

Die ins Deutsche transformierte Textstelle zeigt nun mehrere Verweise auf: Zum einen ist am Text selbst zu erkennen, dass Larsson sich an klassischer Kriminalliteratur - wie beispielsweise von Sir Arthur Conan Doyle²¹⁵, Edgar Allan Poe oder Agatha Christie²¹⁶ - orientiert hat, welche oft einen eingegrenzten Raum als Schauplatz des kriminalistischen

²¹³ Vgl. Abbildungsverzeichnis. Bild Harriet, Oplev 2009.

²¹⁴ Erkennbarer Unterschied der Produktionen ist die verklarte Darstellung bei Oplev im Gegensatz zu der filmischen Handschrift Finchers, welche Direktheit und Realismus darstellen will.

²¹⁵ Dessen Detektiv Sherlock Holmes wird aufgrund der Ermittlungsstrategie oft mit Auguste Dupin oder auch Zeichentheoretikern (diese verhalten sich wie Spurensuchende) wie C.S. Peirce oder Eco in Verbindung gebracht.

²¹⁶ Welche mit ihrer Figur der „Miss Marple“ eine demgemäß vorgehende Ermittlerin entworfen hat, die sich abgesehen von der Arbeitsweise durch eine emanzipierte Artikulations-, und Verhaltensweise auszeichnet. Darum kann diese Figur als intertextueller literaturhistorischer Verweis auf Salander gesehen werden.

Ereignisses heranzieht, um die Spannung zu steigern. Larsson konzentriert den Verlauf der Handlungen auch völlig auf die eine Person und lässt weitere Handlungskomponente, welche ebenso Tragweite haben, unvollendet. Ganz davon abgesehen kann Intertextualität bereits an der Schreibweise von Stieg Larsson, bzw. wie in diesem Fall von dessen Übersetzerin Kuhn, ausgemacht werden. Intertextualität beginnt bereits bei der Übertragung in andere Sprachen²¹⁷. Larsson und sein Werk sind, beispielhaft für „die literarische Adaption“ bzw. auch Übersetzungen in andere Sprachen, also prototypisch für eine Verwandlung, welche sich durch den Transport eines Inhalts von einem Medium in ein anderes ergibt. So werden auch gesellschaftsstrukturelle Veränderungen reflektiert. Aus der Intertextualität entfaltete sich mit den technischen Entwicklungen etwas Neues, was fachlich nicht mehr unter dem etablierten Schirmbegriff subsumiert werden kann und mit dem Begriff Intermedialität bezeichnet wird, welche Thema des nachfolgenden Kapitels ist.

3.2.6. *Symbolik der Medien in Buch und Film*

Stieg Larssons literarisches Werk verwendet zentral Medien als Symbole²¹⁸, um Sachverhalte zu kommunizieren. Symbole sind frei interpretierbar, weil sie auf Konventionen beruhen.

Deshalb steht die Frage im Raum, wie Medien in Buch und Film kommuniziert werden, damit sie einerseits markant für eine Produktion stehen können. Andererseits zeigt sich die Thematik von Medien und Symbolik aufgrund ihrer freien Interpretierbarkeit als *scheinbare* Sackgasse. Interessanter Anhaltspunkt für diese Diskussion ist allerdings, dass Stieg Larsson mit der Präsenz der Medien mit all ihrer aktuellen Bedeutungen stets auch einen Verweis auf die Industrialisierung und die damit in Verbindung stehende Trennung von Analog- und Digitalmedien.

Die symbolhafte Thematisierung von Medien streichen diese als historische Nachfolger von Mythen und Ritualen heraus. Gerade im audiovisuellen Medium Film kann auf die Möglichkeiten der Präsentation und Ausstellung von Medien auf vielseitige und damit vieldeutige Weise eingegangen werden. Die Regisseure kennzeichnen damit zum einen ihre eigene

²¹⁷ Genau genommen hat man es mit dem Roman von Stieg Larsson in seiner deutschen Fassung nicht mehr mit dem Werk dieses Autors zu tun.

²¹⁸ Ein Symbol ist ein Sinnbild, und damit konventionell geprägter Träger von Bedeutung. Symbole brauchen gesellschaftliche Übereinkünfte, um sich definieren zu können und gedeutet werden zu können. Diese Form der Zeichenhaftigkeit kann in allen Lebensbereichen vorkommen bzw. zu diesem erklärt werden.

„Handschrift“, zum anderen auch eine bestimmte Absicht. Ein Medienroman stellt durch das Zeigen handelnder Figuren mit Medien symbolhafte Verbindung von Individuum und Technik her.

Diese sind als Instrumente einer modernen Lebenswelt erkennbar. Bei der vergleichenden Betrachtung der filmischen Adaptionen fällt beispielsweise auf, dass Medienoberflächen völlig unterschiedlich in Szene gesetzt worden sind. Die *Desktop-Metaphern* von Computerbildschirmen werden einmal ästhetisiert, also gewissermaßen vermenschlicht, dargestellt. Die zweite Adaption bemüht sich um Realismus der Darstellung. Daraus lässt sich erkennen, dass der Symbolgehalt jeweils anderen Stellenwert einnimmt bzw. auf unterschiedliche Art interpretiert worden ist.

Das grundsätzliche Zeigen des Entwicklungsschritts von Ritualhaftigkeit zu technisch-medialer Wissenschaftlichkeit in Anwendung durch die Figuren zeigt eine Reflexivität des Autors Larsson. Die unterschiedlichen nachfolgenden Definitionen im Vergleich sollen dazu auch zeigen, wie sich Worte und somit gesellschaftliche Anschauungen und Wahrnehmungen im Lauf der Zeit verwandeln.

„Symbolik vermittelt rückwirkend geschichtliche Gemachtheit, Konstruktion. Dass Zeichen mit Objekten in Verbindung gebracht werden, ist kein natürlicher Prozeß, es ist durch Gewohnheit, Konvention oder Definition entstanden. Dahinter steht Willkür, diese ist nicht-motiviert oder arbiträr. Die Schrift(en) gelten als Symbole, weil sie erdacht sind, ebenso wie mathematische Formeln oder das schlichte binäre System, auf welchen sich die Inhalte von Computerbotschaften aufbauen. Die Bedeutung, [die Macht] dieser Zeichen ist durch willkürliche [ungesetzliche] Zuordnung weniger eindeutig und leichter veränderbar.“
(Withalm, 2003, S. 138; Fiske, 1990: 46).

Der Hinweis zeigt, dass alles, was sich in sozialen Gefügen manifestiert hat, prinzipiell verhandelbar ist und wieder umformen lässt. Diese Variabilität kann von Kunstschaffenden genutzt werden, um Denken und Handeln bei ihrem Publikum zu sensibilisieren.

Symbole überlagern sich heutzutage, können sich theoretisch in eine Bedeutungslosigkeit übersteigern. Das Aufbrechen von gesellschaftlich

konnotierten Zeichen ist eine Form der Kritik an bestehenden sozialen Missständen. Dieser Faktor wird im Film Finchers deutlicher hervorgehoben als im Film Oplevs, ersterer zeigt die

*„[...] Geschichte der technischen als ästhetische[r]
Moderne als Geschichte des kollaps-artigen
Umschlags totaler Information in totale Deformation,
der absoluten Geschwindigkeit in Rasenden [sic!]
Stillstand“*

(Virilio in: Mayer 2008, S. 1)

Der Umschlag totaler Information in totale Deformation wurde von dem französischen Philosophen und Medienkritiker Paul Virilio auch als „völlige Sichtbarkeit in Blindheit“ bezeichnet. Das heißt letztlich nichts anderes, als eine Art von medialer Diffusion; ein Chaos. Dieses Chaos entsteht durch Industrialisierung und ein Zuviel an Information, welche nach Virilio in einer „audiovisuellen Ent-wirklichung“ gipfelt. Man erkennt den Zusammenhang von Medien mit Geschwindigkeit, dem Fokus dieses Wissenschaftlers. Man kann in diesem Zusammenhang sagen, dass Stieg Larsson die Geschwindigkeit der Technologie durchaus positiv bewertet und als einen effektiven Ausweg aus Korruption und Gewalt thematisiert. Die Symbolfunktion der Medien in Larssons Plot geht sogar so weit, dass sie gesellschaftliche Präsenz und Mündigkeit herzustellen in der Lage sind. Larsson und auch die Regisseure der Adaptionen stellen Medien nicht als konzeptionelles System dar, sondern heben deren Wertigkeit symbolisch durch deren Anwendung hervor. Medien in Medien wirken wie Ausstellungsstücke in einem Museum. In einem solchen Rahmen ist nicht allein die Wertigkeit der Exponate von Bedeutung, sondern auch, wie und wo sie präsentiert werden. So kann erkannt werden, dass Larsson ursprünglich keine einseitige, und unreflektiert technikbegeisterte Sichtweise eingenommen hat. Larsson zeigt speziell durch das Erwähnen digitaler Kommunikationsmedien Veränderung und Fortschritt an. Medien sind soziokulturell verankert und können vom Publikum demgemäß historisch eingeordnet wahrgenommen werden. Eine Trennung von Sozialem und Medialem existiert nur theoretisch, soll dadurch aber deutlich machen, dass sich das Medienverständnis und das Assoziieren einer Bevölkerung mit über das soziokulturelle Grundverständnis hebt und Möglichkeiten eröffnet, die positiv beeinflussen und Veränderung bewirken können. Das zeigt sich in der durchgehend wehrhaften Darstellung von Mediengebrauch.

Was Larsson ausnahmslos macht, ist eine Gegenüberstellung bzw. eine Verbindung zwischen Menschlichem und Technischem, zwischen Fehlbarkeit und unfehlbarer Technologie. Medien fungieren als Avatare des Lebens. Kriminalistisches Vorgehen bedingt Scharfsinn und Taktik als menschliche Pendanten zur Technik, wobei die Technik durch Menschen angeleitet diese Eigenschaften letztlich indirekt „übertragen bekommt“, das bedeutet, gerade am Beispiel von *Verblendung*: Der Computer ist stets so klug wie die StrategInnen dahinter, hier die HackerInnen-Community. Die auch symbolisch ältere Mediengeneration²¹⁹ der JournalistInnen und deren Arbeitsgeräte. Das bedeutet einerseits, dass Menschen sich mit Medien und durch Medien, welche sie verwenden, weiterentwickeln können. Auf der anderen Seite zeigen diese Kombinationen von Mensch und Medium hier ein von Larsson starr gezeichnetes Gefüge. Dieses entspricht heutzutage nicht mehr der Realität, nachdem der Mensch sich in der Postmoderne durch und über freie Kombination unterschiedlichster Medien historisch vielfältigster Prägung entfalten und entwickeln kann.

Benutzeroberflächen werden, wie bereits erwähnt, nicht realistisch dargestellt, sondern optisch effektiv inszeniert. Andere technische Medien fungieren als stetiger Begleiter des modernen Menschen und erweitern nicht nur dessen Sinne, sondern stellen optisch dar, wie der Mensch von heute von Medien profitiert aber schließlich auch abhängt. Konsum bringt Produktion hervor, was bereits durch den Heimarbeitenden, den „Masseneremiten“ festgestellt wurde. Muße als Heimarbeit beschreibt neben Günther Anders auch Hans-Magnus Enzensberger²²⁰ in ähnlich kritischer Weise. Mit dem Unterschied, dass der Schriftsteller und Dichter seine Kritik soziologisch verankert am *Massenkonsum* formuliert. Medien, also Konsummittel, seien

„[...] im Prinzip immer zugleich Produktionsmittel,
und zwar, da sie sich in den Händen der Massen
befinden, sozialisierte Produktionsmittel.“
(Enzensberger 1970, S. 168)

²¹⁹ Sowie die am Film selbst, sowie an der Fotografie und dem Buch orientierten, nach dem Denken Larssons zu einer Gruppe zusammengefassten MedienanwenderInnen der „alten bzw. konservativen“ Generation. Deren Denken und Aktionsradius werden in dieser Darstellungsform unter dem Stichwort „Flexibilität“ verbunden gedacht. Es ist außerdem interessant, dass die frühe, ursprüngliche Form des Mediums Film – medial und symbolisch als Projektor (gedacht als Form der generalisierenden Übertragung von Meinung) von *Ansichten* – von den nicht fortschrittlich denkenden und agierenden Figuren verwendet wird.

²²⁰ Enzensberger, (*1929), dt. Redakteur, Übersetzer und Schriftsteller.

Es kann erkannt werden, dass das Aufkommen und das spielerische Ausprobieren von Kommunikationsmedien in den 1970er Jahren zum Teil scharfe Kritik seitens der Intellektuellen hervorgerufen hat. Enzensberger vertritt dabei bis heute eine medienkritische Einstellung, welche zumeist distanzierte Beobachtung und weniger euphorische Begrüßung neuer Medientechnik bedeutet. Enzensberger beanstandet das unwiderrufliche Verändern bzw. Verändert werden von Gesellschaften durch Medien. Und gerade Kommunikationsmedien, welche dem Individuum eine Stimme geben sollen, seien eine Gefahr. Diese begründet sich in der Veränderbarkeit von Nachrichten. Enzensberger zeigt allerdings, dass durch das gezielte Verändern von Botschaften der generalisierenden Tendenz entgegen gewirkt werden kann. Diese Einstellung, geprägt von den „medial kreativen“ 1970er Jahren, ist heute teilweise politisch noch immer aktuell. Enzensberger bezog sich allerdings auf stark polarisierende Art und Weise auf die damaligen Medienformate und die sich daraus ergebenden Kommunikationswege. Dabei ist Stieg Larssons Medienthematisierung differenzierter und aktueller. Kommunikationstechnologien stellen bei Stieg Larsson eine Flexibilität und Offenheit dar, welche dem teilweise veralteten Kanon zum Teil widerspricht. Vor allem stellt der Plot von *Verblendung* bisherige Kategorien scheinbar auf den Kopf, denn beispielsweise die Symbolik eines „Masseneremiten“ stellt sich bei Larsson gerade als strategische, durchdachte Alternative dar. Mediendarstellung hat also durchaus symbolische Kraft und wirkt gerade durch die Darstellung der Anwendung auf fortschrittliche und emanzipatorische Art.

Das Kapitel schließt mit der Erkenntnis, dass Symbolik zwar ursprünglich willkürlich ist. Allerdings kann es politisch zu einem positiven Instrument Kulturschaffender avancieren, um auf Missstände aufmerksam zu machen und Alternativen aufzeigen zu können.

3.3. *Verblendung* – Die schwedische Adaption

3.3.1. *Aufbau und Schwerpunkt des Films*

Die Erzählstruktur der ersten, schwedischen Adaption versucht, eine eigenständige Basis zu entwerfen und sich so vom literarischen Text abzugrenzen. Oplev setzte Larssons Roman in düstere Bilder um, ohne ein genaues Abbild davon zu liefern, weil der Grundtext verändert adaptiert wird. Durch das Weglassen von Szenen und die Neukonstruktion bzw. das

Verändern der Ansicht auf ein Geschehen ist es dem Filmregisseur möglich, weitere Dimensionen einzuflechten. Oplev übernimmt nichts, was dem Film eine gewisse Reinheit und Weichheit gegeben hätte, wie beispielsweise durch das simple und einfache Vorkommen einer Hauskatze,²²¹ wie im Roman zuvor. Oplev lässt die Kameraführung das Geschehen sehr unmittelbar umsetzen, die Figuren sind meist aus nächster Nähe im Bild²²², während Winterlandschaften den Raum definieren. Im Prinzip ist das eine sehr genaue Umsetzung der Charakterzeichnung von Larsson, der durch lange und genaue Beschreibung seiner Figuren diese Bildhaftigkeit erzeugt hat. Die Enge der Räume wiederum spiegelt den von Larsson vorgegebenen düsteren Charakter der Gegenspieler.

Die Geschichte wird also durch geringe Auslassungen und Veränderungen variiert, aber sie behält die Grundaussage. Dadurch kann sich die filmische Adaption als solche behaupten.

Durch die Mittel der Medientechnologie wird Remediation²²³ als Ausdrucksmittel sehr variantenreich umsetzbar.

3.4. Verblendung – Die amerikanische Adaption

3.4.1. Aufbau und Schwerpunkt des Films

Die filmische Adaption durch David Fincher zeigt einen Anspruch auf Authentizität durch starke Orientierung am Originaltext. Dadurch erfolgte ein stark an der Romanvorlage angelegter Aufbau. Fincher verbindet sein eigenes, aktuelles Werk mit seiner vorhergehenden Produktion, "*The Social Network*"²²⁴, durch mehrere Kniffe. Zum Einen wird die Darstellerin aus dieser Vorgängerproduktion für die Rolle der Hackerin eingesetzt. Rooney Mara spielte in der Produktion die optisch wie handlungsstrategisch unauffällige Freundin des Nerds und Computerspezialisten Marc

²²¹ Welche bereits bei Stieg Larsson keine Beschönigung der Dürsterkeit der Handlung ergab, sondern durch eine andere Ansicht darauf. Fincher adaptierte diese Szenen später, um seine Produktion von dieser abzugrenzen.

²²² Diese Nähe schafft eine Unmittelbarkeit und Rohheit, welche Stieg Larssons Bild von Machtverhältnissen und Extremsituationen eine gewisse Echtheit verleiht.

²²³ Remediation oder auch Remedialisierung, bezeichnet nach J. David Bolter und Richard Grusin das kontinuierliche historische Wechselspiel zwischen Medien, bewirkt beispielsweise durch Imitation, Überbieten, Verändern und dergleichen. Jedes Medium remediiert letztlich andere und imitiert so menschliche Interaktion und Kommunikation.

²²⁴ Dieser Film aus 2010 thematisiert die Geschichte rund um den milliardenschweren Facebook-Gründer Mark Zuckerberg und die Umsetzung seines „sozialen Netzwerks“ im World Wide Web kritisch. Fincher zeigt bereits hier mit düsterer Bildsprache und rauem Ton seine Kritik an solchen Systemen.

Zuckerberg. Durch die Besetzung der Hackerin mit derselben Schauspielerin gelingt Fincher, nebenbei bemerkt, eine Emanzipation der Darstellerin und schließlich „der Frau“ auf realer Basis. Die Grundthematik hat Fincher dadurch direkt umgesetzt. Die Umgestaltung der Figur (auch von Buch zu Film) wurde zwar massiv angelegt, dennoch kann die Darstellerin diese kritische Haltung Finchers umso authentischer transportieren. Auch die Rolle des Journalisten Blomquist veränderte eher die „Lebensrolle“ des Schauspielers Daniel Craig als umgekehrt. Die Produktion wurde mit amerikanischen DarstellerInnen auf Englisch gedreht und ins Schwedische synchronisiert. Ein Großteil des Films wurde zum Zweck der Authentizität in Schweden gedreht. Der Aufbau des Films ist sehr stark an die literarische Vorlage angepasst²²⁵.

Fincher ist bekannt für kompromisslose Bildsprache. Schwerpunkte sind neben den medientechnisch interessanten Szenen bereits im Roman solche, die die Figuren an ihrer Schmerzgrenze darstellen. Die Adaption durch den Amerikaner zeigt das Geschehen nicht weniger roh und unmittelbar. Die typische Kameraführung durch Jeffrey Scott Cronenwerth²²⁶ übersetzt die Vorstellung von Perspektiven und Distanzverhältnissen des Regisseurs ebenbürtig. Er stellt die schwedische Gesellschaft ebenso wie die Landschaft durch Bildnachbearbeitung in kühlen Farben dar. Cronenwerth verwendete kälteresistente Digitalkameras für die Außenaufnahmen in Schweden. Der gesamte Film wurde digital gedreht.

Man kann erkennen, dass eine Adaption durch einen namhaften Autorenfilmer und dessen Team eine Produktion vereinnahmt. Es wird deutlich, dass sich der Regisseur zwar am Romaninhalt, aber nicht an der genauen Übersetzung dessen in Bilder orientiert hat. Finchers Adaption stellt Larssons Roman ungeschönt und dessen Rohheit in allen Variationen dar. Die Darstellung des Aufeinandertreffens von konträren Lebenswelten und patriarchalem Machtmissbrauch reizt Fincher bis ins Detail aus. Seine „feine Gesellschaft“ wird allerdings nicht durch düstere, überladene Umgebung beschrieben und hervorgehoben. Moderne, abstrakte Gemälde

²²⁵ Dadurch ergibt sich die Tatsache, dass der Regisseur seine bekannte filmtechnische Handschrift noch direkter darstellen konnte.

²²⁶ Jeffrey Scott Cronenwerth (*1962), US-amerikanischer Kameramann, wurde für seine Kameraarbeit bei *Verblendung* sowie zuvor schon für *The Social Network* für den Academy Award nominiert. Es soll angemerkt sein, dass Filmarbeit vom Kollektiv lebt, sich also die Kameraarbeit mit Rücksicht auf künstlerische Vorgaben von Regisseur, Ausstatter, etc. bezieht. Zudem sind an den Ergebnissen Cutter und Studiolarbeit beteiligt.

und glatte, schnörkellose Gegenstände reflektieren die Charaktere in diesem Setting²²⁷. Die Materialien Glas und Metall stellen emotionale Kälte dar und lösen die Ansicht des dänischen Regisseurs Oplev ab, der dasselbe wiederum durch dunkles Holz und überladene Settings darstellte. Interessanterweise war dies aber kein Grund, auch die Medienkompetenz der jeweils dargestellten Generationen zu überdenken oder zu verändern²²⁸.

Die amerikanische Version des Films stellt Medien in bereits bekannt plakativer Weise aus und hebt damit deren Effektivität hervor. Nachdem das Film-Business an sich durchgehend technikunterstützt ist, kann die Thematisierung von Kommunikationstechnologie zudem als fachkompetente Medienreflexion gelesen werden.

Abschließender Vergleich:

Zu beiden Adaptionen kann bemerkt werden, dass teilweise länderspezifisch entworfene Bilder aus dem Roman in eine international verständliche Codierung umgewandelt worden sind. Auffallend ist, dass gerade zentrale Gestaltungselemente wie Schriftsymbolik nahezu ident adaptiert wurden: Die Liste an Namen und Ziffern, welche sich in dem Tagebuch findet, wurde im Buch visuell dargestellt und in beiden Versionen in jeweils sehr ähnlicher Form abgebildet.

Diese kreative Form der Re-konstruktion durch Adaption zeigt die Unmündigkeit der Symbole in der Postmoderne²²⁹. Auf der einen Seite werden die Möglichkeiten ausgeweitet – Adaptionen stellen neue Kontexte her, können Schrift in Bilder verwandeln, neue Ebenen einziehen, Ebenen umkonstruieren, Traumsequenzen oder Rückblenden wie sie in *Verblendung* vorkommen, auf unterschiedlichste Art und Weise adaptiert darstellen. Neue Medien überwinden diese Krise der Zeichenhaftigkeit allerdings prinzipiell und loten mittels der Vielseitigkeit der Darstellungsformen die Grenzen der Kreativität aus.

²²⁷ Architektur und Set-Design werden jeweils in anderen Kontexte gestellt und reflektieren die gleichen Charaktere dadurch je künstlerisch verschieden.

²²⁸ Diese Zusatzinformationen über die Set-Gestaltung sind insofern ausschlaggebend, als sie Finchers bekannt emotionsarme, kühle Bildsprache reflektieren.

²²⁹ Nach Jean Baudrillard ist ein Simulakrum eine dem Original identische Kopie. Baudrillard unterscheidet nach historischen Formen: Imitation, Produktion, Simulation. (Sie sind durch Technik zudem eine so perfekte Darstellung oder „Wiederholung des Originals“, dass sie die Aura desselben wieder einfangen können, wie bereits weiter oben angedeutet.) Vgl. Gyöngy 2002. S. 498.

Die Industrie als Rahmen dieser Kunstformen kann auch einengen. Sie gestaltet Möglichkeitsräume, bietet Handlungsspielfelder. Doch sie *konstruiert* letztlich auch die Rebellion der von Larsson entworfenen rebellischen Hauptfigur visuell, akustisch und über deren Handlungsraum. Dieser „angeleitete Widerstand“ kann sich im Film nur über die Parameter der Extreme behaupten, das heißt, nicht kreativ ausdrücken, sondern in Heftigkeit der Visualisierung und der Sprache.

Bei Larsson spielen Doppelungen der Ausdrucksformen eine wichtige Rolle: So wird Gezeigtes beschrieben, Beschriebenes gezeigt, Verstecktes versteckt und so fort. Es zeigt sich also, was zuvor festgestellt wurde: Die Vielseitigkeit der Bedeutung. Die Adaption der Mitteilung/Bedeutung geschieht schon innerhalb des Mediums selbst und setzt sich mit jeder Umformung in ein anderes Medium in verwandelter Form fort. So kann das Ereignis einer Adaption grundsätzlich mit einer Übersetzung und zugleich mit der sprachlichen Metapher eines Tanzes gleichgesetzt werden.

Dieses Gefüge, welches hier mit Buch und Film zugrunde liegt, ist politisch zu betrachten und verweist auf die Geschichte beider Medien, welche neben den damaligen Hauptmedien²³⁰ eine bedeutende und schwerwiegende Rolle im Nationalsozialismus gespielt haben.

3.5. Wirkung von Text in den Medien Buch und Film

Rezeption generell:

Die wichtigste Komponente hinsichtlich der Wahrnehmung und der Wirkungsweise der Medien ist der Mensch selbst. Menschliche Wahrnehmung ist immer von Meinungen, gesellschaftlichen Strukturen, politischen Umständen und damit einhergehend von fortwährender Veränderung, einem stetigen Lernprozess geprägt. Sie kann daher nicht unreflektiert als Fixkomponente auf maschinelles Funktionieren wie die Adaption angewendet werden. Gerade dadurch ist ein Vergleich zweier Medien, welche eine stufenweise Veränderung und Entwicklung in der Historie darstellen, so interessant. Die Wahrnehmung von Ereignissen, das Aufnehmen von Informationen über Medien vom Menschen, ist von mehreren Faktoren abhängig. Man liest ein Buch oder sieht einen Film nicht immer vom gleichen Standpunkt aus. Von dieser Feststellung

²³⁰ Medien der NS-Zeit waren Presse, Film und Rundfunk.

ausgehend soll das Kapitel dazu gelten, Unterschiede und Gemeinsamkeiten von offensichtlich Verschiedenem herauszuarbeiten.

Zentrale Elemente des Romans:

Die Beschreibung einer fotografischen Gedächtnisleistung²³¹ thematisiert striktes Funktionieren, vorerst ohne Bestimmung oder Berechnung. Damit bildet dies die Tatsache der Speicherfähigkeit von Medien wie Büchern, Filmen oder Fotografien ab. Speichermedien entlasten die Gesellschaft hinsichtlich deren Willen zur Abbildung und Rekonstruktion von Geschehen, welches erinnert werden soll und auch muss. Die Speicherfähigkeit der Medien ist also ein grundlegender Faktor zum Erhalt von Informationen, zur Konstruktion von Geschehnissen und letztlich auch Zeitaltern²³². Diese Faktoren schaffen *künstliche* Grenzen.

Dort, wo menschliche Erinnerungsfähigkeit an ihre Grenzen stößt, kommen technische Medien zum Tragen und übertreffen dessen Funktion bei weitem. Gedächtnisräume eröffnen sich der Außenwelt durch Mitteilung. Zur Aufzeichnung von Stieg Larssons kreativ inspirierten Gedanken für die Massen wurden Speichermedien wie das Buch und der Film, welcher im modernen Kinosaal via DVD oder DVD HD²³³ ausgestrahlt wird, verwendet. Während das Buch Gedankenspielräume zulässt, Geschwindigkeiten von Seiten der Rezipientin, des Rezipienten frei gewählt werden können, zeigt sich das Medium Film als weitaus größeres Machtinstrument seitens der Industrie, weil der Film nicht auf die Aktivität des/der Zusehenden angewiesen ist, um funktionieren zu können. Film kann abgespielt werden, ohne, dass jemand auf die Leinwand sieht. Die Geschwindigkeit zwingt nur im Rahmen einer komplexen Handlung zur besonderen Aufmerksamkeit. Film zwingt andererseits aber eine bestimmte Betrachtungsform auf, zeigt die Dinge und das Geschehen so, wie es das Produktionskonzept vorsieht. Der Zusehende kann teilnehmen, rezipieren, aber er wird durch andere Komponente wie der Geschwindigkeit²³⁴ zur aktiven Rezeption angehalten.

²³¹ als zentral von Autor Larsson behandeltes, und wiederkehrendes Element der Geschichte.

²³² Wobei der Begriff „Zeitalter“ künstliche Grenzen schafft und zeigt, wie medientechnisch erzeugte Macht Geschichte zu schreiben in der Lage ist, welche für Folgegenerationen als Basis der Orientierung dienen kann.

²³³ Die HD DVD (*High Density Digital Versatile Disc*, davor: *Advanced Optical Disc*, abgekürzt: AOD) ist ein Datenträgerformat. Zwischen 2005 und 2008 wurde es neben Blu-ray Disc und VMD als theoretisches Nachfolgeformat der DVD gehandelt.

²³⁴ Dieses Abzapfen von Zeit durch das sofortige Ablaufen selbiger beim Film wurde in der Kunst häufig hinterfragt und findet beispielsweise bei der Komposition John Cages namens 4'33, wo lediglich eine Zeitangabe „stattfindet“, einen kritischen Höhepunkt. Zeitangaben, welche stattfinden und strukturieren, finden sich bei den hier untersuchten Formaten DVD/Blu-ray als Grundgerüst.

Es ist eine soziologisch-analytische Sicht angebracht, um Speicherkapazitäten von Mensch und Technik als grundlegende Gemeinsamkeit dieser Funktion darzustellen. Nach dem Blickwinkel von Stieg Larsson als Gründer einer „neuen Symbolanordnung“²³⁵, wenn man so will. Zunächst wird die klassische Struktur des medialen Informationstransports von Buch zu Film dargestellt²³⁶. Larssons Darstellung von Emanzipation gegen Unterdrückung von Frauen ist ein schnelles und aggressives Statement. Aufgrund des Sprachgebrauchs kann man dem Buch auch eine schnelle Lesbarkeit und somit eine theoretisch existierende Geschwindigkeit zurechnen.

Eine Adaption schafft Freiräume, und zugleich engt sie den oder die RegisseurIn in der Handlungsfreiheit ein, weil die vorhergehenden Versionen oder das Original bereits mehrfach öffentlich rezipiert wurden und eine Bemessungsgrundlage darstellen. Nachdem ein industriell erfolgreiches Produkt wie Stieg Larsson und sein Schaffen bereits beim Publikum und der Presse Resonanz bekamen, liegt der Schwerpunkt seitens der Adaption bei der „Kunst der richtigen Verwandlung“, das bedeutet, die Veränderung muss den Nerv der Zeit treffen und die Erwartung der Industrie und des Publikums erfüllen. Eine passende Basis bietet sich durch die politische Grundthematik Larssons an, welche eine Masse adressiert und von dieser, über Werk, Adaption und Werbetätigkeit, registriert wird.

Figurenkonstellationen, Aussagen, Zeit und Raum sind nur einige Komponente, welche durch Adaption verändert, und dem Zeitgeist entsprechend oder aus beispielsweise politischen Gründen absichtlich widerstrebend geäußert werden können. Die Wahl, welchem Charakter mehr Raum, welchem weniger Raum zugestanden wird, hat eine Aussage, die sich auf unterschiedliche Grundlagen beziehen kann. Mit Sicherheit bezieht sich diese Entscheidung nicht allein auf die Voraussetzungen der jeweils verfügbaren Medien, sondern gibt Möglichkeiten zur Veränderungen der Gesamtrezeption.

Im Gesamten kann festgestellt werden, dass die visuelle Ebene im Film gezielt durch Übertreibung genutzt und hervorgehoben wird. Dies bewirkt

²³⁵ Mit „neuer Symbolanordnung“ ist gemeint, dass Larsson eine Grundlage für eine „neue“ Geschichte verfasst hat, welche sich zwar, wie alle gesellschaftlich entstehenden Texte, auf diverse andere beziehen kann, jedoch als eigenständiges Werk in seiner medialen Umformung betrachtet werden kann.

²³⁶ Hier ist mit Absicht der Autor als Produkt mit seinem Werk als vermarktbare Ganzes zu betrachten.

eine realistische Übersetzung des von Stieg Larsson in stark akzentuierter Form dargestellten Inhalts.

3.6. Intermediale Bezüge im Film

Nimmt man die bereits thematisierte Eingangsszene als Beispiel, so kann man in dieser Medienroman-Adaption sofort einen Rückbezug auf das Briefwesen erkennen. In dem Moment, als Henrik Vanger das Postpaket öffnet, kommt ein gerahmtes Bild zum Vorschein. Dies ist nicht allein als Bild in seiner ursprünglichen Weise zu betrachten. Medial gesehen ist das Einzelbild ein Verweis auf den Anfang eines Films. Der Film verweist somit, wie bereits im Kapitel zuvor angedeutet – auf seine Machart.

Die filmische Handlung läuft mit einer gewissen, vorgegebenen Geschwindigkeit weiter und der Betrachtende dieses Films sieht bereits in den ersten Minuten (00:45-2:10), wie ein Bild ausgepackt wird, welches eine einzelne Blume enthält. Eine natürliche Pflanze wird gepresst und mit einem Rahmen versehen versendet und gibt keine Auskunft. Das Bild steht für sich. Ein einzelner Bildkader, ein Verweis auf den Film.

Wenn die Kamera auf die Wand im Zimmer Henrik Vangers lenkt, wird die beträchtliche Sammlung von rätselhaften Botschaften insgesamt ersichtlich: Akribisch genau über die letzten 40 Jahre gesammelt, hängen nun ebenso viele gleich gerahmte Pflanzen ähnlicher Art hinter Glas an dieser Wand. Die Art und Weise der Anordnung in Reihen verweist auf die Rezeption des Films selbst, es imitiert die Bildkader eines Filmstreifens. Zusätzlich mit dem Wissen, dass diese Bilderrahmen in einem bestimmten Zeitabstand eintreffen, kann auf den regelmäßigen Zeitablauf eines Films geschlossen werden. Harriet Vanger gibt somit von Beginn an den Ablauf des Films vor, durch das Ziel, diese Person ausfindig zu machen.

3.7. Beispielanalysen

Im Folgenden wird zum einen eine Szene der schwedischen Adaption analysiert, welche genauso aus dem Buch in den Film adaptiert wurde. In einem zweiten Beispiel wird zur Gegenüberstellung ein Abschnitt des Buches untersucht, welcher sich in der filmischen Bearbeitung völlig anders darstellt. Die Analyse vermittelt eine Erklärung für diese Form der medialen Umformung.

Eine kurze Sequenz kann bereits eine Aussage treffen, welche für die Stilistik des Kunstwerks steht²³⁷. Dieses Beispiel vergleicht die jeweiligen Eingangsszenen²³⁸, welche sich lediglich durch Medientechnik in den Adaptionen voneinander unterscheiden. So geben sie Auskunft über künstlerische Mittel und Visualisierungstechniken. Dazu kann angemerkt werden, dass in Stieg Larssons Roman Symbole²³⁹ eine tragende Rolle spielen.

3.7.1. Szene 1: Eingangssequenzen und Symbolik

Inhaltlich geht es, wie bereits beschrieben, um den Erhalt einer Nachricht. Diese Nachricht wird über das Medium Paket vermittelt. Diese werden wie folgt unterschiedlich verhandelt: Die filmtechnischen Mittel wurden individuell eingesetzt, so wird einmal, bei Oplev, die Szene des Post-Öffnens als Eröffnungssequenz verwendet und anschließend in die Titelsequenz übergeleitet. Diese teilt die „Erhalt-der-Post“ – Sequenz. Die Nachricht, ausschlaggebend für die Einleitung der Ermittlungen, bildet also selbst den Prolog des Films und umschließt die Einblendung des Titels.

Ein Vergleich soll die Unterschiede zeigen. Die deutsche Romanübersetzung durch Wibke Kuhn beginnt wenig spektakulär mit den Sätzen:

*„Es wiederholte sich alljährlich. Der Empfänger der Blume feierte seinen zweiundachtzigsten Geburtstag. Sowie die Blume bei ihm angekommen war, öffnete er das Paket und entfernte das Geschenkpapier. Danach griff er zum Telefonhörer und wählte die Nummer eines ehemaligen Kriminalkommissars, der sich nach seiner Pensionierung am Siljan-See niedergelassen hatte.“
(Larsson, 2006, S. 1)*

²³⁷ Die Adaptionen von *Verblendung* sind für sich betrachtet in sich stimmig, das heißt, die Bildsprache verknüpft die unterschiedlichen Szenen jeweils zu einem Ganzen.

²³⁸ Eingangssequenz bei Oplev: 0:00:43 – 0:02:12. Eingangssequenz bei Fincher: 0:00:20 – 0:00:58

²³⁹ Wie bereits weiter oben erklärt, sind Symbole theoretisch frei interpretierbare Zeichen. Ihren Sinn erhalten sie aus Konventionen heraus.

Man erkennt, dass Larsson eine Abstufung²⁴⁰ thematisiert. Er erwähnt Medien in einer bestimmten Abfolge, diese entspricht auch der tatsächlichen Medienentwicklung. Das Zitat enthält das Analogmedium Postpaket und das, nach Marshall McLuhan als kaltes²⁴¹ Medium definierte Telefon. Diese verweisen auf die Überwindung von Distanz durch Medien. Damit auch auf Vergangenheit, denn sie stellen nicht die aktuellen Kommunikationsmöglichkeiten dar. Letztlich steht dies als Metapher für die Möglichkeiten von technischen Medien. Die Übermittlung durch die Post leitet zu einem Inhalt über, welcher vorrangig den Umgang mit modernen Kommunikationsmedien thematisiert. Die Thematik des Plots ist medientechnisch teils moderner angelegt als die Grundlagen der Adaptionen, welche hier mit Buch und Film vorliegen.

Niels Arden Oplev zeigt dieselbe Szene in dem Film als geteilte Sequenz. Diese eröffnet den Film nun indirekt und teilt gleichsam die Eingangssequenz von dem Film selbst, welcher von der Titeleinblendung unterbrochen wird. Oplev adaptierte die Szene nicht vollständig.

David Finchers Eingangsszene stellt einen intermedialen Bezug auf abgewandelte, verfremdete James-Bond - Ästhetik²⁴² dar. Er thematisiert in dieser Sequenz auch den Charakter des ursprünglich mit dem Fall betrauten Polizisten Morell, welcher bei Oplev zum Beispiel nicht vorkommt. Die Kritik Larssons²⁴³ an der Bedeutung und Befähigung staatlicher Macht wird bei Fincher direkt umgesetzt.

Diese Szene verweist metaphorisch auch auf den Film selbst,²⁴⁴ welcher in seiner Urform als „Streifen, eine Handlung durch einzelne Bilder in Gang setzend“ begriffen werden kann. Die audiovisuelle Erzählweise ist, im übertragenen Sinn gemeint, eine Art „3-D – Version des schriftlichen Texts“.

²⁴⁰ Stieg Larsson verweist damit auf die Möglichkeiten industrieller Fertigung. Er zeigt auch die wertfreie Darstellung von unterschiedlichen Medien. Dieses Zitat zeigt auch den Beginn seines eigenen Medienromans an.

²⁴¹ Die Definition stammt aus den 1960er Jahren, als Medientheorien, speziell diese um McLuhan und de Kerckhove, noch stark synästhetische, und auch ethnologische Einflüsse hatten.

²⁴² Während er das filmische Menü der DVD und Blu-ray ästhetisch als Filmprojektor gestalten ließ. Das ist nach Rajewsky ebenfalls ein *intermedialer Bezug* (eines Films auf den Film).

²⁴³ Der politisch liberale Autor Larsson kommunizierte damit seine Sicht auf die schwedische Gesetzgebung und deren Vertretung.

²⁴⁴ Die englische Sprache ist metaphernreicher, also ist die Reflexion englischsprachiger RegisseurInnen bildhafter.

Wenn man sich zurück erinnert an das Beispiel des filmisch schreibenden Autors John Dos Passos, so zeigt sich einmal mehr, was bei Larssons Werk an Qualitäten durch filmische Bearbeitung veränderbar ist.

*»Im Anfang, im Prinzip war die Post, und darüber
werde ich niemals hinwegkommen.«
(Derrida 1989, S.39)*

meinte der Philosoph Jacques Derrida in seinem literarischen Werk „Die Postkarte“²⁴⁵ und sagte damit aus, dass der Beginn immer bereits von etwas Nachträglichem gekennzeichnet ist. Das Werden geht dem Menschen (dem Sein) also im Prinzip voraus und die Postkarte in Derridas Roman ist ein Symbol für das Werk des Menschen (= Kunst) und schafft einen zweiten Bezugspunkt innerhalb eines Textes. Dieser ermöglicht ein Hin- und Her-Schweifen und die literarische Andeutung, dass so etwas wie die lineare Kausalität²⁴⁶, speziell durch die medial geprägte Welt und deren Vielschichtigkeit (auch zeitlich in beide Richtungen) nicht mehr gegeben sei. Es geht Derrida um die Darstellung philosophischer Übertragungswege und Stieg Larsson gibt mit seiner Beschreibung von Zeichen-Sendungen eine ähnlich ausgelagerte Sicht auf das eigentliche Handlungsgeschehen, welches sich letztlich sogar auf eine Insel konzentriert, als Metapher für Abgeschlossenheit und Enge. Deren wenige Ausbruchmöglichkeiten bestehen einerseits in der verdeckten Flucht, und andererseits in der Ergründung der Umgebung durch Medien.

Kommunikationsmedien sind prinzipiell Transportmedien²⁴⁷ von Sprache. Beziehungsweise ist im Beginn noch keine Verbindung von Sender und Empfänger einer Botschaft gegeben, weil die Nachricht immer erst von jemandem begonnen werden muss. Es wird davon ausgegangen, dass die Schöpfung von einem Gott ausgegangen ist, daher für Menschen nur noch die Nachfolgehandlung möglich sein kann. Der Plot der Adaption selbst stellt also seine Funktion als eine eigene Schöpfung dar, in welchem ein Autor oder eine Autorin frei bestimmen kann, wie die Kommunikationsverläufe sich zeigen.

Eine Antwort auf eine Frage kommt zu spät an, die Kommunikation funktioniert somit (noch) nicht. Die Vorsilbe post- bedeutet „nach“ und

²⁴⁵ Vgl. Derrida 1989.

²⁴⁶ Lineare Kausalität meint, dass ein Ereignis auf das andere folgt.

²⁴⁷ Transportmedium kann zum Beispiel der Mensch, Luftmoleküle im Fall von mündlicher Kommunikation, sein, oder sich auf Medienträger beziehen, welche die Kommunikation zusätzlich technisch beeinflussen, d.h. verbessern, können.

bezeichnet ebenso wie die von der Wurzel getrennten, verwelkten, hinter Glas gepressten Pflanzen, die in dieser Szene transportiert werden, das Nachher. Sie verstärken demnach deren Symbolkraft durch ihre Vermittlungsfunktion²⁴⁸.

Bedeutungen ins Optische zu übertragen, oder durch nachträgliches Verfeinern des Inhalts dem Beschriebenen durch Techniken wie Einblendungen, Verschiebungen oder Überlagerungen von Bildern einen Mehrwert zu geben, sind nur beispielhafte Unterschiede. Das ist ein Beweis, weshalb Medienübergänge, Übertragungen von Inhalten analoger in digitale Medien eine Aufwertung erfahren können.

3.7.2. Szene 2: Intermediale Systemreferenz auf „das Bildarchiv“

Eine Fotografie²⁴⁹ löst im Plot eine tiefer gehende Recherche aus. Nach Irina O. Rajewsky nennt man das eine Intermediale Systemreferenz des Films auf die Fotografie. Eine Verbindung zwischen der Fotografie und einem durchgängigen Informationsstrang wird vermutet, das bedeutet, es wird nach Dateien anderer Speichermedien gesucht.

*„[...] Ich weiss nicht, wie man das nach siebenunddreißig Jahren anstellen soll, aber bei der Feier zum >Tag des Kindes< müssen viele Bilder aufgenommen worden sein, die nie veröffentlicht wurden. Und diese Bilder will ich sehen.“
(Larsson 2006, S. 352)*

So wird der Ermittlende im Roman Larssons zitiert. Das Bildarchiv²⁵⁰ einer Zeitung wird infolge aufgesucht. Ab S. 353 wird beschrieben, wie die Recherche vor sich geht, dabei gibt der Text Aufschluss über aktuelle Strategien und Tendenzen der Archivierung²⁵¹ von Informationen. Zunächst

²⁴⁸ Derrida stellte fest, dass *Post* dem Wortsinn und dem Sinn nach Verspätung anzeigt. Dies lässt sich auch auf die Kunst übertragen: Kunst alleine ist keinem Wettbewerb unterworfen, es geht im Prinzip nicht darum, wer etwas als erste/r oder beste/r entworfen hat. Medien können Kunst konservieren, vervielfältigen und ihr somit jederzeit einen weiteren *künstlichen Anfang* geben.

²⁴⁹ Diese Fotografie bildet den Aufhänger des Films, welcher bereits einleitend im Vorspann zunächst als flexibles Bild, und nach einem Zoom als Stehkader zu sehen ist.

²⁵⁰ Das Bildarchiv ist eine Reflexion des Films an sich zu lesen, denn die im Plot selbst thematisierten Szenen/Figuren werden auf anderem Weg im Archiv recherchiert, wodurch sich nicht nur Wissensteile zusammensetzen, sondern, metaphorisch gelesen, auch der Film an sich.

²⁵¹ Diese Sequenz enthält die Recherchetätigkeit der Ermittlenden jeweils in Einzeldarstellung. 0:42:20 – 0:44:52 zeigt die Figur Blomquist im Pressearchiv des „Hedestads Kuriren“. 1:39:43 – 1:40:16 Hier wird die Recherche im Archiv von der Figur Salander vorgenommen. Bis 1:45:08 wird der Inhalt gezeigt, welcher sich auch bei Fincher findet: Die Verbindung von den jeweiligen Szenen zu Archiv-Recherchen wird übergeleitet in

geht es darum, sich als Recherchierende/r im Archiv zurechtzufinden, dazu wird nach der Organisation des Bildarchivs gefragt. Die Antwort der Zuständigen fällt wie folgt aus:

*„Um ehrlich zu sein, das Archiv ist ziemlich unübersichtlich. Seit wir Computer und Bilddateien haben, ist alles auf CDs archiviert worden. Wir hatten hier einen Praktikanten, der wichtige ältere Bilder eingescannt hat, aber es sind nur ein paar Prozent des Archivbestandes. Ältere Bilder finden Sie nach Datum sortiert in Negativ-Ordern [...]“
(Larsson 2006, S. 353)*

Diese Textstelle gibt nun mehrfach Auskunft: Intermedialität findet sich zum einen durch die Aufzählung von anderen Medien im gedruckten Text des Buches. Weiter geht daraus hervor, wie um 2006 die Möglichkeiten zur langfristigen, strategisch besseren Aufbewahrung von historisch gesammelten Medienquellen ausgesehen haben könnte. Derzeit wird Archivmaterial bereits hauptsächlich durch Einscannen digital erfasst und vielfach abgespeichert, oder durch speziell entwickelte Computerprogramme in binäres Datenmaterial umgewandelt und redundant gespeichert.

Aus dem Zitat geht außerdem direkt hervor, dass Archivierung ein stetiger Prozess von Sammeln und Makulieren²⁵² ist, welcher zudem unterschiedliche Möglichkeiten der Aufbewahrung von Medienmaterial eröffnet. Wenn man sich noch eine Textstelle aus der „Archivszene“ ansieht, kann man von den Instruktionen im Archiv erfahren. Auf Seite 354 beschreibt seine Übersetzerin einen Dialog zwischen dem Journalisten Mikael Blomquist und der Archivarin des Hedestads-Kuriren:

*„Ich würde mich gerne an einen Leuchttisch setzen und Abzüge von den Bildern machen, die von Interesse sein könnten“ – „Wir haben keine Dunkelkammer. Alles wird eingescannt. [...]“
(Larsson 2006, S.356)*

die Befragung der als unverbesserlichen Kriegsveteranen beschriebenen Figur Harald Vanger durch Blomquist. Bei Fincher werden diese Sequenzen zu einer verbunden: 1:43:21 – 1:49:56. Fincher thematisiert den Zusammenhang von medientechnischen Möglichkeiten und Ausgangs-Plot direkter, was das Medium Film aufwertet, da es dessen Flexibilität hervorkehrt.

²⁵² Makulieren bedeutet Aussortieren und Verwerfen von Archivalien.

Man erkennt daraus den angedeuteten medialen Fortschrittsgedanken Stieg Larssons. Als der Journalist das Material angesehen hatte, erinnert er sich daran, dass der „Hedestads-Kuriren“ zur Zeit des Tankerunfalls auf der Brücke, welcher mit dem Verschwinden von Harriet zusammen fiel, nur zwei Fotografen beschäftigt hatte. Einer davon, Kurt Nylund, war ihm bereits in Zusammenhang mit seiner Redaktion, „Millennium“, bekannt. Die Zuordnung des Arbeitsmaterials konnte daher schnell erfolgen:

„Nylund hatte einen Tageslichtfilm²⁵³ verwendet, der nicht allzu körnig ausfiel und bei Pressefotografen sehr beliebt war. [...] griff sich einen Ordner nach dem anderen und legte die Bilder des jungen Nylund auf den Leuchttisch, wo er sie mit einer Lupe betrachtete. Einen Negativfilm zu lesen ist jedoch eine Kunst, die eine gewisse Routine verlangt [...] Ihm wurde klar, dass er praktisch jedes Bild einscannen und am Computer ansehen müsste“

(Larsson 2006, S. 355)

Larssons Handlungsverlauf beschreibt den Reporter im Archiv, welcher durch die Anwendung bestimmter Kommunikationsmedien das Defizit von Bildern auszugleichen in der Lage ist, von welchen es, nach Larsson, „auch keine Negativabzüge“²⁵⁴ gibt.

„Mikael [Blomquist] fuhr den Computer herunter und schloss den Agfa-Scanner an sein eigenes iBook an. Er verbrachte zwei Stunden damit, die restlichen Bilder einzuscannen. Ein Bild fesselte sofort sein Interesse. Irgendwann zwischen 15:10 und 15:15 Uhr, genau zu dem Zeitpunkt, als Harriet verschwand, hatte jemand das Fenster in ihrem Zimmer geöffnet. [...]“

(Larsson 2006, S.356)

Es wird nun beschrieben, dass eine Gestalt am Foto zu sehen ist, allerdings gibt das Bildmaterial diese unscharf wider, und man kann nur vermuten, um wen es sich handelt. Er beschließt also, das Bildformat zu verändern und es medial zu vergrößern.

²⁵³ Ein Tageslichtfilm ist ein Farbfilm, dessen Farbtemperatur auf Tageslicht abgestimmt ist.

²⁵⁴ Vgl. S.355 f.

„[Er] beschnitt das Bild so, dass nur das Fenster übrigblieb, und experimentierte dann mit Veränderungen der Kontraste und der Tiefenschärfe,²⁵⁵ [...]. Das Resultat war ein körniges Bild mit minimaler Grauskala, das ein rechteckiges Fenster und eine Gardine zeigte, sowie ein diffuses halbmondförmiges Gesicht ein Stück weiter hinten im Raum. Er konnte feststellen, dass das Gesicht nicht Harriet²⁵⁶ gehörte, die pechschwarzes Haar hatte [...]"
(Larsson 2006, S.357)

Diese Entdeckung lässt den Reporter auf eine andere Möglichkeit der Darstellung der Bilder zurückgreifen. Nachdem eine Bildserie nun in nachbearbeiteter Form vorhanden war,

„legte [er] die Bilder in einen bestimmten Ordner²⁵⁷, öffnete das Graphic-Converter-Programm und startete die Bildpräsentation. Der Effekt war der eines ruckartig ablaufenden Stummfilms, bei dem jedes Bild zwei Sekunden lang gezeigt wird.“
(Larsson 2006, S.358)

Der beschriebene Schritt von analogen Bildern zu statischen digitalen Kopien hin zu einem Bildverlauf verweist auf die Möglichkeiten Neuer Medien²⁵⁸.

Es kann abschließend erkannt werden, dass die filmischen Adaptionen das Bildarchiv der Zeitung und die beschriebenen Arbeitsvorgänge prinzipiell aufgriffen, aber unterschiedlich umsetzten. Die Variationen in der Transformation bieten einen jeweils anderen Blick auf dieselbe Tätigkeit in ähnlichem Umfeld, zeigen allerdings auch eine differenzierte Wertung dieses Umfelds.

²⁵⁵ Eigentlich Schärfentiefe.

²⁵⁶ In beiden Adaptionen wird die Figur mit hellen Haaren dargestellt, im Originaltext ist sie schwarzhaarig. Das gibt andere mediale Voraussetzungen in Zusammenhang mit der Bildvergrößerung etc. Hier z.B. verschwindet sie eher im diffusen Hintergrund, die Adaptionen lassen dagegen nur ihr Gesicht in Unschärfe. Das Haar hebt sich allerdings deutlich vom Hintergrund ab. Deshalb wird sie in den filmischen Adaptionen scheinbar auch aus diesem Grund visuell verändert.

²⁵⁷ Bzw. „in einem bestimmten Ordner [am Computer] ab“.

²⁵⁸ Larsson beschreibt dabei eine Möglichkeit der Bildbetrachtung auf dem medientechnischen Stand von 2004, dem Erscheinungsjahr des Originals.

3.7.3. Szene 3: Mediale Reflexion am Beispiel „Film im Film“

Ein Stilmittel, um im Plot mithilfe historischer Medientechnik Ereignisse zu reflektieren, geschieht über das Betrachten von auf Zelluloid festgehaltenem Geschehen einer zentralen Szene auf der Hedestad-Brücke, wie vom Roman-Plot vorgegeben.

Diese handelt Niels Arden Oplev bei 0:14:45 – 0:15:50. Oplev zeigt das Betrachten des projizierten Films durch Blomquist und Henrik Vanger als eine Plot-externe Reflexionsebene; es wird lediglich zwischen Betrachtenden und Betrachtetem hin- und her-geblendet. Es fällt auf, dass die Projektor-Geräusche zugunsten der besseren Rezipierbarkeit nachträglich durch den Tonmeister/die Tonmeisterin Oplevs abgedämpft worden sind. Stattdessen wurde die Themenmusik darüber gemischt.

David Fincher zeigt diese Szene an den US-Markt angepasst insgesamt „visueller“, und präsentiert die Informationen, die sich auf dem Filmstreifen befinden, über Rückblenden. Dadurch wird das Geschehen für RezipientInnen auch unmittelbarer dargestellt. Während also für Schweden das direkte narrative Darstellen authentischer ist - Oplev kommuniziert hier narrativ, nicht über die filmische Blende – ist die US-Version aktiver, sie *zeigt mit den Mitteln* des Films, stellt nicht allein durch diese dar. Larsson zeigt demnach Medientechnik in Anwendung. Das ist eine künstlerische Verhandlung medialer Entwicklungen. Das Stichwort „Anwendung“ impliziert das Verfahren, wie Inhalte über Medienkanäle verbreitet und aufgenommen werden. Der Bezug des modernen Individuums zur Medientechnologie, das Anwenden, Verkürzen der Auseinandersetzung durch Ausprobieren, wird nach einem historisch experimentellen Beginn aktuell wieder, noch vor der theoretischen Beschäftigung, zu einem bevorzugten Zugang zu technischen Medien. Gegeben durch die technikinhärente Veränderlichkeit – und dadurch Flexibilität und stetige Entwicklung der Medien, die eine breite Palette an Neuerungen unterschiedlichster Zugänge zulässt, geschieht eine Reflexion seitens der Kunstschaffenden, die auffallend eindeutig ausfällt: Neue Medien sind, wie Larsson und die weiterführenden künstlerischen Äußerungen dazu zeigen, Instrumente zur Schaffung von Lebensqualität: Durch Komprimierung der Aussage gewinnen die RezipientInnen an Erfahrung und Lebenszeit. Verkürzung, Verbesserung und Verzicht auf Komplexität kennzeichnet Neue Medien *und* deren Reflexion. Neue Medien haben die Kunst in ihrer Kreativität scheinbar überholt, sie vereinen Analyse und die Darstellung

von Synthese. Neue Medien können Kunst entwerfen, darstellen oder in beliebig anderen Kontexten zeigen. Stieg Larsson, sowie die Verantwortlichen der weiterführenden Produktionen entschieden sich unabhängig voneinander, jeweils auf die Gemeinsamkeiten der Funktion analytischen Denkens und dem klaren Funktionieren von Medientechnik hinzuweisen. So stellten sie einen direkten Vergleich von literarischen Figuren und Technik an. Die Medien Buch und Film weisen im Plot jeweils darauf hin. Unterschiedliche Medien zeigen somit Klarheit an. Eine Eigenschaft, welche diese selbst durch ihre technische Beschaffenheit auch verkörpert. Die verweisartige Rückschau auf die Verbindung von Individuum und technischem Medium ist selbst 2011 eine bloß verklärt scheinende Rückschau auf die sich rapide amortisierende und dabei wieder aktualisierende Medientechnik. Digitalisierung von Medien aller Art und Formate ist die Fortsetzung und Zukunft. Buch und Film sind dabei Medien von Bestand, welche dazu noch durch Digitalisierung als Ausweitung weiterexistieren.

4. Resümee und Ausblick

In dieser Arbeit wurde die Transformation von Buch zu Film technisch sowie unter ästhetischen Punkten analysiert und anhand von Beispielen dargestellt. Diese Transformation konnte im Bereich der Intermedialität verortet und mit dem Begriff Medienwechsel, welcher auf eine aktuelle Theorie verweist, bezeichnet werden. Intermedialität beschreibt somit auch den Vorgang des Weiterentwickelns und Optimierens von Kunst durch Medientechnologie historisch und reflexiv. Die Verbindung von Kunst und Medientechnik kann als ein lebendiges, sich bewegendes und stets entwickelndes Element erkannt werden. Die Medienträger DVD und Blu-ray wurden als weitere Transformationsplattformen für Medieninhalte beleuchtet.

Die für das Kunstwerk daraus entstehende Flexibilität kann diskursiv genutzt werden. Sie findet sich ebenso in der Struktur der beiden anderen beschriebenen Bereiche *Medienreflexion* und *Gender Aspekte*. Während Medienreflexion per Definition einerseits die Theoriebildung erfasst und andererseits auf die politische Bedeutung der stetigen Weiterentwicklung selbiger hinweist, wurde deutlich, dass diese eine vernetzte, vielschichtige Struktur zwischen Theorie und Praxis ergibt. Medienreflexion umschließt und vernetzt demnach fundierte Meinungsbildung und Anwendungsbereiche. Die Reflexion der Medien ermöglichte dabei eine historisch klassifizierbare, multiperspektivische Analyse der Theorien. Diese waren Ausgangspunkt und Instrument zur individuellen Analyse der weiteren Themenbereiche. Analoge und digitale Medientechnologie, wie sie in diesem Untersuchungsfeld vorkommt, thematisiert „Inhalt“ und „Form“ auf unterschiedlichen Ebenen: Einerseits durch die eigene Verkörperung, als Medienträger, und andererseits durch die inhaltliche Darstellung von anderen Medien.

Die Analyse hat ergeben, dass Medientechnologien wie DVD und Blu-ray einem künstlerischen Ausdruck oder Werk Raum geben und seine Darstellungsweise dabei variieren und durch Zusatzfeatures vielschichtig darstellen können. Dadurch kann ein „Kunstwerk“ als eigenständiges Werk transportiert werden und von den Möglichkeiten der Neuen Medien, das heißt Flexibilität, Vielfalt und Genauigkeit der Darstellung, profitieren.

Diese Darstellungsformen und ihre jeweilige Präsenz und Wirkungsweise wird im Plot der hier besprochenen Story von Stieg Larsson direkt

thematisiert. „Die auf zwei Ebenen stattfindende Reflexion – im Originalplot selbst verhandelt und durch die Adaptionen reflektiert – zeigen den Variantenreichtum der medienästhetischen Darstellungs,- und Erzähltechniken.

Abschließend ist also nochmals die vorangestellte These zu bestätigen, dass die gewählten Theoriebereiche Intermedialität, Gender-Aspekte und Medienreflexion für sich stehen und zugleich ein offenes System bilden. Das gemeinsame Kennzeichen dieser Bereiche ist also deren *politische Verhandelbarkeit*. Man kann also sagen, dass die Überschneidung von allen hier besprochenen Bereichen, sowie die Transformation der Darstellung auf deren politische Relevanz hinweist.

Theorie und Praxis der Medien können demnach einerseits als klar trennbar, aber als strukturell verwoben erkannt werden. Medial transformierte Kunst und reflexive Medienwissenschaft stellen sich somit als zwei unterschiedliche Seiten, die zusammenwirken können, heraus. Durch das Zusammenspiel von Kunst und Medien entsteht eine Dynamik, welche die Postmoderne als solche definiert. Durch das Erkennen dieser Möglichkeit konnte der komplexe Sachverhalt im Rahmen der Möglichkeiten multiperspektivisch erfasst und definiert werden.

Jedes Kunstwerk für sich ist wertvoll und dessen Besonderheiten können durch die Wissenschaft individuell herausgearbeitet werden. Daher ist der lebendige Austausch zwischen Medienwissenschaft, Kunst und Technik für die Zukunft in immer neuer Art und Weise möglich.

Die Aussichten in Bezug auf Medien verändern sich schnell, daher wird das hier untersuchte Feld weiterhin für die Forschung attraktiv bleiben und sich stets nach vorne entwickeln. Dass präzise funktionierende, und durchdachte Kommunikationstechnologie an individuellem Kunstwert messbar ist, definiert den Mehrwert der Kombination Kunst und Medien, und lässt beide Seiten voneinander profitieren.

5. Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1: Der Filmstill zeigt nach Irina Rajewsky eine „Medienkombination“: Fotografie, Zeitung und weitere Informationen wirken zusammen.

(Vgl. Fincher, 2011 Filmstill 01:01:35)



Abbildung 2: Medieninhärente Effekte und eine natürliche Lichtquelle ergeben eine Unschärfe. Sie zeigt sich nach Joachim Paech als „intermediale Fiaur“ und ‚Grenze‘ innerhalb des Bildes. (Oplev. 2009)

6. Quellenverzeichnis

Adorno, Theodor W. „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, in: *Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer ¹⁶2006.

Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: C. H. Beck ³2010.

Barthes, Roland, *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. (Orig. *Degré zéro de l'écriture*, 1954.)

Barthes, Roland, *Über mich selbst*, München: Matthes-Seitz 1978.

Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Subjekt. In: *Ars Electronica* Hg.: Kunst der Szene: Linz 1988.

Baudrillard, Jean (Hg.), *Philosophien der neuen Technologien*. Berlin: Merve 1989.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, ²²1996.

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. (Orig. *Gender Trouble*, 1990.)

Derrida, Jacques, *Die Postkarte. Von Sokrates bis Freud und jenseits*. Berlin: Brinkmann & Bose ²1989.

Distelmeyer, Jan, *Das flexible Kino – Ästhetik und Dispositiv der DVD&blu-ray*, Bertz-Fischer Verlag, Berlin: 2012.

Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*, Berlin/Hamburg: Rowohlt ²⁵1966.

Eco, Umberto, *Der Name der Rose*, München: Carl Hanser Verlag 1986.

Engell, Lorenz, Jiri Bystricky, Katerina Krtilova (Hg.) *Medien denken: Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Berlin: transcript 2010.

Enzensberger, Hans Magnus, „Baukasten zu einer Theorie der Medien in Kursbuch zu einer Theorie der Medien“. erschienen in: *Kursbuch* 20, 1970.

Flax, Jane: „Postmoderne und Geschlechter-Beziehungen in der feministischen Theorie“. In: *Der Mensch als soziales Wesen. Sozialpsychologisches Denken im 20. Jahrhundert*. Hg. Heiner Keupp. 2. A. München: Piper, 1998. S. 262-271.

Flusser, Vilém, *Kommunikologie*. Frankfurt a. M.: Fischer ⁴2007.

Fohrmann, Der Unterschied der Medien, *Die Kommunikation der Medien*, Hg. Ders. U. Erhard Schüttpelz, Thübingen: Niemeyer 2004.

Foucault, Michel, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, ²2000.

Foucault, Michel, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“. In: Ders., *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S. 69-90.

Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Campus, Frankfurt a. M./New York: 1989.

György, K.M. und Akos Moravánszky: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Eine kritische Anthologie*, Wien: Springer 2002. S. 498.

Hickethier, Knut, „Apparat - Dispositiv - Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens.“ S.421-447. In:

Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Zus. M. Siegfried Zielinski Berlin 1991.

Hickethier, Knut, „Zur Dispositiv-Debatte“, In: *tiefenschärfe. Medien-Dispositive*, 2002. S. 3-4

Hillenbach, Anne-Kathrin, Literatur und Fotografie – Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Transcript: Bielefeld 2012.

Hörisch, Jochen, *Eine Geschichte der Medien – Vom Urknall zum Internet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

McLuhan, Marshall, Die magischen Kanäle - Understanding Media, Dresden: Verlag der Kunst 1995.

Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ⁵2009.

Müller, Jürgen E., Intermedialität und Medienwissenschaft - Thesen zum State of the Art. In: *montage/av*, Jg. 3, Nr. 2, 1994, S. 119-138.

Kristeva, Julia, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972.

Kristeva, Julia, „Probleme der Textstrukuration“, In: *Literaturwissenschaft und Linguistik II*, Hg. J. Ihwe, Frankfurt a. M.: 1971, S. 484-507 (Orig. *Linguistique et Littérature*, Nr.12, 1969, S. 55-64).

Larsson, Stieg, *Verblendung*, München: Heyne ⁴⁴2007.

Lauer, Gerhard, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), „Roland Barthes, Der Tod des Autors“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000.

LeBon, Gustave, *Die Psychologie der Massen*. Stuttgart: Kröner Verlag ¹⁵1982 (Orig.: *Psychologie des foules*. Paris, 1895.)

Lehmkuhl, Maik, *Das Kinematographische Dispositiv Baudrys - Aufbau, Wirkung Und Kritik*, München: GRIN 2007.

Paech, Joachim, „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“ In: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hg.) *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel & Frankfurt a. M., 1997, S. 331-368.

Paech, Joachim, „Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur“ In: Schröter, Paech, *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München: Fink, 2008.

Rajewsky, Irina O., "Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung", *Textprofile intermedial*, (Hg.) Dagmar Hoff u. Bernhard Spies, München: Meidenbauer, 2008, S. 19-47.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen: UTB 2002.

Schröter, Jens, „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“. In: *montage/av*, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S. 129-154.

Seier, Andrea, „Remedialisierungen. Zur Performativität von Gender und Medien“, Diss., Ruhr-Universität Bochum 2005.

Simonis, Annette (Hg.), *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2009.

Spielmann, Yvonne, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, In: *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. (Hg.) Heinz B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder u.A., Marburg 2000, S. 57 – 68.

Spielmann, Yvonne, *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*. München: Fink 1998.

Winkler, Hartmut: „Übertragen - Post, Transport, Metapher.“ In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 283-294.

Zielinski, Siegfried, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Internetquellen

Di, Emma „Feminism and Stieg Larsson’s ‘Millenium Trilogy’“, WOM*NEWS, 1.12.2011

<http://womynews.wordpress.com/2011/12/01/feminism-and-stieg-larssons-millennium-trilogy/>, letzter Zugriff am 22.1.2013

Distelmeyer, Jan, Was die Disc vom Film weiß, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-auf-dvd/jan-distelmeyer-ueber-dvds> 2008, letzter Zugriff am 2.2.2013

Dieter, Jörg, (2008) *Schlagt die Germanistik tot - färbt die blaue Blume rot. Gedanken zur Intertextualität*, <http://www.jolifanto.de/intertext/intertextualitaet.htm> 2008, letzter Zugriff am 13.1.2012

Fincher, David, BrainyQuote.com, Xplore Inc, n.D. <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/d/davidfinch445546.html>, letzter Zugriff am 2.2.2013

Kilbride, Laura, *Byatt: Intertextuality Or, How to read Possession?*, <http://www.english.cam.ac.uk/cambridgeauthors/byatt-intertextuality>, letzter Zugriff am 25.6.2012.

<http://www.jolifanto.de/intertext/intertextualitaet.htm>, letzter Zugriff am 18.9.2012.

Kampfrath, K. (2008). Intertextualität. Glossar FU Berlin, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/eintraege/intertextualitaet.html>, letzter Zugriff am 20.9.2012

Koschnick, Wolfgang, Focus-Lexikon, <http://www.medialine.de/deutsch/wissen/medialexikon.php?snr=3709>, 2003, letzter Zugriff am 02.02.2013.

Mayer, Michael, Die Augen weit geöffnet, <http://www.artnet.de/magazine/paul-virilio-die-verblendung-der-kunst/> 9.7.2008, letzter Zugriff am 02.02.2013

Oplev, Niels Arden, Interview mit Word and Film, <http://www.wordandfilm.com/2010/11/girl-with-the-dragon-tattoo-director-niels-arden-oplev-knows-what-women-want-to-be-lisbeth-salander/> 5.11.2010, letzter Zugriff am 22.1.2013

Poppe, Sandra, „Literarische Medienreflexionen. Eine Einführung“, *Literarische Medienreflexionen*, Hg. Poppe, Sandra et al., <http://www.esv.info/download/katalog/inhvzch/9783503098354.pdf>, letzter Zugriff am 13.1.2013

Pühretmayer, Hans Puller, Armin, Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen <http://www.univie.ac.at/sowi-online/esowi/cp/denkenpowi/denkenpowi-28.html>, 18.01.2011, letzter Zugriff am 02.02.2013

Schröter, Jens, Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. http://www.uni-siegen.de/phil/medienwissenschaft/personal/lehrende/schroeter_jens/biographie.html, letzter Zugriff am 28.10.2012

Taschwer, Klaus, Künstliche DNA - das Speichermedium der Zukunft. <http://derstandard.at/1358304489349/Das-Speichermedium-der-Zukunft> 21.1.2013, letzter Zugriff am 02.02.2013

Vogl, Joseph, Was ist ein Ereignis?, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4048](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4048), letzter Zugriff am 12.2.2013

Chaos Computer Club, Hackerethics, <http://www.ccc.de/hackerethics>, letzter Zugriff am 3.2.2013

Filmografie

Män som hatar kvinnor, Regie: Niels Arden Oplev, Schweden 2009

The Girl with the Dragon Tattoo, Regie: David Fincher, USA 2011

Kurzfassung

Intermedialität, analog, digital, Medienreflexion, Gender und Medien

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Transformation von Medieninhalten zwischen Buch und Film.

Diese Transformation, auch *Medienwechsel* genannt, vollzieht sich auf medientechnischer sowie künstlerischer Ebene. Diese Arbeit versucht nun aufzuzeigen, welche Möglichkeiten sich für ein künstlerisches Werk eröffnen, wenn es eigenständig neu bearbeitet, das heißt adaptiert, wird.

In einem Exkurs werden medientheoretische Begriffe wie das *Dispositiv* erklärt, um die folgenden Arbeitsschritte plastischer fassbar zu machen.

Der Schritt von einem Analogmedium wie dem Buch, hin zu einem Digitalmedium wie dem Film und dessen Medienträgern DVD und Blu-ray, wird durch den Begriff der *Intermedialität* gekennzeichnet. Es wird infolge versucht, herauszufinden, wie der Begriff sich entwickelt und aktuell situiert hat. Dabei wird eine Vergleichsanalyse angestellt. Diese soll den Begriff in seinem interdisziplinären Umfeld fassen, und geeignete Theorien herausarbeiten.

Das Kapitel *Medienreflexion* stellt die Frage nach dem Zusammenhang von Medientechnik, Kunst und Rezeption.

In einem weiteren Schritt greift die Arbeit die Thematik von *Gender und Medien* auf. Diese leistet in Stieg Larssons Medienroman einen wichtigen Beitrag zur Bedeutung von Neuen Medien in Bezug auf weibliche Emanzipation.

Abschließend werden bisherige Erkenntnisse und bereits angedeutete Theorie/Praxis – Vergleiche in einem Analyseteil beispielhaft herausgearbeitet.

Summary

intermediality, analogue, digital, reflexion on media, gender and media

The present work deals with the transformation of media content between book and film.

This transformation, also known as *media change*, takes place on technical and artistic level. This work attempts to show the possibilities for a work of art to open up when it is re-edited, meaning adapted.

In an excursus, theoretical media concepts such as the dispositive are explained to make the following steps vividly tangible.

The move from an *analogue* medium as the book towards a *digital* medium such as the film and its media support, DVD and blu-ray, is characterized by the concept of *intermediality*. It is now trying to figure out, how the concept has evolved and is currently situated. Here, a comparative analysis is made so that the concepts of scientific literature, and film, are connected with media-theoretical perspective.

The chapter raises the question of media reflecting the context of media technology, art and reception.

In another step, the work takes on the topic of gender and the media, which in Stieg Larsson's novel, media makes an important contribution to the importance of new media in terms of female emancipation.

Finally, previous findings and already mentioned theory/practice - comparison are worked out exemplary in the analysis part.

Eva Hanauska

AUSBILDUNG

2005 Matura an der HBLA für Kunstgewerbe, *Herbststraße*, Wien

2006 – 2008 Ausbildung zur Buchhändlerin bei Godai Buchhandels GesmbH und Bücherzentrum BVG.

Seit 10/2008 Studium der Theater,- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

BERUFSERFAHRUNG (fachrelevante Auswahl)

2006/10 – 2007/01 Godai Buchhandels GesmbH

2007/01 – 2008/11 Bücherzentrum BVG

2011/11 – 2012/04 Museumsshop der *Albertina*

2012/06 – 2012/12 Morawa Buch und Medien GesmbH

PRAKTIKA/HOSPITANZEN, Bereich

2001/6 Filmfactory, Wien Energie Imagefilm, Produktions-Design

2001/7-9 Bildhauerwerkstatt Klobassa, Metallrestauration

2009/5-8 Theaterverlag Kaiser, Lektorat

2010/5-8 Sommerspiele Perchtoldsdorf, Dramaturgie

2011/07-2012/01 Filmarchiv Austria/Zentralfilmarchiv Laxenburg

TEAM-PUBLIKATION (FORSCHUNGSGRUPPEN-BERICHT)

Kepczynski D., Hanauska E., Sailer N., Müller T., Piech D., „‘Poetik‘ des Theaterzettels – Eine Analyse grafischer Elemente.“, Theater-Zettel-Sammlung, (Hg.) Pernerstorfer M., Wien: Hollitzer, 2012, S. 83-91.