MEDIEN KOMPA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

2 / 2020

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:
Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft

2. Jahrgang

2020

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2020, ISBN 978-3-8498-1578-3]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1579-0
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Annette Simonis (Gießen)

„The Beauty of Narration Lies in the Eye of the Beholder."

Der Rezipient als Beobachter höherer Ordnung in transmedialen Erzählprozessen

Der vorliegende Beitrag verfolgt das Ziel, die besondere Rolle und Funktion der Rezipienten beim transmedialen Erzählen zu erkunden und genauer zu definieren. Im Rahmen einer Historisierung des Phänomens des *transmedia storytelling* lassen sich durch den epochenübergreifenden Vergleich zwischen unterschiedlichen historischen Spielarten transmedialer Narrative gemeinsame Spezifika dieser Erzählformen erkennen und wiederkehrende charakteristische Ausprägungen im Rezeptionsverhalten sichtbar machen. Es zeigt sich dabei, dass die Leser, Zuschauer bzw. Nutzer des transmedial Erzählten häufig als Beobachter höherer Ordnung in Erscheinung treten, deren Interesse nicht allein und oft nicht in erster Linie auf die inhaltliche Ebene, das Was der Geschichte, ausgerichtet ist. Vielmehr konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Rezipienten vermehrt auf das Wie, auf die Art und Weise der Vermittlung der Erzählung in den verschiedenen medialen Kontexten.

1. Einführung: *Transmedia storytelling* – eine kontrovers verhandelte Erzählform

Seit den Anfängen der menschlichen Kulturgeschichte neigen Erzählungen dazu, Mediengrenzen zu transzendieren. Mit der Erfindung der Schrift wurden ältere, bislang oral tradierte Geschichten in einer neuen medialen Gestalt auf Tontafeln oder Papyrus, später auch auf Pergament und Papier fixiert. Inwiefern Geschichten dazu tendieren, sich in unterschiedliche Medien auszubreiten, zeigen auch die vielfältigen Adaptionen von Stoffen der Weltliteratur in den unterschiedlichen Künsten wie etwa der Malerei, Plastik und Musik.

Die Konzeption transmedialer Narrative ist nicht selbstverständlich, da sie einen Begriff des Erzählens voraussetzt, der nicht notwendig an eine sprachliche Vermittlung des Erzählten gebunden ist. Ein solches transmediales Konzept wurde schon in den 1960er Jahren von Claude Bremond und anderen vorgeschlagen und in jüngster Zeit in Abgrenzung von einer sprachzentrierten strukturalistischen Narratologie in modifizierter Form wieder aufgegriffen.[1]

In der einschlägigen Forschungsdiskussion wird nicht zufällig häufig Bremonds pointierte These aus einem frühen Beitrag von 1964 zitiert, in dem er bereits die Grundidee des transmedialen Narrativs formulierte, lange bevor eine solche Begriffsprägung stattgefunden hat:

1 Vgl. auch die Beiträge des Bandes von Sandra Heinen und Roy Sommer (Hg.). *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research*. Berlin: de Gruyter, 2009.

> Le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux, c'est une histoire qu'on suit; et ce peut être la même histoire. Le raconté a ses signifiants propres, ses racontants: ceux-ci ne sont pas des mots, des images ou des gestes, mais les événements, les situations et les conduites signifiés par ces mots, ces images, ces gestes.[2]

Bremond zufolge verfügen gewisse Geschichten über eine spezifische Kernstruktur aus Ereignissen, Situationen und Verhaltensweisen, aus einer Bedeutungsschicht, die in den verschiedensten Künsten und Medien erzählt werden kann. Gerade weil die betreffenden Geschichten sich vielfältig transponieren und adaptieren lassen, lässt sich schließen, dass ihr narrativer Kern unabhängig von den jeweiligen medienspezifischen Mitteln bzw. künstlerischen Ausdrucksformen ist.[3]

An Bremonds Konzeption des medientranszendierenden *récit* können neuere Positionen produktiv anschließen, wie zum Beispiel Marie-Laure Ryan, die wie Bremond von der Existenz nonverbaler Erzählmuster ausgeht, die auch losgelöst von sprachlicher Kommunikation und außerhalb literarischer Texte transportiert werden. Wie Ryan erläutert, können Geschichten bis zu einem gewissen Grad von einem Medium in ein anderes wandern, insofern ihr Bedeutungskern in andere Medien übertragbar ist, während das narrative Potenzial stets unterschiedlich realisiert wird: „A core of meaning may travel across media, but its narrative potential will be filled out, actualized differently when it reaches a new medium."[4]

Es scheint sich in jüngster Zeit ungeachtet kontroverser Diskussionen dahingehend ein Konsens ausgebildet zu haben, dass es in philosophischer, medienwissenschaftlicher, kulturanthropologischer und -soziologischer Hinsicht sinnvoll ist, den Begriff des Erzählens nicht auf die sprachliche Vermitteltheit und sprachliche Überlieferung zu begrenzen, auch wenn Letztere unsere prototypische Vorstellung vom Erzählen zweifellos prägen, seien diese nun oral oder schriftlich konzipiert. Der Transfer einer Erzählung aus ihrem ursprünglichen Medium in ein neues Zielmedium kann nur gelingen, wenn sich dieselbe in ihrem Kern ohne größere Verluste in verschiedenen Medien bzw. semiotischen Systemen realisieren lässt. Es macht also nur dann Sinn von einem transmedialen Erzählen

2 Claude Bremond. „Le message narratif". *Communications* 4 (1964), S. 4-32, S. 4.

3 Bremond notiert diesbezüglich programmatisch: „La structure [d'une histoire] est indépendante des techniques qui la prennent en charge. Elle se laisse transporter de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles: le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu" (ebd., S. 12). Siehe auch Claude Bremond. *La Logique du récit*. Collection Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

4 Marie-Laure Ryan. „Defining Media from the Perspective of Narratology", S. 1. http://pure.au.dk/portal/files/7562/m-l_ryans_paper.pdf [30.05.2020]. Vgl. ferner Marie-Laure Ryan, James Ruppert, John W. Bernet (Hg.). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004, S. 36. Siehe auch Marie-Laure Ryan. „Transmedial Storytelling and Transfictionality". *Poetics Today*, 34 (3), S. 361-388.

auszugehen, wenn man die Geschichte, das Objekt des Transfers, als kognitives Konstrukt betrachtet, das von den sprachlichen bzw. ästhetischen Zeichen abstrahiert werden kann.[5] Erst dann sind die notwendigen Voraussetzungen erfüllt, um eine Entfaltung derselben Geschichte in verschiedenen Medien sinnvoll konzeptualisieren zu können. Den Gegenstand des medienüberschreitenden Transfers bildet demnach das Substrat einer Erzählung (etwa einer Novelle oder eines Romans), bestehend aus Charakteren, Ereignissen und deren reziproken Relationen, die sich wiederum in einem bestimmten raumzeitlichen Koordinatensystem entfalten.[6]

Bei transmedialen Narrativen handelt es sich vor allem um Erzählungen, denen eine hohe kulturelle Bedeutung zukommt, wie beispielsweise die verschiedenen Aneignungen mythologischer Stoffe seit der Antike eindrucksvoll belegen.[7] Die Verbreitung von Erzählungen verbindet sich offenbar mit einem medienüberschreitenden Potential, das dann besonders ausgeprägt erscheint, wenn die betreffenden Geschichten einen hohen Stellenwert im kulturellen Imaginären[8] einer gegebenen Epoche einnehmen.

In jüngster Zeit hat sich diese generelle medienüberschreitende Tendenz des Erzählens intensiviert, was angesichts der Vervielfältigung der medialen Angebote im Zeitalter der Medienkonvergenz[9], die in der Alltagswelt und in der

5 Vgl. Marie-Laure Ryan. „Defining Media from the Perspective of Narratology", S. 3: „Story is a mental image, a cognitive construct that concerns certain types of entities and relations between these entities." (http://pure.au.dk/portal/files/7562/m-l_ryans_paper.pdf, 30.05.2020) Vgl. Auch Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon. „Storyworlds across Media: Introduction," in: Dies. (Hg.). *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2014, S. 1-24.

6 Eine andere überzeugende Definition des Erzählens entfaltet Matthias Brütsch in seinem Beitrag „Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche." *Diegesis* 2, H. 1 (2013): „Erzählen ist demnach als Aktivität aufzufassen, die zwingend mindestens folgende (idealgenetisch zu verstehende) Prozesse umfasst: Auswahl von Geschehensmomenten und -eigenschaften aus dem amorphen Geschehen, Komposition (Permutation und gegebenenfalls Linearisierung) dieser Selektion sowie Präsentation dieser Komposition (respektive künstlichen Anordnung) in einem bestimmten Medium. Selbst eine Minimaldefinition wie ‚Repräsentation von zwei Ereignissen' setzt all diese Transformationsprozesse voraus, denn ohne Selektion gibt es keine Ereignisse, ohne Komposition keine Abfolge, in der die Ereignisse präsentiert werden können, und ohne Präsentation in medialer Form keine vom Rezipienten wahrnehmbare Erzählung." (https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/123/135. [30.05.2020])

7 Vgl. Jacobus Bracker. „Wandernde Bilderzählungen und die Erzählforschung in der Klassischen Archäologie", *Visual Past* 2.1 (2015), S. 315-346.

8 Zur Konzeption des kulturellen Imaginären vgl. ausführlich die Beiträge des Bandes von Carsten Rohde, Annette Simonis (Hg.). *Das kulturelle Imaginäre*. Themenheft der Zeitschrift *Comparatio* 6 (2014), Heft 1.

9 Vgl. Henry Jenkins. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York and London 2006. Siehe ferner Matthew Freeman, William Proctor (Hg.). Global Convergence Cultures. Transmedia Earth. New York, London: Routledge, 2018.

künstlerischen Produktion zur Verfügung stehen, und ihrer Zusammenführung im neueren ‚Hypermedium' Internet kaum verwundert. In den letzten Jahrzehnten hat die kulturwissenschaftliche Forschung eine spezifische Form des sogenannten *transmedia storytelling* entdeckt und aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben. Transmediale Narrative erscheinen als produktive Erweiterungen herkömmlichen Erzählens. Sie werden gern als eine besonders erfolgreiche und zukunftsweisende Erzählform gefeiert, die neue Möglichkeiten der Konstruktion fiktiver Welten eröffnet und die Grenzen traditioneller narrativer Werke und Ästhetiken transzendiert. Die Hochkonjunktur medienüberschreitender Erzählwelten wie *Star Wars*, *The Lord of the Rings*, *Game of Thrones*, *Matrix*, *Mó Dào Zǔ Shī* (engl. *The Grandmaster of Demonic Cultivation*) und anderer scheint die nachhaltige Wirkung und globale Verbreitung der transmedialen Phänomene im beginnenden 21. Jahrhundert zu bestätigen. Inzwischen haben sich in Hinblick auf die medientranszendierenden Erzählwelten differenzierte und kontroverse Forschungspositionen formiert.

Die neueren wissenschaftlichen Definitionen transmedialen Erzählens können auf ein Konzept des *transmedia storytelling* zurückgreifen, das von Henry Jenkins bereits im Jahr 2003 eingeführt wurde.[10] In seinen Untersuchungen entwickelte Jenkins zudem eine detaillierte Liste von sieben Kriterien, die als Prinzipien des transmedialen Erzählens gelten könnten: (1) spreadability, (2) continuity/multiplicity, (3) immersion, (4) world-building, (5) seriality, (6) subjectivity und (7) performance.[11] Eine weitere Besonderheit des transmedialen Erzählens besteht darin, dass sich die einzelnen Geschichten eines solchen Netzwerks weiterhin als in sich geschlossene Werke auch unabhängig voneinander rezipieren lassen und nicht als Serie im engeren Sinne zu verstehen sind.[12]

Der Begriff des *transmedia storytelling* wird in der Forschung inzwischen allerdings recht unterschiedlich ausgelegt und kontrovers verhandelt. Während Jenkins noch von einem kontrollierten und gesteuerten Prozess im Dienste der Produktvermarktung durch die Kulturindustrie ausging, zweifeln einige Theoretiker zu Recht daran, dass transmediales Erzählen primär ein systematisch

10 Vgl. Henry Jenkins. „Transmedia Storytelling: Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling." *MIT Technology Review*. 2003: https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/ [30.05.2020]

11 Vgl. Henry Jenkins. „Transmedia Storytelling". Vgl. Marie Laure Ryan. „Transmedia Storyworlds: Industry Buzzword or New Narrative Experience?" *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. Volume 7. Number 2. Winter 2015, S 1-19, S. 17, Anmerkung 3.

12 Vgl. Marie-Laure Ryan. „Transmedia Storyworlds", S. 4: „In transmedia storytelling the different semiotic or media objects are autonomous entities that can be consumed separately from each other, and there is no need to consume them all: the user can explore the database more or less thoroughly." Siehe auch Henry Jenkins. „Transmedia Storytelling: Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling." *MIT Technology Review*. 2003: „Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa."

initiierter, zweckorientierter und gelenkter Vorgang sei. Die empirische Beobachtung legt nahe, dass dies weder der einzige noch der häufigste Verbreitungsweg transmedialen Erzählens ist. Die Operation der Distribution vollzieht sich nicht allein von oben nach unten, sondern ebenso oft von unten nach oben; vielfach scheint sie dabei lediglich vom Zufall gesteuert:

> Transmedia storytelling is supposed to be a top-down operation that coordinates various media for a global experience, but in practice it usually starts bottom-up, by exploiting the commercial success of a narrative originally conceived as autonomous, often a novel. This is how the transmedia empires of *The Lord of the Rings*, *Harry Potter*, or *A Song of Ice and Fire* started.[13]

Marie-Laure Ryan hat dieses Distributionsprinzip als ‚Schneeballeffekt' bezeichnet, mittels dessen die medienübergreifende Verbreitung eines Erzählstoffs bewirkt werden könne: „a bottom-up, grassroots phenomenon that I call the ‚snowball effect'."[14] Auch Barbara Straumann plädiert für eine Erweiterung von Jenkins' tendenziell zu eng gefasster Definition: „However, it is possible to expand the definition of transmedia storytelling, for example to include forms in which the dispersal is not as systematic and the authorship not as official as suggested by Jenkins' examples."[15] In der Tat erweisen sich gerade die spontan entstehenden Verbreitungsformen von transmedialen Phänomenen als besonders aufschlussreich in kulturgeschichtlicher, wirkungsästhetischer,

---

13 Marie-Laure Ryan. „Transmedia Storyworlds", S. 5. Ryan vertieft diesen Gedanken weiter: „As I have already observed, Jenkins's definition presupposes a top-down planning that distributes narrative information into multiple documents, so that users will have to consume many of these documents for a unified and coordinated entertainment experience. Yet in practice, most franchises grow bottom-up, through a process of aggregation that adds ever new documents to the representation of a storyworld that has already achieved popularity, independently of any transmedia buildup. The original master text creates a world ex nihilo by telling a story about it, and the satellites adopt this world and add to it, by filling it with new stories" (ebd., S. 6). Siehe auch Marie-Laure Ryan. „Transmedial Storytelling and Transfictionality". *Poetics Today* 34 (3), S. 361-388, S. 163.

14 Marie-Laure Ryan. „Transmedia Storyworlds", S. 2. Vgl. ebd.: „The multiple medial incarnations of biblical stories or of Greek myth are not the result of a deliberate decision by an authority to distribute narrative content across different media; rather, they are the result of a bottom-up, grassroots phenomenon that I call the ‚snowball effect'. In the snowball eff ect, certain stories enjoy so much popularity, or become culturally so prominent, that they spontaneously generate a variety of either same-medium retellings or cross- media illustrations and adaptations. According to Jenkins's defi nition, by contrast, transmedia storytelling is a deliberate attempt to make media converge around a shared narrative content."

15 Barbara Straumann. „Adaption, Remediation, Transmediality". Gabriele Rippl (Hg.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 249-267, hier S. 258.

soziologischer und künstlerischer Hinsicht und verdienen daher vermehrte wissenschaftliche Aufmerksamkeit.[16]

Transmediale Erzählungen, die auf dem Schneeballeffekt beruhen, erscheinen zudem in vielfacher Hinsicht aufschlussreicher und interessanter als solche, die durch die Kulturindustrie von oben gelenkt und kontrolliert werden. Die Einengung von Jenkins' Konzept des *transmedia storytelling* auf gezielte Strategien der Kommerzialisierung und Vermarktung löst Unbehagen aus und erscheint darüber hinaus recht willkürlich. Sieht man die Erscheinungsformen des *transmedia storytelling* in erster Linie als Produkte an, die von großen Franchisen lanciert und durch gezielte Vermarktungsstrategien über unterschiedliche Medienplattformen distribuiert werden, beschränken sich die möglichen Erkenntnisse aus solchen Prozessen tendenziell auf das Erfassen erfolgsversprechender Operationen und profitsteigernder Werbemechanismen. Entsprechend hat sich ein breites Feld von Ratgeberliteratur[17] formiert, um Anleitungen zur Erstellung erfolgreicher Netzwerke aus transmedialen Erzählungen anzubieten. Wenn man der Annahme zustimmt, *transmedia storytelling* sei „the most important narrative mode of our time"[18], liegt es indessen nahe, noch nach einer anderen, mehrdimensionalen Bedeutung des Phänomens zu suchen als der leichten Kommerzialisierung desselben.[19]

16 Marie-Laure Ryan. „Transmedia Storyworlds", S. 16: „When people love a story and its world, they will want more and more documents that add substance to the storyworld and more and more objects that demonstrate their loyalty to the brand (see Scolari 2009). This principle is what inspires bottom-up transmedia projects."

17 Siehe beispielsweise Robert Pratten. *Getting Started with Transmedia Storytelling. A Practical Guide for Beginners*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. Vgl. auch Andrea Phillips. *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling. How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*. New York: McGraw-Hill Professional, 2012.

18 Marie-Laure Ryan. „Transmedia Storyworlds", S. 1.

19 In diese Richtung argumentieren auch Matthew Freeman und Renira Rampazo Gambarato in ihrer Einleitung zum *Routledge Companion to Transmedia Studies*: „However, the more that transmediality has broadened its definition and its practical use in recent years, the more that it has arguably become something else entirely. Let's not forget that research has defined transmediality through very different disciplinary lenses, be it in terms of storytelling (Jenkins 2006; Evans 201; Ryan 2013), marketing (Gray 2010; Grainge and Johnson 2015), journalism (Gambarato and Alzamora 2018), world-building (Wolf 2012); historical culture (Freeman 2016), activism (Scolari, Bertetti, and Freeman 2014), literacy (Scolari 2016), and so on. [...] Mapping the many faces of transmediality is an important task for researchers, for it hints at its multifaceted formations, functions, values, and roles across the wider media landscape." (Vgl. „Introduction. Transmedia Studies – Where Now?" In: Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato (Hg.): *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York: Routledge, 2019, S. 1-12, S. 2.)

2. Die grundlegende Bedeutung der rezeptionsästhetischen Perspektive für die Konzeption transmedialen Erzählens

> Tout observateur doit être un penseur;
> observer en pensant et penser en observant.[20]
>
> Victor Cherbuliez

> To make our communications more effective, we need to shift our thinking from „What information do I need to convey?" to „What questions do I want my audience to ask?"
>
> Chip Heath[21]

Es gibt gute Gründe dafür, die rezeptionsästhetische Perspektive als integralen Bestandteil der Definition des transmedialen Erzählens aufzufassen. Zweifellos erweist sich die Rezeptionsperspektive in Hinblick auf das medienübergreifende Erzählen als besonders wichtig. Nicht von ungefähr sucht Carlos Alberto Scolari in seiner Untersuchung des Phänomens den „implied user/viewer"[22] zu erfassen. Mehr noch: Es spricht manches dafür, dass die Sichtbarkeit der transmedialen Dimension bzw. die Erfahrung transmedialen Erzählens sogar in erster Linie ein Rezeptionsphänomen ist. Die Autoren, Drehbuchautoren, Regisseure, Schauspieler, Zeichner u. a. beteiligte Personen, die an der Entstehung transmedialer Welten mitwirken, konzentrieren sich häufig auf ihre unmittelbare Aufgabe wie zum Beispiel auf den jeweiligen konkreten Adaptionsprozess, in den sie selbst involviert sind. Sie sind sich dabei nicht immer unmittelbar bewusst, dass sie durch ihre Arbeit an einem größeren medienübergreifenden Erzählprozess teilhaben. Vielmehr bleibt die Aufmerksamkeit im Verlauf der Werkgenese häufig, wenn auch nicht zwingend, auf den jeweiligen konkreten Aneignungsprozess und dessen spezifische Anforderungen gerichtet. Demgegenüber nehmen die Leser oder Zuschauer von transmedialen Erzählungen meist eine andere Beobachterperspektive ein, die es erlaubt, die unterschiedlichen Ausprägungen in verschiedenen Medien zu überblicken und in sie einzutauchen: „[...] new generations of consumers develop the skills to deal with the flow of stories and become hunters of information from multiple sources."[23] Die neuen Generationen von Lesern und Zuschauern kultivieren eine symptomatische Sammelleidenschaft, die sie antreibt, möglichst viele Varianten aus dem Fluss der Geschichten quer durch die Medienlandschaft aufzunehmen und sich zu eigen zu machen.

---

20 Victor Cherbuliez. *Esprit de Cherbuliez. Pensées extraites de ses oeuvres*. Hg. von Eva Quartier-La-Tente. Neuchâtel 1913, S. 174.

21 Chip Heath, Dan Heath. *Made to Stick. Why Some Ideas Survive and Others Die*. London: Random House 2007. EBook-Edition.

22 Vgl. Carlos Alberto Scolari. „Transmedia Storytelling. Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication* 3 (2009), S. 586-606.

23 Ebd., S. 589.

Die Rolle des Rezipienten nimmt bei transmedialen Erzählprozessen demnach in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselfunktion ein. Schon der anfängliche Respons der Leser bzw. Zuschauer auf die Kernerzählung, die erste vorhandene Version der Geschichte, ist oftmals entscheidend, denn erst deren mehr oder weniger spontane Beliebtheit beim Publikum bzw. Rezipientenkreis stimuliert weitere mediale Adaptionen und initiiert somit die Entstehung eines ganzen Netzwerks von verschiedenartigen medialen Versionen des Erzählten. Ist diese zweite Stufe der medialen Ausdifferenzierung der Ausgangsgeschichte erreicht, werden die Rezipienten in eine gewissermaßen privilegierte Beobachtersituation versetzt. Nun haben sie die Wahl zwischen den medial verschiedenen Varianten der Erzählung und können aus ihnen eine individuelle Selektion treffen. Sie können sich auf das ganze Angebot der vorhandenen Adaptionen einlassen (wie z. B. den Film, das Buch, das Theaterstück, die *Graphic Novel*, das Hörbuch etc.) oder sich je nach persönlichen Vorlieben auf einzelne Versionen davon konzentrieren.[24] Zumal sich diese, wie bereits erwähnt, auch durchaus einzeln, als in sich abgerundete Geschichten, rezipieren lassen. So ergibt sich für die Rezipienten die Möglichkeit des Gegenüberstellens und Vergleichens der Optionen in Hinblick auf die jeweiligen medialen Aneignungen. Dabei lassen sich medienbedingte Modifikationen erkennen, denn „each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story"[25], oder man kann darüber diskutieren, ob sich im Spektrum der Erzählformen bestimmte Favoriten abzeichnen, die der Geschichte eine besondere Intensität und Überzeugungskraft verleihen. Wir haben es beim transmedialen Erzählen mit einem narrativen Phänomen zu tun, dessen Besonderheit darin besteht, dass es sich allererst unter Berücksichtigung der rezeptionsästhetischen Perspektive prägnant erfassen lässt.

Zu berücksichtigen ist ferner, dass es sich um eine Erscheinungsform des Erzählens handelt, die zwar nicht ausschließlich ein Gegenwartsphänomen darstellt, aber durch die globalen Vernetzungsmöglichkeiten über das Internet sehr begünstigt wird. Die Leser bzw. Zuschauer können ihre Eindrücke über die verfügbaren sozialen Netzwerke besonders effektiv austauschen. Die Reaktionen der Rezipienten und deren Rezeptionsverhalten sind, wie oben erläutert wurde, entscheidend für die Entstehung und Erweiterung von transmedialen Erzählungen. Ob sich eine Erzählung als eine transmediale Spielart des Narrativen herauskristallisiert oder nicht, hängt nicht zuletzt entscheidend von ihrem Erfolg beim Publikum ab, von ihrer Wirkung auf die unmittelbaren Rezipienten. Vor allem solche Geschichten geben Anlass, in verschiedenen Medien transportiert zu werden, die in einer gegebenen Kultur, einer Gesellschaft oder bestimmten sozialen Gemeinschaft eine Schlüsselbedeutung innehaben oder annehmen.

24 In diesem Sinne notiert Ryan: „[…] when people love a story and its world, they will want more and more documents that add substance to the storyworld and more and more objects that demonstrate their loyalty to the brand. […] This principle is what inspires bottom-up transmedia projects." („Transmedia Storyworlds", S. 16)

25 Henry Jenkins. Transmedia 202. Further Reflections. July 31, 2011. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. [30.05.2020].

Es handelt sich vielfach um ‚Gründungserzählungen' (‚foundational stories')[26], die in der Mentalität der Epoche und im kulturellen Imaginären einen hohen Stellenwert tragen und gemeinschaftsstiftend (‚community building'[27]) sind. Sie erweisen sich als geeignet, *transmedia storytelling* zu initiieren. Umgekehrt lässt sich feststellen, dass die in einer bestimmten Zeitspanne zu beobachtende Verbreitung von Geschichten in den verschiedensten Medien häufig ein Indiz für die signifikante Rolle derselben für die betreffende Kultur oder die betreffende soziale Gruppe darstellt.

Die begeisterte und breite Rezeption einer Geschichte (unabhängig davon, ob diese zunächst in Form eines literarischen Texts, einer Serie, einer *Graphic Novel* oder eines Films vorliegt) motiviert oft allererst die Übertragung derselben Erzählung in weitere Medien. Es gibt also in der Regel bereits auf die ursprüngliche Version der Geschichte in einem bestimmten Medium einen vielversprechenden Respons, der die medienübergreifende Verbreitung in der Art eines Schneeballeffekts auslöst. Auch im nächsten Schritt, in Hinblick auf die weitere Distribution der Erzählung innerhalb eines Netzwerks transmedialer Formen und deren jeweiligen Erfolg, spielen die Rezipienten eine nicht zu unterschätzende Schlüsselrolle. Denn sie entscheiden letztlich, welche medialen Angebote sie nutzen wollen, welche darunter für sie attraktiv sind: Sie haben die Wahl, in welchem Medium oder welchen Medien sie die Geschichte weiterverfolgen möchten (z. B. Buch, eBook, Audio Book, Film, TV-Serie, Web-Serie, Fanfiction). Nicht alle Rezipienten werden alle Optionen nutzen, da dies auch von den individuellen Vorlieben abhängt, aber innerhalb einer über soziale Netzwerke rege kommunizierenden Fangemeinde ist es hochgradig wahrscheinlich, dass die einzelnen Mitglieder neugierig werden, über eine favorisierte Erzählung mehr zu erfahren und auf dem neuesten Stand zu bleiben, nicht zuletzt um weiterhin mitreden zu können.

So fördert transmediales Erzählen die aktive Partizipation der Leser bzw. Rezipienten; es bringt einen Rezeptionsmodus hervor, der in hohem Maße partizipativ und immersiv erscheint. Jenkins betrachtet nicht von ungefähr „immersion" und „extraction" als die beiden grundlegenden komplementären Rezeptionsweisen von transmedialen Erzählungen: „In immersion, then, the consumer enters into the world of the story, while in extractability, the fan takes aspects of the story away with them as resources they deploy in spaces of everyday life."[28]

---

26 Susana Tosca. „We always wanted more." *International Journal of Transmedia Literacy* (IJTL) 1.1 (2015): *From Storytelling to Intercreativity in the Era of Distributed Authorship*, S. 35-44, S. 41. Vgl. Henry Jenkins, R. Purushotma, M. Weigel, K. Clinton, A. J. Robison. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago 2006, S. 46: „[transmedia stories] are stories told across multiple media. At the present time, the most significant stories tend to flow across multiple media platforms."

27 Ryan. Transmedia Storytelling and Transfictionality, S. 385.

28 Henry Jenkins. „Revenge of the Origami Unicorn. The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling". December 12, 2009. http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html. [30.05.2020].

In beiden Fällen wird die Grenze zwischen der Fiktion und der Alltagserfahrung der Rezipienten durchlässig und eröffnet eine Teilhabe an der transmedialen Erzählfiktion, die die daran Partizipierenden auch untereinander verbindet. Vor allem die Aktivitäten einer überregionalen oder sogar internationalen Fangemeinde stiften eine Gruppensolidarität, erlauben eine Gruppenzugehörigkeit bzw. die Zugehörigkeit zu einem weltweiten Publikum, dessen Kommunikationen und Interaktionen durch den Austausch zwischen den Fans über soziale Netzwerke gewährleistet werden.

Bevor die Besonderheit und die Wirkungsweise des skizzierten Rezeptionsmodus näher spezifiziert werden soll, ist es wichtig, die Bedeutung der Zeitdimension[29] zu berücksichtigen.

Nicht jede mediale Adaption einer Erzählung erfüllt die Kriterien des transmedialen Erzählens. Von ‚transmedia storytelling' zu sprechen, erweist sich genau dann als sinnvoll, wenn verschiedene mediale Adaptionen oder Varianten einer Geschichte derselben Rezipientengruppe verfügbar sind.[30] Eine zentrale Voraussetzung dafür ist, dass die Adaptionen der Erzählung in unterschiedlichen Medien in rascher Folge realisiert werden und nicht erst über den Zeitraum einer *longue durée*. Die erforderliche zeitliche Nähe kann als eine recht variable Größe mehrere Jahre bis hin zu Jahrzehnten umfassen, solange sie sich noch innerhalb der ungefähren Lebensdauer einer Generation von Rezipienten integrieren lässt. Es handelt sich daher meist um Erzählstoffe, die beim Publikum auf ein reges Interesse stoßen und zeitgenössisch vielfach, mitunter auch durchaus sehr kontrovers, diskutiert werden oder sich großer Beliebtheit erfreuen.

In dem Maße, in dem die Leser/Zuschauer/Betrachter transmediale Erzählungen in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen wahrnehmen und überblicken, können sie diese vergleichend gegenüberstellen, ihre jeweiligen Vorzüge und Nachteile gegeneinander abwägen oder mit anderen Rezipienten über die festgestellten Unterschiede und Differenzierungen diskutieren. Sie praktizieren eine „Beobachtung zweiter Ordnung" im Sinne Niklas Luhmanns, denn sie können „dort Kontingenzen feststellen, wo der Beobachter erster Ordnung glaubt, einer Notwendigkeit zu folgen."[31] Aus dem genannten Zusammenhang zwischen der Beobachtung zweiter Ordnung und der Kontingenzerfahrung ergibt sich eine wichtige Konsequenz für das Lektüre- bzw. Rezeptionsverhalten: „Der Beobachter erster Ordnung konzentriert sich auf das, was er beobachtet, […] und erlebt bzw. handelt in einem Horizont relativ geringer Information […]. Der Beobachter zweiter Ordnung sieht dagegen die Unwahrscheinlichkeit des Beobachtens erster Ordnung."[32] So wird der Beobachter zweiter Ordnung darauf

29 Vgl. Annette Simonis. „Vampire auf der Bühne – Dynamiken transmedialen Erzählens im 19. Jahrhundert", erscheint in *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 12 (2020), S. 49-77.

30 Vgl. ebd.

31 Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 104.

32 Ebd., S. 104f. Zu Luhmanns Beobachtungskonzept siehe auch Luhmann. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 68-121 und Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 92-164.

aufmerksam, dass die Beobachtung erster Ordnung Komplexität reduziert. Erst der Beobachter zweiter Ordnung kann den blinden Fleck bei der Beobachtung erster Ordnung wahrnehmen und erkennen, *wie* bzw. nach welchen Kriterien unterschieden wird. Er sieht somit die Unwahrscheinlichkeit oder Kontingenz des Beobachtens erster Ordnung.[33]

Luhmanns Überlegungen zu den verschiedenen Beobachtungssituationen lassen sich im Falle der rezeptionsästhetischen Dimension transmedialen Erzählens nachvollziehen und bestätigen. Denn durch die Begegnung mit derselben Geschichte in diversen Medien werden die Rezipienten als Beobachter höherer Ordnung befähigt, Vergleiche zwischen Erzählungen, ihren Figuren und Ereignissen in verschiedenen Medien anzustellen. Selbst wenn sie anfänglich primär durch die Inhalte der präsentierten Geschichte fasziniert sein mögen, bleiben sie, wie im Folgenden noch genauer zu zeigen sein wird, dabei nicht stehen, sondern diskutieren, angeregt durch die Fülle der Adaptionen, ebenso ausführlich über das Wie der Darstellung. Um die angesprochenen Beobachtungsmöglichkeiten in transmedialen Erzählprozessen zu vertiefen, bietet es sich an, den Radius der Untersuchung zu erweitern, um die Vorgeschichte des gegenwärtigen *transmedia storytelling* exemplarisch in den Blick zu nehmen.

3. Die Bedeutung der historisierenden Perspektive für das Verständnis von *transmedia storytelling*

Warum lohnt es sich, so könnte man sich zunächst kritisch fragen, in Hinblick auf das Phänomen des *transmedia storytelling* eine historisierende Perspektive einzunehmen? Die wissenschaftliche Analyse früherer medientranszendierender Erzählprozesse, die weit im Vorfeld der Digitalisierung und der Medienkonvergenz des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts stattgefunden haben, erlaubt es, die sich abzeichnenden Erkenntnisse anhand historischer Beispiele zu verifizieren und ihre Reichweite um eine historische Tiefendimension zu vergrößern.[34] Dass sich Erzählprozesse über Mediengrenzen hinweg erstrecken ist seit jeher ein vertrautes Phänomen. Der Vergleich zwischen älteren und neuen bzw. neuesten Formen oder Typen des transmedialen Erzählens erweist sich in mehrfacher Hinsicht als erhellend und heuristisch fruchtbar. Die Einsicht in die Vorgeschichte des Phänomens scheint zwar die Einzigartigkeit und Neuheit des *Transmedia Storytelling* im digitalen Zeitalter der Medienkonvergenz etwas zu relativieren; sie ermöglicht es aber andererseits auch, sehr viel genauer zu erfassen, welche Besonderheiten für die aktuellen Formen des transmedialen Erzählens

33 Vgl. auch Katharina Schwarz. *Beobachtung und Medien. Beobachtungspositionen und die Rolle der Paradoxie in den medienkulturellen Konzepten von Konstruktivismus und Systemtheorie*. Hamburg 2014, S. 31.

34 Zur systematischen Bedeutung und Funktion der Historisierung als wissenschaftliches Verfahren vgl. auch Martin Saar. *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault.* Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2007, Kapitel 4.

spezifisch sind, und zugleich den gemeinsamen Nenner mit älteren Spielarten medienüberschreitender Erzählungen zu erkennen. In diesem Kontext stellt sich die Frage, was transmediales Erzählen in früheren Epochen interessant macht, sieht man von der Entwicklung erfolgreicher kommerzieller Strategien einmal ab. Was macht die Faszination von transmedial vermittelten Erzählungen in der neuzeitlichen Kulturgeschichte aus? Welche Einsichten erlauben jene medientranszendierenden Erzählungen hinsichtlich der philosophischen und kulturgeschichtlichen bzw. kulturanthropologischen Implikationen der betreffenden narrativen Erscheinungsform? Durch eine gezielte Historisierung des transmedialen Erzählens lässt sich herausfinden, welche historischen Beispiele und Präzedenzfälle es gibt und inwiefern ihre Erforschung dazu beitragen kann, Erkenntnisse über die kulturelle Bedeutung dieser Spielart des Narrativen sowie ihrer epochenspezifischen ästhetischen, sozialen und psychologischen Dimensionen zu gewinnen. Bereits Henry Jenkins hat das diagnostizierte Phänomen des *transmedia storytelling* um eine historische Tiefendimension verlängert und in den biblischen Erzählungen und ihrer Omnipräsenz in der mittelalterlichen Kunst, Plastik und Architektur berühmte Vorläufer ausfindig gemacht:

> For all of its innovative and experimental qualities, transmedia storytelling is not entirely new. Take, for example, the story of Jesus as told in the Middle Ages. Unless you were literate, Jesus was not rooted in a book but was something you encountered at multiple levels in your culture. Each representation (a stained-glass window, a tapestry, a sermon, a live performance) assumed that you already knew the character and his story from someplace else.[35]

Auch Paolo Bertetti, Jenny Kidd, Matthew Freeman und Renira Rampazzo Gambarato schließen sich der historisierenden Sichtweise an, wie sie in ihren Beiträgen zum *Routledge Companion to Transmedia Studies* bestätigen: „As showcased by other authors in this book, the use of transmedia storytelling can be seen across time, and is in no way a new phenomenon."[36] Allerdings bewegt sich die Erfassung der vielfältigen historischen Formen und Ausprägungen

35 Henry Jenkins: „Searching for the Origami Unicorn". In: Henry Jenkins: Convergence Culture: Where Old and New Media Collide, New York and London 2006, Chapter 3, S. 119.

36 Siehe Paolo Bertetti. „Transmedia Archeology. Narrative Expansions across Media Before the Age of Convergence", In: Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato (Hg.): *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York: Routledge, 2019, S. 263-271. Vgl. ferner Jenny Kidd. „Transmedia Heritage. Museums and historic sites as Present Day Storytellers." *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, S. 273-279. Auch Matthew Freeman und Renira Rampazzo Gambarato plädieren für einen offenen und facettenreichen Begriff des Transmedialen, der seinem interdisziplinären Profil Rechnung trägt. Vgl. „Introduction. Transmedia Studies – Where Now?" In: Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato (Hg.): *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, S. 1-12, S. 2: „And these different sets of creative and disciplinary lenses should not be underplayed in our understanding what transmediality is." Vgl. ferner Matthew Freeman. „Introduction: Why historicise?" In: Matthew Freeman. „Historicising Transmedia Storytelling. Early

bislang erst in den Anfängen und stellt ein Desiderat der Forschung dar, wie auch Matthew Freeman hervorhebt: „Critical debates around the idea of transmedia history tend to consist mostly of occasional asides and consideration. Evans hints at the importance of recognising the ‚historical precedents of these developments' in her research (2011: 19), but there has been very little concerted into actually doing this."[37]

Eine differenzierte Rekonstruktion der Vorgeschichte des *transmedia storytelling*, die Erforschung seiner historischen Varianten, ermöglicht es, die Vorläufer des aktuellen transmedialen Erzählens zu entdecken, Unterschiede zu erkennen sowie den gemeinsamen Nenner eruieren, der über die Epochen mit ihren jeweils verschiedenen Leitmedien hinweg relativ konstant bleibt und die unterschiedlichen Ausprägungen miteinander verbindet. „If transmedia storytelling is going to be a truly new narrative experience, it will be useful to take a look at other, mostly older phenomena that bear a certain resemblance with it, but from which it should differ."[38]

3a. Der Vampir Lord Ruthven betritt die Bühne oder: die transmediale Erfolgsgeschichte von John Polidoris Erzählung *The Vampire*

> Das Publikum ist viel gescheiter als es selber glaubt, aber man darf es ihm nicht zugestehen, sonst wird es noch anmaßender, als es ohnedies zu sein pflegt.
>
> Arthur Schnitzler[39]

> The audience is not the least important actor in the play and if it will not do its allotted share the play falls to pieces.
>
> William Somerset Maugham[40]

Ein geeignetes Beispiel transmedialen Erzählens im 19. Jahrhundert bilden die beliebten Vampirgeschichten um die berühmt-berüchtigte Gestalt des Lord Ruthven, die durch John Polidoris *The Vampyre* (1819) und dessen europäische Übersetzungen bereitgestellt wurden. Die Geschichte jenes zum Vampir transformierten Adligen, der gemäß eines Pakts mit dem Teufel immer wieder Jungfrauen verführen und töten muss, um seine eigene Existenz zu retten und zu

---

Twentieth-Century Transmedia Story Worlds". New York, London: Routledge, 2016, S. 4-5.

37 Matthew Freeman. „Introduction: Why historicise?", S. 4.

38 Ryan, Storyworlds, S. 2. Weiter heißt es: „we can ask whether it is a form of storytelling or primarily a marketing strategy, whether it is really new, what its various forms are." (Ebd.)

39 Arthur Schnitzler. *Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente*. Wien: Phaidon, 1927. Hier zitiert nach Schnitzler. *Aphorismen und Notate. Gedanken über Leben und Kunst*. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer, 1985, S. 203.

40 William Somerset Maugham. The Summing Up. London: Random House, 2010, S. 126.

verlängern, darf als europäischer Bestseller der damaligen Epoche gelten. Schon die Erstveröffentlichung der Ausgangsgeschichte erwies sich als großer Erfolg: „The vampire became an instant Gothic success with the publication of Polidori's *The Vampyre* in 1819 in Henry Colburn's *The New Monthly Magazine*."[41] Ihre Aufnahme und Adaption auf den europäischen Opern- und Theaterbühnen des 19. Jahrhunderts, die eine weitere Kommerzialisierung des Stoffs erlaubten, verhalfen der Geschichte zugleich zu spektakulärer Sichtbarkeit. Die multimediale Gestaltung auf der Bühne des Musiktheaters intensivierte die Erfahrung der Rezipienten und steigerte den Erfolg des Erzählstoffs.

Abb. 1. Ausschnitt aus dem Titelbild einer preisgünstigen, bei John Dicks in London um 1880 verlegten Ausgabe von John Polidoris *The Vampire*. Es zeigt eine erschrockene, theatralisch gestikulierende Personengruppe beim Auffinden eines dahingestreckten weiblichen Vampiropfers. Möglicherweise wurde der Künstler beim Anfertigen der Zeichnung bereits durch die Bühnenerfahrungen mit einem der zahlreichen Vampirdramen inspiriert, die im Fahrwasser von Polidoris Erzählung im 19. Jahrhundert entstanden waren.

Bei der Erweiterung und Verbreitung der Kernerzählung Polidoris auf den Bühnen der französischen Theater bzw. Musiktheater spielte Charles Nodier eine Schlüsselrolle, der nicht zu Unrecht als ‚Impresario des Vampirs'[42] in Frankreich bezeichnet worden ist. Sein Melodram *Le Vampire*, das das Ergebnis einer Kollaboration mit Pierre Carmouche und Achille Jouffrey bildete und mit der

41 Milly Williamson. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. London und New York: Wallflower Press, 2005, S. 51.

42 Erik Butler. *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe, 1732-1933*. Rochester, New York: Camden House, 2010, S. 94.

musikalischen Untermalung von Alexandre Piccinni ausgestattet wurde, fand bei seiner Premiere am 13. Juni 1820 am Théâtre Porte-Saint-Martin beim Publikum begeisterte Resonanz.[43] „Wir haben das Zeitalter der Alpträume und Vampire erreicht", gab Nodier nicht von ungefähr in einer Kritik programmatisch bekannt.[44]

Der Erfolg von Nodiers Vampirstück verdankte sich zu keinem geringen Teil dem subtilen und äußerst wirkungsvollen Einsatz der Bühnenbeleuchtung. Im Falle der Aufführung von Nodiers *Le Vampire* im Jahr 1820 besorgte kein Geringerer als Louis Daguerre das Bühnenbild und die Beleuchtung in Zusammenarbeit mit dem berühmten Pariser Bühnendesigner Pierre-Luc-Charles Cicéri. Daguerre gelang es, ein subtiles Zusammenspiel zwischen den Kulissen und den Lichteffekten in Gang zu setzen. Bei der Aufführung von Nodiers Vampirstück gestaltete er die Szene besonders spektakulär, in der der sterbende Lord Ruthven sich auf einem unheimlichen, vom Mond erhellten Friedhof befindet, bevor ihn das Mondlicht wiederbelebt und in einen Vampir verwandelt: „Il y avait là, dans le tableau représentant le cimetière où est censé reposer le cadavre récalcitrant du Vampire, un superbe effet de lune mobile sur les tombes."[45] Diese Neuerung der Bühnenbeleuchtung erwies sich in der Tat als wegweisend: „[...] he was the first to introduce a style of imaginative lighting effects that had never before been seen on the stage. His moon light scenes in *Le Songe* (a ballet based on Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*) and in Charles Nodier's supernatural melodrama *Le Vampire* were breathtaking in their realism."[46] Insbesondere verstand es Daguerre, die Technik des Dimmens effektvoll einzusetzen und den Eindruck eines graduellen Erlöschens des Lichts zu erzeugen. Die Spezialeffekte erzielten beim damaligen Publikum eine atemberaubende Wirkung, die mit der evozierten gespenstischen Szenerie in Einklang stand.

Roxana Stuart resümiert den durchschlagenden Erfolg von Nodiers musikdramatischem Werk, der sich darüber hinaus in kontroversen Reaktionen, Besprechungen und Diskussionen ausdifferenzierte: „The Nodier/Carmouche/Jouffrey *Vampire* inspired 1) a huge popular success; 2) a hostile critical response and a debate on public morals; 3) half a dozen parodies; and 4) adaptations and sequels for the next 80 years."[47] Nodiers Stück löste eine Serie weiterer Vampirdramen aus, darunter insbesondere Parodien und humoristische Darstellungen. Die Hochkonjunktur der Vampire in den Pariser Theatern hat einen zeitgenössischen Kritiker zu dem erstaunten Ausruf motiviert: „Kein Theater in Paris ist ohne seinen Vampir! Im Porte-Saint-Martin gibt es ‚Le Vampire';

43 Norbert Borrmann. *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. München: Diederichs 1998, S. 259.

44 „Le siècle prochain ne saura plus ce que c'étaient que les vampires." (Charles Nodier. *Examen critique des dictionnaires*. Paris: Delangle, 1829, p. 347.)

45 Baron Ernouf: „Les origines de la photographie". *Le Correspondant* 104 (1876), S. 684-875, S. 699.

46 Roger Watson, Helen Rappaport. *Capturing the Light: A Story of Genius, Rivalry and the Birth of Photography*. London Macmillan 2013, Ebook, o. S.

47 Roxana Stuart. *Stage Blood. Vampires of the 19th Century Stage*. Bowling Green State University Popular Press, 1994, S. 58.

im Vaude-ville gibt es auch ‚Le Vampire'; und in den Variétés ‚Die drei Vampire oder die Strahlen des Mondes'."[48] (Il n'était pas de petit théâtre qui ne voulût avoir son Vampire; une lignée de ces monstres sortait de la nouvelle de Byron et de son adaptation française : au Vaudeville, le Vampire, de Scribe et Mélesville; aux Variétés, les Trois Vampires, de Brazier."[49]) Die Tatsache, dass Nodiers Stück eine kontroverse Aufnahme fand und eine Vielzahl verschiedenartiger künstlerischer Aneignungen inspirierte, ist bezeichnend und deutet daraufhin, dass den Rezipienten eine beachtliche Auswahl zwischen gleichzeitig verfügbaren Versionen der Kernerzählung zur Disposition stand. Vor dieser Folie ist es wahrscheinlich und naheliegend, dass es im Publikum kontroverse Verhandlungen um die medialen Aneignungen von Polidoris *Vampire* gegeben hat und sich vielfältige Beobachtungen zweiter Ordnung ausbildeten.

Eine solche differenzierte Rezeptionssituation wird zudem durch den Schriftsteller Alexandre Dumas d. Älteren überliefert. Dumas berichtet in seinen Memoiren[50] von einem Aufführungsbesuch von Nodiers *Le Vampire*, bei dem es zu Kontroversen und Tumult im Zuschauerraum gekommen ist. Einer der Theaterbesucher schimpfte laut über die schlechte Inszenierung und die misslungene Interpretation der Rollen durch die Schauspieler und wurde von den übrigen empörten Zuschauern, die dem Verlauf des Stücks gebannt folgten, daraufhin kurzerhand aus dem Saal geworfen. Das schwarze Schaf unter den Gästen, das an der allgemeinen Begeisterung für das Drama nicht partizipierte, war, wie sich im Nachhinein herausstellte, kein anderer als der Autor Nodier selbst. Es spielt in unserem Zusammenhang nur eine untergeordnete Rolle, ob die geschilderte Aufführungssituation tatsächlich authentisch war, wovon die meisten Interpreten ausgehen. Wichtiger erscheint, dass Dumas' Schilderung seines Theaterbesuchs eine differenzierte, von Unterhaltungen im Zuschauerraum unterbrochene Rezeptionssituation beschreibt, wie sie damals in jedem Fall hätte stattfinden können. Sie fokussiert die damaligen Kontroversen um die Vampirgestalt als zentralen Bestandteil eines transmedialen *worldbuilding*, das bezeichnenderweise im Dialog mit dem Autor Nodier von verschiedenen Blickwinkeln diskutiert und beleuchtet wird.

Ähnlich intensiv verhandelt wurde James Robinson Planchés englischsprachige Adaption des Stücks, die 1820 unter dem Titel *The Vampyre or The Bride of the Isles* im Lyceum-Theater in London uraufgeführt wurde. Derselbe Autor verfasste übrigens auch eine Burleske unter dem Titel *Giovanni the Vampire!!!*

48 Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, S. 259.

49 Edmond Estève: *Byron et Le Romantisme Français*, Paris: Ancienne Librairie Furne 1907, S. 77.

50 Alexandre Dumas (père). *Mes mémoires*. Paris: M. Lévy Frères 1867, Band 3, S. 140. Vgl. auch Karin Lichtblau. „‚Und der Verdammte bist du allein!' Vampire in der deutschen Oper", in: *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay, Tübingen: Francke 2005, S. 147-161, S. 155: „Wie begehrt die Aufführungen des Nodier-Stückes waren, läßt sich anhand der Schilderungen Alexandre Dumas in seinen Memoires nachvollziehen."

Or how shall we get rid of him?, die am 15.1.1821 im Adelphi Theatre in London Premiere hatte.

Interessanterweise wird in den englischsprachigen Kritiken von Planchés Vampirdramen häufig eine vergleichende Perspektive eröffnet. Die Kritiken in der zeitgenössischen englischen Presse erwähnen dabei bezeichnenderweise neben Planchés nicht nur Nodiers Werk, sondern stellen beide in einen weiteren Kontext, indem sie bis zu Polidoris Erzählung zurückblicken.[51] In den Besprechungen wird ferner an die Gerüchte um die Autorschaft von Polidoris Vampir-Erzählung erinnert, die zunächst unter dem Namen Lord Byrons erschien, obwohl Letzterer verärgert war und Einspruch gegen die falsche Zuschreibung erhoben hat.[52] Wie sich erkennen lässt, betrachten die damaligen Kritiken die Vampirerzählung und ihre transmedialen Varianten bevorzugt im Modus der Beobachtung zweiter Ordnung, indem sie sie sachkundig in einen Fundus von alternativen Darstellungsoptionen einordnen.

Eine weitere Ähnlichkeit mit aktuellen Erfahrungen transmedialen Erzählens besteht darin, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit aus Sicht der Theaterbesucher mitunter fließend erscheinen. So empfinden es jedenfalls die zeitgenössischen Zuhörer bzw. Zuschauer von Heinrich Marschners Oper *Der Vampyr*, die ebenfalls auf Nodier (in der deutschsprachigen Übertragung von Heinrich Ludwig Ritter) beruht. Marschners Oper wurde vom zeitgenössischen Publikum euphorisch begrüßt, mehr noch: „Die Erstaufführung des Werkes am 29. März 1828 mit dem genialen Genast in der Titelpartie [...] machte Marschner mit einem Schlage zu einem populären Komponisten."[53] Auch der junge Carl Ludwig Nietzsche, der Vater des Philosophen Friedrich Nietzsche, zeigte sich begeistert über die „furchtbar schöne und berühmte Oper", die er in einer Aufführung in Weimar im April 1829 erlebte, und notierte in einem Brief an seine Mutter:

> Kann ich Worte finden, um Ihnen das herrliche Theater zu beschreiben. Schriftlich nicht, aber mündlich: so viel kann ich sagen, daß es mir in jeder Hinsicht ausgezeichnet gefiel. Und gezittert und gebebt habe ich immer dabei so daß ich [...] die ganze Nacht nicht ordentlich schlafen konnte.[54]

---

51 Jennifer M. Santos. „*The Solicitation* in Two Acts on Stage, James Robinson Planché's Vampires on Stage, in Color, and under Cover". In: Jesse G. Swan. (Hg.). Editing Lives. Essays in Contemporary Textual and Biographical Studies in Honor of O M Brack, Jr. Lewisburgh: Bucknell University Press, and Rowman & Littlefield, 2014, S. 45-65, hier S. 60.

52 Vgl. ebd. Vgl. auch Michela Vanon Alliata. „The Physician and his Lordship. John William Polidori's The Vampire". In: Katarzyna Więckowska (Hg.). *The Gothic: Studies in History, Identity and Space.* Leiden u. a.: Brill, 2020, S. 13-22, S. 14.

53 Georg Münzer. *Heinrich Marschner. Leben und Werk*. Hamburg: Severus, 2014 (Berlin 1901), S. 31.

54 Carl Ludwig Nietzsche. Brief aus Rossleben an Erdmuthe Nietzsche in Eilenburg, 16.4.1829, hier zitiert nach Klaus Goch. *Nietzsches Vater oder die Katastrophe des deutschen Protestantismus. Eine Biographie*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 167.

Das geschilderte Verhalten von Carl Ludwig Nietzsche darf als symptomatisch und charakteristisch gelten für die Haltung eines aktiven und partizipationsfreudigen Publikums, das die Immersion und die emotionale bzw. affektive Identifikation mit den Protagonisten der Oper sucht. Ob in die Darstellung auch ein augenzwinkernder Kommentar des Briefschreibers einfließt, der die eigenen Reaktionen im Rückblick leicht ironisch untermalt, lässt sich nicht mit Sicherheit eruieren, aber selbst dann wird die Bereitschaft des Verfassers deutlich, sich zumindest spielerisch auf den Vampir einzulassen. Die beschriebenen Reaktionen erweisen sich als durchaus repräsentativ für die Rezipienten transmedialer Welten. Unabhängig davon, ob Nietzsches Vater nach dem Opernbesuch tatsächliche Furcht und alptraumhaftes Grauen empfand oder es sich um eine Selbststilisierung im Brief an die Mutter handelt, gibt seine Reaktion zweifellos eine (ernste oder spielerische) Immersion in die Vampirgeschichte zu erkennen. Die Briefstelle artikuliert den Wunsch, an der Vampirfiktion zu partizipieren, sei es, um affektiv in sie einzutauchen, sei es, um sie sich als interessante Modeströmung anzueignen und somit *en vogue* zu sein.

Theater der Stadt Leipzig.

Sonnabend, den 29sten März, 1828.

Zum Beschluß der Darstellungen vor Ostern:
Zum Erstenmale:

Der Vampyr,

große romantische Oper in zwey Aufzügen, von W. A. Wohlbrück.

Musik von Heinrich Marschner.

Personen:

Sir Humphry, Laird von Davenaut.	Herr Köckert.
Malvina, seine Tochter.	Mad. Streit.
Edgar Ashby, ein Verwandter des Hauses Davenaut.	Herr Höfer.
Lord Ruthven.	Herr Genast.
Sir Berkley.	Herr Gay.
Janthe, seine Tochter.	Frau von Zieten.
Georg Dibdin, in Davenauts Diensten.	Herr Vogt.
John Porth, Verwalter auf dem Gute des Earl von Marsden.	Herr Reinecke.
Emmy, seine Tochter.	Mad. Devrient.
Tomas Blunt,	Herr Fischer.
James Gadshill,	Herr Arnwig.
Richard Scrop, (Landleute.)	Herr Ludwig.
Robert Green,	Herr Hofmann.
Saff, Blunts Frau.	Mad. Köckert.
Der Meister.	Herr Burghardt.

Diener des Lairds von Davenaut.
Jäger und Diener des Sir Berkley.
Landleute von Davenaut.
Landleute von Marsden.
Hexen und Geister.

Die Scene ist in Schottland.

Der darin vorkommende Tanz ist von Herrn Mengel eingerichtet.

Der Text zu den Gesängen aus dieser Oper ist an der Kasse für 3 Groschen zu haben.

88ste Abonnementsvorstellung.

Preise der Plätze:

Parterre: 8 Groschen. Parket: 16 Groschen.
Logen des Parterres und Ersten Ranges: Ein einzelner Platz 16 Groschen. Ein einzelner Platz in der Fremdenlage No. 23. 1 Thaler.
Logen des Zweyten Ranges: Ein einzelner Platz 12 Gr. Ein einzelner Platz in der Fremdenlage No. 38. 16 Groschen.
Erste Gallerie: 12 Gr. Ein gesperrter Sitz daselbst 16 Gr.
Zweyte Gallerie: 8 Gr. Ein gesperrter Sitz daselbst 12 Gr.
Dritte Gallerie: Mittelplatz 6 Gr.; Seitenplatz 4 Gr.

Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.
Einlaß um 5 Uhr.

Abb. 2. Programmzettel der Uraufführung von Marschners Oper *Der Vampyr* 1828 in Leipzig

Die Vielzahl der Aufführungen, die Marschners *Vampyr* in den folgenden Jahrzehnten (zwischen 1828 und 1860) in zahlreichen deutschen und europäischen Großstädten, darunter Leipzig, Weimar, München, Würzburg, Hannover, Hamburg, London, Amsterdam und Salzburg, erlebte[55], konsolidierte seine fulminante Erfolgsgeschichte. So verwundert es nicht, dass sich weitere zeitgenössische Zeugnisse einer immersiven Rezeption finden. Das Publikum partizipiert dergestalt an der transmedialen Wirklichkeitskonstruktion (*worldbuilding*) um die Vampirgestalt, dass es Realität und Fiktion mitunter verwechselt. In der Hamburger Zeitung *Der Tagwächter an der Elbe* erschien am 20. Juli 1843 folgende kleine Anekdote, die durch den Redakteur mit dem Vermerk „eingesandt" versehen wurde:

> Merkwürdige Erscheinung
>
> Am vorigen Sonntage war in dem Dorfe Farmsen Scheibenschießen und Ball, wo es ländlich sittlich herging. Später, als es dunkel ward und einig Mädchen in den Garten gingen, flohen diese mit einem ängstlichen Geschrei vor einer Laube. Einige beherzte Männer gingen nun dahin und erblickten in der Laube eine lange unbewegliche, in einen weißen Kittel gehüllte Gestalt, mit einem blau-gelb-grünlichen Gesichte. Einer der Anwesenden, welcher kürzlich in der Oper „Der Vampyr" von Marschner gewesen war, rief bestürzt aus: „Ein Vampyr! ein Vampyr!" und alle flohen erschrocken vor dem Scheusal zurück. Später soll die Gestalt verschwunden sein.[56]

Die zitierte Anekdote erweist sich in unserem Zusammenhang in mehrfacher Hinsicht als aufschlussreich. Zum einen bezeugt sie die Präsenz der Vampirfigur im zeitgenössischen kulturellen Imaginären und bestätigt deren bleibende Popularität. Zum anderen gibt sie ein symptomatisches immersives Potential zu erkennen. Die Pointe der referierten Erzählung besteht nicht zuletzt darin, dass derjenige unter den anwesenden Augenzeugen des Geschehens (den „beherzten Männern"), der die geheimnisvolle Gestalt zielsicher als Vampir identifiziert, vor kurzem eine Aufführung von Heinrich Marschners Oper *Der Vampyr* besucht hat. Am Schluss der Erzählung lässt der Redakteur die Leser des Zeitungsartikels an dem Rätsel partizipieren, indem er die Frage aufwirft: „Was mag das wohl gewesen sein?" Diese wiederum beantwortet er in einer Fußnote im halb ironischen, aufgeklärten Gestus: „Wahrscheinlich nur die erhitzte Phantasie, denn ein ruhiger Beobachter würde hier ganz trocken antworten: ‚ich war es nicht'."[57] Die naive Immersion in die Vampirhandlung wird unterlaufen und in augenzwinkerndem Kontakt zum Leserkreis auf die Ebene einer Beobachtung zweiter Ordnung transponiert, bei der die Faszination durch die Vampirgeschichte kaum beeinträchtigt wird. Die Erfolgsgeschichte des transmedial Erzählten lässt durchaus ironische Brechungen zu, die wiederum die Wirkung der Kernerzählung selbst nicht einschränken bzw. relativieren.

55 Vgl. Georg Münzer. *Heinrich Marschner. Leben und Werk*. Hamburg: Severus, 2014 (Berlin 1901), S. 31.

56 *Der Tagwächter an der Elbe*, (Hamburg) 20. Juli 1843, 8 (20. Juli), S. 64.

57 Ebd.

3b. Getanzte Geisterwelten. Transmediales ‚Worldbuilding' in Théophile Gautiers Ballett *Giselle*

Eine ähnliche Wirkungsgeschichte wie bei den dramatisierten und musikalisierten Vampirerzählungen lässt sich im Falle des Balletts *Giselle* (Uraufführung: Paris 1841) beobachten, dessen Libretto der französische Autor Théophile Gautier konzipierte.[58] Den Ausgangspunkt für die Aneignungen der Kernerzählung im 19. Jahrhundert bildet interessanterweise eine folkloristische Überlieferung. Gautiers *Giselle* beruht auf der Transposition eines ursprünglich aus der volkstümlichen oralen Tradition stammenden Stoffs auf die Ballettbühne, der im 19. Jahrhundert verschriftlicht wurde. Die aus der Slowakei stammende Sage von den Willis, die nach ihrem Tode als Wiedergängerinnen zurückkehren, um mit ihren ehemaligen Geliebten oder Verlobten bis in den Tod zu tanzen, übte damals eine eigentümliche Attraktivität aus. Die im damaligen „Oberungarn", in der heutigen Slowakei, geborene Autorin Therese von Artner (1772-1829) hatte den Sagenkreis um die Willis, den vor ihrer Hochzeit gestorbenen Bräuten, die als Wiedergängerinnen Männer, denen sie nachts im Wald begegnen, zu Tode tanzen, in dem Gedicht „Der Willi-Tanz. Eine slavische Volkssage" gestaltet und 1822 in Wien im *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* veröffentlicht.[59] Von Heinrich Heine in *De l'Allemagne* (1835) zitiert[60], regte die Sage nicht allein eine Erzählung von Alphonse Karr an, *Les Willis* (1835), sondern inspirierte auch Gautier und seinen Mitarbeiter Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges dazu, das Libretto für ein Ballett anzufertigen, *Giselle ou les Wilis*, zu dem Adolphe Adam die Musik in weniger als drei Wochen komponiert haben soll. Die Uraufführung an der Pariser Oper am 28. Juni 1841 in einer Choreografie von Jean Coralli und Jules Perrot mit Carlotta Grisi in der Titelrolle wurde begeistert aufgenommen: „As a vehicle for Carlotta Grisi, productions of *Giselle* quadrupled her salary from 5,000 to 20,000 francs plus performance bonuses. [...]. A statue of Grisi at the Paris Opera preserved her stardom."[61] Das Ballett blieb in den folgenden Jahren im Repertoire und begründete einen Starkult um Carlotta Grisi, der sich auf spätere Interpretinnen der Rolle wie Anna Pavlova in St. Petersburg und London übertragen sollte. Die Erzählung vom Willis-Tanz fand außerdem auch Eingang auf die Opernbühne des 19. Jahrhunderts, denn 1884 ließ sich der junge Giacomo Puccini dazu anregen, seine erste Oper *Die Willis* (*Le Villi*) auf der Grundlage eines Librettos von Ferdinando Fontana

58 Vgl. Annette Simonis. „Gautier und die transmediale Ästhetik des Balletts". In: Kirsten von Hagen (Hg.). *Formen intermedialen Schreibens in Théophile Gautiers Werk*, erscheint 2021. Die Uraufführung von *Giselle* fand am 28. Juni 1841 im Théâtre de l'Académie Royale de Musique in Paris statt.

59 Vgl. Eike Wittrock. *Arabesken – Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2017, S. 170.

60 Vgl. Heinrich Heine. „Elementargeister". Entstanden 1834/1837. Französischer Teildruck in: *De l'Allemagne*. Paris 1835; deutscher Erstdruck in: *Der Salon*. Bd. 3. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1837.

61 Siehe Mary Ellen Snodgrass. „Giselle", in: *The Encyclopedia of World Ballet*. Lanham, New York, London: Rowman & Littlefield, 2015, S. 137-140, S. 139.

zu komponieren, die im selben Jahr an der Mailänder Scala uraufgeführt und in einer erweiterten Version im Teatro Regio in Turin präsentiert wurde. 1885 wurde das Stück in Bologna wieder aufgenommen. Obwohl der Komposition die Spuren eines Erstlingswerks anhafteten, verhalf es Puccini letztlich dazu, überregionale und internationale Anerkennung zu finden.[62]

Abb. 3. Carlotta Grisi (1841) als Giselle. Lithographie[63]

62 Vgl. Volker Mertens. *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit und Gefühl*. Magdeburg: Militzke, 2011. Ebook o. S.: „*Le Villi* ist weitgehend keine Nummernoper im Verdi-Stil, sondern besitzt die dramatische Kohärenz, die für Puccini kennzeichnend werden sollte. Einem Ritterschlag als modernem Komponisten kommt die Aufführung der *Villi* 1885 in Bologna gleich. Das Teatro Communale war die Wagner-Bühne Italiens [...]. *Le Villi* war auch die erste Puccinioper, die Arturo Toscanini dirigierte: 1889 in Brescia. [...] 1894 kamen die *Villi* nach Hamburg [...]."

63 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giselle_-Carlotta_Grisi_-1841_-2.jpg [30.05.2020]

Die Aufführungsserie des Balletts *Giselle* in Paris setzte sich mehr als 25 Jahre fort, bis 1868. Schon ein Jahr nach dem triumphalen Erfolg in Paris präsentierte Jules Perrot die *Giselle* in London und verkörperte an der Seite von Carlotta Grisi die Rolle des Albrecht. Im Auftrag des Zaren reiste er 1848 nach Sankt Petersburg, um mit dem dortigen Ensemble die Pariser Fassung einzustudieren.[64] Danach wurden Aufführungen der Originalfassung auf russischen Bühnen fortgeführt. Die erstaunliche Resonanz, die *Giselle* bei einem französischen und europäischen Publikum fand, verdankte sich nicht zuletzt der Evolution des klassischen Balletts, das sich als neue ästhetische Form konstituierte. Der stilisierte Tanz des Balletts und seine Darbietung auf der Schaubühne trugen als multimediales Erleben zur Hochkonjunktur des Sujets wesentlich bei. Zudem passte das Thema hervorragend zu den Mitteln der damaligen Theaterbühne und ihren technischen Spezialeffekten. Die Gasbeleuchtung konnte bei Bedarf gedimmt werden und schaffte ein quasi-magisches Ambiente für die Bühnenauftritte der Tänzerinnen und Tänzer, insbesondere wenn sie wie im zweiten Akt von *Giselle* als Rampenlicht eingesetzt wurde und die Fußbewegungen der geisterhaften Willis-Tänzerinnen fokussierte: Auf diese Weise „schafft der zweite Akt für den Tanzplatz der Willis eine fantastische Kombination [...] in einem verwirrenden Bühnenbild, das lokale mit exotischer Fauna vermischt und dessen dichter Pflanzenwuchs mithilfe der gedämpften Beleuchtung eine schauerhafte Atmosphäre kreiert haben muss."[65] In der Tat trugen „das Bühnenbild von Pierre Cicéri mit Licht-Gasbeleuchtung von Edmond Duponchel [...] sehr zum nächtlich-metaphysischen Raumbild bei."[66]

Die Ausdrucksformen des Balletts, vor allem des virtuosen Solotanzes, intensivieren die fantastische und surreale Wirkung. Die immer raffinierter werdende Ballettkunst, die die Bewegungstechnik des *en pointe*, des Spitzentanzes, entwickelte und gleichzeitig die Tanzform der Arabeske immer weiter ausdifferenzierte, kam dem Eindruck des Immateriellen, Leichten, Übernatürlich-Ätherischen entgegen und beförderte so die Adaption märchenhafter bzw. fantastischer Erzählungen auf der Ballettbühne.[67] Als Beobachter zweiter Ordnung

64 Vesna Mlakar. „Inbegriff der Romantik. Die Ballettfigur „Giselle" feiert 165 Jahre Bestehen". *Oper und Tanz* 2006/05. https://www.operundtanz.de/archiv/2006/05/tanz-giselle.shtml. [30.05.2020].

65 Eike Wittrock. *Arabesken – Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert*, S. 172.

66 Gabriele Brandstätter. *Geisterreich. Räume des romantischen Balletts*. In: Inka Mülder-Bach, Gerhard Neumann (Hg.). Räume der Romantik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 217-238, S. 230, Anmerkung 26.

67 Vgl. Vesna Mlakar. „Inbegriff der Romantik. Die Ballettfigur ‚Giselle'": „Die meisten der auf uns gekommenen klassischen Interpretationen [...] beruhen auf Petipas letzter Petersburger Choreografie von 1887, für die er unter anderem den Einsatz der Flugmaschinerien strich und das ganze *Corps de ballet* der Wilis auf Spitze tanzen ließ. Erst Diaghilews Ballets Russes mit Tamara Karsavina und Vaclav Nijinski in den Hauptrollen verhalfen dem Œuvre 1910 in Paris zu neuem Durchbruch und der Tanzwelt zu einem wahren Ballettboom, den legendäre Primaballerinen wie Anna Pawlowa, Olga Spessiwzewa, Galina Ulanowa, Alicia Markowa, Yvette Chauviré,

richten die Zuschauer ihre Aufmerksamkeit also nicht allein auf den Inhalt der getanzten Geschichte, sondern auf die *Performance* selbst. Zumal die Ballett-Erzählung zu einer selbstreflexiven Betrachtung des Tanzes einlädt: Der Tanz scheint im Mittelpunkt des Geschehens zu stehen – „die zur Tanzsucht gewordene Tanzleidenschaft der Protagonistin; die ‚Tanzmorde', das Tanzen ‚ohne Ruh' und Rast' als Todesstrafe für die männlichen Hauptfiguren" – das „in die damals aktuellen Ausprägungen des Bühnentanzes, seine Dramaturgie, seine Formen und Techniken" integriert wurde.[68]

Auch Gautier ist von *Giselle* als Balletterzählung aufgrund dieser Meta-Ebene und der mit ihr verknüpften ästhetischen Selbstreflexion fasziniert. So stellt er in seiner Besprechung der *Giselle* die Konzeption des Tanzes in den Mittelpunkt, der sich mit dem tragischen Tod der Protagonisten Giselle und Hilarion auf eigentümliche Weise verquickt: „Cette mort, mêlée de danse, doit vous inquiéter pour le repos de Giselle. Vous n'avez pas oublié les prédictions sinistres de la mère Berthe, et la tradition des wilis. J'ai bien peur que la pauvre fille ne dorme pas tranquille dans son lit de gazon."[69] Die leidenschaftliche Liebe zur Tanzkunst motiviert die Heldin, so Gautier, ihren Tod zu bedauern. Nicht der Verlust des Lebens erscheint für Giselle gravierend, sondern vielmehr die Aussicht, nicht mehr ekstatisch tanzen zu können, den Geliebten nicht mehr zum „contredanse" einladen zu können: „Ce n'est pas la vie qu'on regrette à quinze ans ; c'est le bal, c'est l'amour ; et le moyen de ne pas sortir de sa tombe, si votre amoureux passe auprès, et de ne pas l'inviter pour la prochaine contredanse."[70]

Wie im Falle des Vampirs erzielte auch die weibliche Wiedergängerin auf der Bühne die stärkste Suggestivkraft, nicht zuletzt durch die Atmosphäre des Unheimlichen, die unter anderem durch subtile, damals neuartige Beleuchtungseffekte hervorgerufen wurde. Daher verwundert es nicht, dass unter den etwa gleichzeitig zirkulierenden transmedialen Varianten der Erzählung die Bühnenversionen die wirkungsmächtigsten waren, das Musik- und Tanztheater zu einem Leitmedium der Epoche des 19. Jahrhunderts avancierte.[71] Die gut besuchten Aufführungen inspirierten wiederum Plakate, Zeichnungen, Lithographien, Kritiken, Karikaturen, Libretti und deren Distribution bzw. Vermarktung in Buchform. Auch spezielle Fanartikel wie Porzellanfigürchen und Sammelbilder gab es schon zur damaligen Zeit als interessante Begleitphänomene des transmedialen Erzählens (vgl. Abb. 3 und 4).

Margot Fonteyn, Alicia Alonso, Natalia Makarova oder Carla Fracci weiter bis ins 21. Jahrhundert trugen."

68 Gunhild Oberzaucher-Schüller: „Giselle" – Farbschattierungen von Klassikerzurichtungen. Wiener Tanzgeschichten. 11. September 2017. http://www.tanz.at/index.php/wiener-tanzgeschichten/1851-giselle-farbschattierungen-von-klassikerzurichtungen. [30.05.2020]

69 Théophile Gautier. *Œuvres complètes: Guide de l'amateur au musée du Louvre. Souvenirs de théâtre, d'art et de critique. Théâtre. Mystère, comédies et ballets*. Paris: Slatkine Reprints, 1978, S. 103. [Der Artikel erschien am 5. Juli 1841 in *La Presse*, Paris.

70 Ebd.

71 Vgl. Annette Simonis. „Gautier und die transmediale Ästhetik des Balletts".

Abb. 4. Aus der Sammelbilderserie ‚Ballerinas' von Liebigs Fleischextrakt (1890). Ballerina auf einer Liebigdose.[72]

72 Die Sammelbilderserien von Liebigs Fleischextrakt erfreuten sich im 19. Jahrhundert europaweit großer Beliebtheit. Vgl. auch den Artikel „Sammelbildchen von Liebigs Fleischextrakt" aus dem *Wiesbadener Kurier* vom 03.08.2018. Dort heißt es über die „Reklamebildchen auf der Dose seit 1872": „Doch was nach modernem Marketing klingt, hat eine lange Geschichte. Schon im 19. Jahrhundert aßen manche Menschen so viel Suppe und Soße, wie sie konnten, damit sie endlich wieder beim Kaufmann eine neue Dose Liebig-Fleischextrakt kaufen konnten – und Sammelbilder geschenkt bekamen. Liebig war zwar nicht das erste Unternehmen, das mit Sammelbildern für sein Produkt warb – das Pariser Geschäft „Le Bon Marché" nutzte bereits Serien-Reklamebilder. Die Justus Liebig Compagnie aber stieg in großem Stil ein und brachte 1872 seine erste Serie auf den Markt. Fortan bekamen die Kunden in zahlreichen europäischen Ländern beim Kauf des Fleischextrakts Sammelbilder geschenkt. Mehr als 1000 Serien à sechs Bilder entstanden in fast 70 Jahren." (https://www.wiesbadener-kurier.de/panorama/leben-und-wissen/sammelbildchen-von-liebigs-fleischextrakt_18968052 [30.05.2020])

Wir begegnen also auch hier einem Netzwerk von (narrativen) Medienereignissen, die durch dieselbe Kernerzählung stimuliert und untereinander durch vielfältige Wechselwirkungen verbunden sind. Sie entfalten gemeinsam eine Eigendynamik, die zu der Potenzierung der Wirkung und zu einer exponentiellen Steigerung der Beliebtheit des transmedial Erzählten beim zeitgenössischen Publikum führen. Selbstverständlich lässt sich jede der vielfältigen Versionen auch isoliert rezipieren und bildet für sich genommen ein schlüssiges, vollständiges Werk. Der Bekanntheitsgrad und die Beliebtheit bei einem breiten Publikum, insbesondere in den Metropolen des 19. Jahrhunderts, regen dazu an, mehr davon zu erleben und weitere Varianten kennenzulernen. Selbst die entstehenden Parodien[73] und Karikaturen bestätigen letztlich die transmediale Erfolgsgeschichte wie etwa die Karikatur der russischen Tänzerin Anna Pavlova von Nicolas Legat, die die Titelrolle in *Giselle* 1903 in einer gefeierten Inszenierung in St. Petersburg und 1924 in London verkörperte. Den populären Karikaturen ist gemeinsam, dass sie vor allem den Tanzstil, die virtuose Technik des Spitzentanzes mit seinen kunstvollen Figuren und Arabesken durch die überspitzte Darstellungsform ins Lächerliche ziehen.

Abb. 5. Anna Pavlova als Giselle, St. Petersburg 1903
und Abb. 6. Pavlova als Giselle, London 1924.

73 Vgl. Ivor Guest. „Parodies of Giselle on the English stage, 1841-1871". *Theater Notebook* 9, 2 (1955).

Abb. 7 und 8. Anna Pavlova, Karikaturen von Paul Robert (1903, St. Petersburg) und Nicolai Legat. Aus: *Russian Ballet in Caricatures, a set of 93 drawings*, 1903.

Vor dieser Folie erscheint das *Transmedia Storytelling*, das im 21. Jahrhundert nicht zuletzt durch das Hypermedium des Internets einen phänomenalen Aufschwung erlebt, nicht ganz so neuartig und einzigartig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wenn man, die bisherigen Überlegungen resümierend, versucht, die Rolle der Rezipienten bzw. Zuschauer in den verschiedenen Epochenkontexten näher zu betrachten und ihre spezifischen Eigenschaften zu definieren, lässt sich zunächst eine erstaunliche Beobachtung festhalten. In den untersuchten Fällen zeichnen sich die Rezipienten durch eine besonders aktive Rolle aus. Sie partizipieren an einem teils kontroversen, teils erstaunten Dialog über die wahrgenommen fiktiven Erscheinungsformen. Mehr noch: Sie tendieren darüber hinaus zu einer vergleichenden Gegenüberstellung der unterschiedlichen medialen Versionen der Geschichte und bleiben daher bei einer Diskussion der Inhalte nicht stehen, sondern reflektieren ausführlich über das *Wie* der Darstellung und seine Wirkungen. Mit den favorisierten Themen der Vampire und tanzenden Wiedergängerinnen rücken die transmedialen Erzählungen zugleich übernatürliche Wesen in den Mittelpunkt, die in einem postaufgeklärten Zeitalter komplexe, etwa metaphorische und psychologisierende Deutungsspielräume eröffnen.

3c. Die Zuschauer als Meisterdetektive. Rätselspiele in der BBC-Serie *Sherlock*

> There's something imminent in the work, but the circle is only completed by the viewer.
> Anish Kapoor

Die bisherigen Erkenntnisse über die Rezeptionsperspektive bei transmedial vermittelten Geschichten lassen sich ohne größere Modifikationen ins 21. Jahrhundert verlängern. Als Beobachtung höherer Ordnung konstituiert sich größtenteils auch die Rezeption eines neueren Falls transmedialen Erzählens, nämlich die weltweite Fangemeinde der berühmten BBC-Serie *Sherlock* (2010-2017) mit Benedict Cumberbatch in der Rolle des legendären Detektivs und Martin Freeman als sein Freund John (Watson) und Co-Ermittler. „It has become one of the BBC's most successful creations, a reimagining of Sir Arthur Conan Doyle's masterful detective and the courageous military doctor who records his adventures in London's criminal underworld"[74], bilanziert David Batty rückblickend am 30. Dezember 2015 in *The Guardian*. Mehr noch: „[...] the programme has continued to break viewing records and garner accolades. It is now shown in more than 200 countries, including Taiwan, South Korea, Mexico, the US, Australia and New Zealand, and has also proved wildly popular in China, where 98 million people were estimated to have watched the last series, despite it only being available online."[75]

Die Serie ist Teil eines nachhaltigen und weitverzweigten Netzwerks der transmedial vermittelten Sherlock-Holmes-Erzählungen[76], unter denen sie aufgrund ihrer Subtilität und Beliebtheit eine Sonderstellung einnimmt. Ihre Fans

74 David Batty. Sherlock enters new year as global TV phenomenon. The Guardian. 30.12.2015: „New Year's Day episode *The Abominable Bride* is expected to draw 13 million viewers and airs in US and UK on same day." (https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/dec/30/sherlock-enters-new-year-as-global-tv-phenomenon. [30.052020])

75 Ebd. Der Hauptdarsteller selbst führt den internationalen Erfolg vor allem auf die Faszinationskraft der Sherlock-Holmes-Figur zurück, die seit jeher unberechenbare Abenteuergeschichten stimuliert habe: „Asked about Sherlock's success earlier this year, Cumberbatch said Holmes had always had global appeal. ‚I don't think this is a phenomenon tied in with our success. I think it's to do with Conan Doyle's extraordinary invention which has a universal appeal to all nationalities,' he said.'This is a man who's an outsider, who's intelligent, who doesn't tolerate mediocrity, who is incredibly efficient, but also has his weaknesses and comeuppances. You never know where it's going to lead – there's an endless amount of potential adventure.'" (Ebd.)

76 Ralf Adelmann untersucht in seinem aufschlussreichen Beitrag zahlreiche neuere Aneignungen der Erzählungen Doyles über den Meisterdetektiv Sherlock Holmes und fokussiert dabei vor allem die reziproken Beziehungen zwischen literarischer Tradition und Populärkultur. Siehe Ralf Adelmann. „Populärkulturelle Automatismen und Sherlock Holmes. Eine Studie in Rot Grün Blau". In: Vincent Fröhlich, Lisa Gotto, Jens Ruchatz (Hg.). *Fernsehserie und Literatur. Facetten einer Medienbeziehung*. München: edition text + kritik, 2019, S. 188-203.

analysieren im Internet einzelne Charaktere, Situationen und ganze Filmsequenzen, wobei sie nicht selten minutiösen Details ihre Aufmerksamkeit schenken. Sie schließen damit an Aktivitäten an, die auch von den Protagonisten der Serie extensiv praktiziert werden: „Both Sherlock and John are digital literates, which we see time and time again through their use of mobile phones and computers."[77]

Unter den intensiv verhandelten Sequenzen der Serie ist vor allem diejenigen zu nennen, die den vermeintlichen/wahrscheinlichen Tod von Sherlock, durch den Sprung von einem Gebäude auf die Straße zeigt. Gemeint ist die sechste und letzte Folge der zweiten Staffel, die den Titel *The Reichenbachfall* (2012) trägt. Damit wird sie implizit als eine moderne Adaption von Arthur Conan Doyles Geschichte *The Final Problem* (1893) ausgewiesen, die eigentlich die Serie der Sherlock-Holmes-Geschichten mit dem spektakulären Sturz des Protagonisten in den Reichenbachfall bei Meiringen beenden sollte, wenn die damaligen Leser nicht empört gewesen wären und gegen ein solches Ende des Protagonisten Einspruch erhoben hätten.[78] Der Titel der erwähnten BBC-Folge bezieht sich aber zunächst, auf der expliziten innerfiktiven Ebene, auf das Gemälde *The Great Falls of the Reichenbach in the Valley of Hasle, Switzerland* von William Turner aus dem Jahr 1804[79] (das Conan Doyle möglicherweise inspiriert haben mag). Die originelle Adaption des Falls in der BBC-Serie löste eine besonders lebhafte Diskussion aus, denn sie stimulierte viele Fans dazu, nach Indizien zu suchen, die verdeutlichen könnten, wie Sherlock es gelungen sein mochte, den Sturz vom Gebäude des St. Barts Hospital zu überleben: „Online, fans have discussed possible plot developments and tried to explain why and how events turned out the way they did. Sherlock's lethal, or as it turned out non-lethal, jump from the roof of St Barts at the end of the second series ignited discussions so hot that they even entered the primary text in the opening episode of the third series."[80]

Anders als in Doyles Geschichte *The Final Problem*, die den Helden und seinen Gegenspieler Moriarty gemeinsam in den großen Wasserfall bei Meiringen stürzen lässt, wissen die Zuschauer der BBC-Serie bereits, dass Sherlock den Sturz in die Tiefe überlebt hat, zumal man am Schluss der letzten Folge der zweiten Staffel

77 Asta Koch, Palle Schantz Lauridsen. „Speed Detection, intertextuality and audiences in Sherlock." *Humour(s): cinéma, télévision et nouveaux écrans* 9 (2017). https://doi.org/10.4000/map.2403.

78 Es wollte nicht zu der Logik der Sherlock Holmes-Erzählungen passen, dass der Meisterdetektiv einen Fall nicht erfolgreich lösen bzw. dabei umkommen würde. Vgl. Peter V. Conroy. „The Importance of Being Watson". Harold Orel (Hg.). *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*. New York: G. K. Hall, 1992, S. 36-55, S. 42: „The public's reaction to Holmes's death in *The Final Problem* bears eloquent testimony to their unshakable confidence in his necessary and ultimate triumph. For Holmes to plunge to his death in the arms of Moriarty at Reichenbach Falls was correctly felt as a betrayal of all that the pattern implied."

79 Vgl. auch die detaillierte Analyse von Michael Rohrwasser. „Sherlock (Holmes)". In: Hans Richard Brittnacher, Elisabeth Paefgen (Hg.). Im Blick des Philologen: Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien. München: edition text + kritik, 11.01.2020, S. 170-184, hier S. 179-180.

80 Ebd. Vgl. auch Louisa Ellen Stein, Kristina Busse (Hg.). *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*.

Sherlock unter den Bäumen hervorkommen sieht, während er dem an seinem vermeintlichen Grab trauernden Freund John (Dr. Watson) hinterherschaut. Aus der medienübergreifenden Perspektive ergibt sich ein zusätzlicher Wissensvorsprung, denn diejenigen Zuschauer, die auch Leser der betreffenden berühmten Kurzgeschichte Doyles und ihrer Fortsetzungen sind, wissen bereits von der Wiederkehr des Helden Sherlock (Holmes) und seiner glücklichen Wiedervereinigung mit seinem Freund und Mitstreiter John (Watson): „Dass der Meisterdetektiv wiederauferstehen würde, war schliesslich keine Frage, hatte es doch Holmes' literarischer Schöpfer Arthur Conan Doyle seinerzeit mit seinem Protagonisten ebenso gehalten (und damit dem Reichenbachfall bei Meiringen zu internationaler Berühmtheit verholfen)."[81] Es geht den Fans der Serie insgesamt also nicht so sehr um das ‚Was' des Ereignisses, sondern in erster Linie um das ‚Wie', darum, die genauen Umstände des Ablaufs zu rekonstruieren, die eine (eigentlich unwahrscheinliche) Rettung des Protagonisten ermöglicht haben.[82]

Die Einstellung, die Sherlock in Rückenansicht, in seinen weiten, vom Wind bewegten Mantel gehüllt, mit seinem Handy telefonierend, auf dem Dach von St. Barts unmittelbar vor dem Sprung in die Tiefe zeigt, ist zu einer Ikone der Serie geworden. Sie leitet eine Sequenz ein, in der sich die Ereignisse in rascher Folge überschlagen, sodass sie sich für die Zuschauer als Kryptogramm bzw. Rätselfigur erweist. Sherlock wird von Moriarty erpresst, Suizid zu begehen. Er bittet John in seinem Anruf vom Mobiltelefon, ihn im Auge zu behalten, wenn er in den nächsten Minuten vom Dach des Hospitals springen wird. John kommt der Aufforderung seines Freundes nach und wird so zum intradiegetischen Augenzeugen des Geschehens, als Sherlock vom Dach des Gebäudes hinunterspringt. In dem Augenblick, als John seinem Freund zu Hilfe eilen will, wird er jedoch von einem Radfahrer angefahren und zeitweilig abgelenkt. Als er zu dem am Boden liegenden Sherlock gelangen will, kann er deshalb nicht mehr schnell genug zu ihm vordringen, da dieser bereits von einer Menschenmenge und Krankenhauspersonal umringt wird, ehe er auf einer Bahre ins Krankenhausgebäude gefahren wird. Ähnlich lückenhaft wie John nimmt auch der Serienzuschauer das Geschehen wahr und bleibt im Unklaren darüber, in welchem Zustand sich Sherlock befindet. Das zu erhellende Geheimnis bilden demnach die detaillierten Modalitäten des vorgetäuschten Selbstmords beim Sprung in die Tiefe, die näheren Umstände der Rettung des Protagonisten, über deren Alternativen die Fans der Serie rätseln und im Internet auf YouTube, Facebook, in sozialen Netzwerken und in Blogs intensiv diskutieren. So entsteht ein weit verzweigtes Diskussionsforum, zu dem Fans die unterschiedlichsten Beiträge

81 Claudia Schwartz. „Sherlock forever". Neue Zürcher Zeitung. 06.06.2014. https://www.nzz.ch/sherlock-holmes-serie-1.18311905. [30.05.2020]

82 Vgl. ebd.: „Bei der gepflegten, schnellen und bereits vielfach preisgekrönten BBC-Umsetzung zählte von Beginn weg die Lust am aufklärerischen Furor und an verspielter Kombinatorik ohnehin mehr als das Ergebnis einer sauber in die Ermittlungsakten übergeführten Leiche. Und so festigt auch die dritte Staffel in der Schlagfertigkeit ihrer Dialoge, der erzählerischen Innovationskraft und in ihrem inszenatorischen Einfallsreichtum den Ruf eines Meilensteins der Fernsehgeschichte weitab von leichter Konsumierbarkeit."

beisteuern[83], nicht zuletzt indem sie sogar eigene Videos mit der bearbeiteten Filmsequenz aus der Serie liefern. Der *Guardian* brachte in seinem *TV and radio blog Sherlock* einen Spezialbeitrag zum Thema „Sherlock Holmes: 10 other ways he could have survived the fall".[84] Es wurde über wahrscheinliche und unwahrscheinliche Optionen diskutiert, zum Beispiel darüber, dass eine Puppe, wäre sie zum Einsatz gekommen, im Sprung ihre Arme nicht hätte so selbstständig bewegen können, wie es in der Filmsequenz der Fall war. Oder sollte es, so wurde gerätselt, eventuell einen geheimnisvollen Doppelgänger Sherlocks geben, der an dessen Stelle gesprungen wäre? Oder mochte John Watson das Ganze, so ein anderer Vorschlag, vielleicht nur halluziniert haben[85] und es sich somit um eine Art Traumsequenz, eine ‚Fiktion in der Fiktion' handeln – ist John Watson, mit anderen Worten, was seine an den Zuschauer vermittelten, visuellen Wahrnehmungen betrifft, überhaupt eine ‚zuverlässige' Fokalisierungsinstanz?

Abb. 9. Sherlock vor seinem mysteriösen Sprung vom Dach des St. Barts Hospital. Aus: *Sherlock* (BBC-TV Series) *The Reichenbach Fall* (2012). DVD 2014. Polyband/WVG.

83 Vgl. zum Beispiel: Yevgeniy Brikman. „Sherlock, The Reichenbach Fall: What Really Happened?" Jan 30, 2012. https://www.ybrikman.com/writing/2012/01/30/sherlock-reichenbach-fall-what-really/. [30.05.2020]. Siehe auch: https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/bbc/9017829/Sherlock-How-did-Holmes-fake-his-own-death.html. [30.05.2020].

84 Vgl. *TV and radio blog Sherlock*. *The Guardian.* 2.1.2014: Rhik Samadder. „Sherlock Holmes: 10 other ways he could have survived the fall": „We were told there were 13 ways in which Sherlock could have jumped and lived, but only three potential answers made it on to the show. We investigate the case of the missing solutions." (https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/jan/02/sherlock-holmes-10-ways-could-have-survived-fall. [30.05.2020]).

85 Vgl. Justin Lewis. *Benedict Cumberbatch – The Biography*. London: Kings Road Publishing, 2015. Kapitel 16: „The A-Lister".

Abb. 10. Sherlock Holmes im Kampf mit Professor Moriarty am Reichenbachfall. Ilustration von Sidney Paget zur Sherlock Holmes-Geschichte *The Final Problem* von Sir Arthur Conan Doyle, die im Dezember 1893 in *The Strand Magazine* erschien. Die Geschichte inspirierte nicht nur die Imagination der Leser, sondern auch zahlreiche Künstler.

Die Rezipienten der Sherlock-Serie erweisen sich also keineswegs als naive Zuschauer, die primär eine identifikatorische Haltung gegenüber dem Erzählten einnehmen, bei der lediglich die Empathie mit den fiktiven Charakteren im Vordergrund stehen würde. Stattdessen interessieren sie sich vor allem für die medientechnischen Details der Umsetzung, für die zum Einsatz gelangenden erzählerischen Mittel und das Zustandekommen des betreffenden

‚*worldbuilding*'. Zusätzlich wird dabei die vielschichtige psychologische Dimension, die komplexe Beziehung zwischen den Protagonisten Sherlock und John, in ihren teils unausgesprochenen und unbewussten Nuancen ausgelotet und intensiv diskutiert. Die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen medialen Komponenten werden teilweise minutiös in den Blick genommen und mit erstaunlicher Expertise und Ausdauer analysiert. Zweifellos handelt es sich um Beobachtungen zweiter bzw. höherer Ordnung. Die Sherlock-Serie kann bereits auf ein breites Spektrum von filmischen Adaptionen der Sherlock-Holmes-Geschichten im Kino und im Fernsehen zurückblicken. Sie selbst hat wiederum eine andere mediale Umsetzung, den Manga *Sherlock* (ab 2017), eine Gemeinschaftsproduktion von Steven Moffat und Mark Gatiss (den Drehbuchautoren der Serie) mit dem Illustrator Jay, inspiriert und somit zur Erweiterung des transmedialen Universums um die Gestalt des legendären Detektivs Sherlock Holmes entscheidend beigetragen. Wie in der Kritik zu Recht bemerkt wurde, richtet sich der Manga offenbar vor allem an die Freunde der transmedialen Rezeption der Sherlock-Geschichten, die auf weitere ‚Lektüren' derselben (außerhalb der Fernsehserie) neugierig sind, um diese vergleichend und ergänzend heranzuziehen: „Fans of the TV series Sherlock and its superstars Cumberbatch and Freeman can get a second helping with this faithful adaptation."[86]

Die Vielfalt der medialen Darbietungsformen und Gegebenheitsweisen einer Geschichte erzeugt bei den Rezipienten transmedialer Erzählungen wie etwa bei den Fans der Sherlock-BBC- Serie eine Sensibilität dafür, dass es divergierende Darstellungsoptionen derselben gibt. So stellt sich bei ihnen im Sinne Luhmanns die Erkenntnis ein, „dass es anders sein könnte".[87] Die Rezipienten können auf diese Weise erkennen, welche Perspektivierung einer Kernerzählung durch ihre Aneignung in einem bestimmten Medium vorgenommen wird. Als Beobachter eines Beobachters sehen sie, „aus welchem Blickwinkel der Beobachtete die Welt betrachtet".[88] Während sich der Beobachter erster Ordnung darauf konzentriert, was er beobachtet, beziehen sie sich als Beobachter zweiter Ordnung darauf, wie beobachtet wird.[89] Sofern sie sich dabei bewusst werden, dass sie sich auf einer Metaebene der Beobachtung bewegen, und ihre eigenen Beobachtungen systematisieren, erreichen sie eine weitere Stufe der Metaisierung von Beobachtungsvorgängen, die Luhmann als ‚Beobachtung dritter Ordnung' bezeichnet hat. Beobachtungen dritter Ordnung sowie reflexive Beobachtung

86 So der Kommentar von Martha Cornong in ihrer Besprechung im *Library Journal* (April 2017). Ergänzend räumt die Verfasserin ein, dass die *Graphic Novel* auch neue Leser anspricht: „Nonfans may also be drawn in, whether readers of the original stories or not, including writers interested in updating older plots for contemporary audiences." (https://issuu.com/libraryjournal/docs/lj170401/69. [30.05.2020]).

87 Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 103.

88 Siehe Martin Rafailidis. *Die theoretische Konzeption der Massenmedien bei Niklas Luhmann und ihre Verwendung in Bezug auf strukturelle Kopplungen des Mediensystems mit dem Wissenschaftssystem.* München 2003, S. 6.

89 Vgl. Dirk Kretzschmar. *Identität statt Differenz. Zum Verhältnis von Kunsttheorie und Gesellschaftsstruktur in Russland im 18. und 19. Jahrhundert*. Bern: Lang, 2002, S. 37f.

zweiter Ordnung stellen potenzierte Ausprägungen der Reflexionstätigkeit dar und werden in der Systemtheorie unter dem Begriff der ‚Beobachtung dritter Ordnung' subsumiert.[90] Die ‚Beobachtung dritter Ordnung' kennzeichnet demzufolge die Ebene der ‚Metareflexion'.

Haben die Rezipienten transmedialer Erzählungen diese letzte Beobachtungsebene erreicht, werden die Übergänge zum wissenschaftlichen Beobachten fließend. In jedem Fall stellt das transmediale Erzählen mit seinen vielfältigen Formen der Konstruktion komplexer fiktiver Weltentwürfe durchaus hohe Ansprüche an die Leser bzw. Zuschauer und fördert Beobachtungssituationen zweiter und dritter Ordnung. Als Beobachter höherer Ordnung verfügen die Rezipienten nicht nur über den Wunsch zu partizipieren, sondern darüber hinaus auch über eine beachtliche (trans)mediale Expertise, die sich in einer erweiterten Fähigkeit der ‚multiliteracy' manifestiert, der Kompetenz, Diskurse zu verstehen und zu interpretieren, die aus unterschiedlichen Sprachen und Medien stammen.[91]

Blickt man zurück auf die oben diskutierten Beispiele transmedialen Erzählens aus zwei unterschiedlichen Jahrhunderten und auf das jeweilige Rezeptionsverhalten, so lässt sich – neben anderen Gemeinsamkeiten wie der Beliebtheit und Wirkungsintensität – ein erstaunlich aktiver und in verschiedenerlei Hinsicht produktiver Umgang mit den transmedialen Phänomenen erkennen. Besteht zunächst die Möglichkeit der Selektion aus einem Fundus medial differenter Versionen der Erzählungen und deren vergleichender Gegenüberstellung, so ist ferner bemerkenswert, dass sich unter den Rezipienten eine besondere Sensibilität für den Medienwechsel und die unterschiedlichen medienspezifischen Darbietungsformen ausbildet. Diese Orientierung fördert, wie gezeigt werden konnte, eine Beobachtungsdisposition höherer Ordnung im Sinne Niklas Luhmanns, die sich weniger auf die expliziten Inhalte als auf die Art und Weise der Darstellung (und die mit ihr verbundene Genese von Ambivalenzen und Bedeutungspluralisierungen) richtet. Es kommt mitunter zu der Entwicklung eines differenzierten *know how* in Hinblick auf die technologischen Feinheiten der Darstellungen, einer mehrdimensionalen, multimedialen Wahrnehmung sowie einer impliziten oder bewussten (medien)vergleichenden Perspektive, die neben der Sondierung der jeweiligen ästhetischen Dimension auch eine systematische sowie kritische Beurteilung der verschiedenen Umsetzungen erlaubt. Es entsteht

90 Siehe Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 103 und 157.

91 Vgl. Carlos Alberto Scolari. „Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production". *International Journal of Communication* 3 (2009), S. 586-606, S. 590: „From the consumers' perspective, transmedia practices are based on and at the same time promote multiliteracy, which is the ability to interpret discourses from different media and languages. Dinehart maintains that, in a transmedia work, the viewer/user/player (VUP) transforms the story via his or her own natural cognitive psychological abilities, and enables the Artwork to surpass medium. It is in transmedial play that the ultimate story agency, and decentralized authorship can be realized. Thus the VUP becomes the true producer of the Artwork."

eine symptomatische Neugier und erstaunliche Offenheit für ein Spektrum erzählerischer Darbietungsmöglichkeiten derselben Geschichte, deren verschiedene Varianten im gegebenen Epochenkontext durchaus gleichermaßen gewürdigt werden können, auch wenn sich bestimmte Leitmedien wie etwa im 19. Jahrhundert die Oper oder, im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert, die Fernsehserie bzw. die Webserie herauskristallisieren können.