Mediale Konfigurationen
Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

an der Universität Konstanz

Vorgelegt von

Mookyu Kim

aus Seoul

Konstanz 2002

Tag der mündlichen Prüfung: 09. Dezember 2002.

Referent: Prof. Dr. Joachim Paech

Referent: Prof. Dr. Almut Todorow

Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität

Inhaltsverzeichnis:

	Einleitung	4
1.	**Wort und Bild. Vom Bildwerden der Wörter .....**	16
1.1.	Grenze zwischen Wort und Bild	17
1.1.1.	*ut pictura poesis*	17
1.1.2.	Lessings *Laokoon*	20
1.2.	Grenzüberschreitung und Medienreflexion	24
1.2.1.	Word und Bild als Objekt der Darstellung	24
1.2.2.	Bildwerden der Wörter	28
1.3.	Ausgangspunkt zur intermedialen Konfiguration	32
2.	**Konkrete Poesie als Wort-Bild Mischung und Medienreflexion .....**	35
2.1.	Konkrete Poesie als selbstreflexive Form	38
2.2.	Konstellation. Form des ‚Bildwerdens der Wörter‘.....	42
2.3.	Materialisierung und Entfunktionalisierung der Sprache	48
2.4.	Verbildlichung der prozessualen Bewegung im Zwischenraum	52
2.5.	Konzeptionen des konkreten Textes	60
2.5.1.	‚Seh-Text‘	61
2.5.2.	‚Grammatextualität‘	62
2.5.3.	Prozessualer Text	64
2.5.4.	‚Materialer Text‘	66
2.6.	Zusammenfassung	68

3. **Medium und Bild des Mediums bei Walter Benjamin** 72
3.1. Sprache als ‚unmittelbares' Medium 74
3.1.1. ‚Geistiges Wesen' und ‚Name' 74
3.1.2. ‚Reine Sprache' als Sprache der Übersetzung 77
3.2. Konstellation 81
3.2.1. Zerstreuung und Anordnung von ‚Disparatem' als Konstellation 81
3.2.2. Lektüre der ‚Verspannung' 86
3.3. Bild als die konstellative Form des Mediums 89
3.3.1. ‚Vexierbild' 89
3.3.2. Bild des ‚Dritten' 90
3.4. Zusammenfassung 94

4. **Medienwahrnehmung und -reflexion des Films und das Figurationskonzept** 98
4.1. Das Bildhafte des Films. Walter Benjamins Filmauffassung und Filmtheorie der Figur 99
4.2. Von der rhetorischen zur filmischen Figur 107
4.3. Die filmische Figur als Prozeß der textuellen Operation bei Christian Metz 111
4.3.1. Metz' Formulierung der textuellen Operation 111
4.3.2. Filmisches Bild als sichtbare Figur 116
4.4. Thierry Kuntzels *Film-Arbeit*. Manifestierung des Latenten 118
4.4.1. ‚Entfaltete Verdichtung' 121
4.4.2. (Re-)Platzierung 123
4.5. Das filmische Figurationskonzept 127
4.5.1. Filmische Bildform des Paradox 127
4.5.2. Filmische Schrift als ‚Hieroglyphe' 130
4.5.3. ‚Lesen des Figuralen' in den postmodernen Medienbildern 134
4.5.4. Figurale Signifikation im ‚transgressiven figuralen Film' 138
4.6. Zusammenfassung 141

5. **Analyse des Films *Interview*** 145
5.1. Ein koreanischer Film *Interview* 145
5.2. Medienreflexivität und Intermedialität als Perspektive der Filmanalyse 149
5.3. Verflochtene Geschichten der Interviewten/er 153
5.4. Eröffnung des Filmraums 157
5.5. Materialität der Erzählung 160
5.6. Konfiguration der Medien 163
5.7. Virtuelles Medium und Einschreibung ins Bild 164
5.8. Figuren der Differenzierung und Zusammensetzung 171

6. **Intermediale Konfiguration. Interdependenz und Interferenz des Mediums** 173
6.1. Form des Buchs über die Liebe. Zwei unterbrochene Liebesgeschichten .. 174
6.1.1. *1 konstellation: 15* 174
6.1.2. *Interview* 178
6.2. Intermedialität auf der Ebene des Textes und des Mediums 180
6.2.1. Punkte zur intermedialen Konfiguration 180
6.2.2. Funktionen von Intermedialität 182
6.2.3. Verschmelzung oder -mischung als Intermedialität 186
6.3. Interdependenz und Interferenz als Merkmale des Mediums 190
6.4. Bild der Konstellation, dritte Form der Intermedialität 195
6.5. Zusammenfassung 200

Literaturverzeichnis 204

Einleitung

Die folgende Arbeit behandelt das theoretische Konzept der Intermedialität, mit dem in einer aktuellen medienwissenschaftlichen Diskussion unterschiedlichen Erscheinungen von Beziehungen zwischen ‚alten' traditionellen Medien (zum Beispiel der Künste) und ‚neuen' technisch-apparativen Medien (zum Beispiel der Massenkommunikation) Rechnung getragen werden soll. Was seit der frühen Neuzeit als ‚Wettstreit der Künste (Paragone)' die Geschichte der Beziehungen zwischen darstellenden und erzählenden Künsten begleitet hat, hat sich angesichts der Dominanz technisch-apparativer Medien seit dem 19. Jahrhundert und insbesondere seit dem 20.Jahrhundert zur Beschreibung eines Phänomens der interaktiven Verbindungen oder Vermischungen auf einer den Künsten und Medien gemeinsamen Ebene ihrer Medialität entwickelt. Text und Bild als traditionelle Antagonisten des Paragone streiten nicht mehr um die einander ausschließende Übermacht des einen über das andere; stattdessen interagieren beide in einem medialen Raum, der die Intertextualität der Texte auf die Bilder (und andere kulturelle Erscheinungen) ausdehnt und Formen ihrer Realisierungen auf der Grundlage ihrer medialen Bedingungen beschreibt. Während die Intertextualität[1] die medialen Eigenschaften der im ‚textuellen Universum' in Beziehung gesetzten Artefakte zugunsten ihrer semantischen Interaktionen ignoriert hat, kommt mit dem Konzept der Intermedialität eine Dimension erneut in den Blick, die den Anteil des Medialen an Prozessen der (ästhetischen, sozialen etc.) Kommunikation betont.

[1] „Literatur wird dabei nicht als eine kontinuierliche Linie aufeinanderfolgender Werke gedacht, sondern als ein Textuniversum, ein Netzwerk, in dem die Texte miteinander in Kontakt treten und sich aufeinander beziehen (...)." (Schamma Schahadat: Intertextualität. Lektüre-Text-Intertext, in: Pechlivanos, Miltos/Rieger, Stefan/Struck, Wolfgang/Weitz, Michael (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1995, S.366-377, hier: S.366.)

Werner Wolf definiert Intermedialität im Metzler-Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie folgendermaßen:

> „Analog zur Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet, läßt sich I. [Intermedialität] definieren als eine intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien.“[2]

Mit dieser Definition wird deutlich, daß Intermedialität nicht alternativ, sondern analog zur Intertextualität oder auch als deren Erweiterung aufgefaßt wird. Sie macht auch deutlich, daß unklar bleibt, wodurch die textuelle Ebene erweitert wird, wenn hinzukommt, daß ‚wenigstens zwei konventionell als distinkt angesehene Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien‘ verwendet werden. Was unterscheidet ‚Text‘ vom ‚Medium‘? Gibt es ‚Text‘ ohne ‚Medium‘ (und umgekehrt)? Bezieht sich Intertextualität nur auf Texte, während Intermedialität an Artefakten beobachtet werden muß? Oder sind ‚Textualität‘ und ‚Medialität‘ zwei Eigenschaften von Artefakten, die einmal intertextuell und ein andermal intermedial behandelt werden können? Kein Zweifel, daß durch ‚Intertextualität‘ bereits ein Raum semantischer Produktivität bezeichnet wird, der das singuläre (in der Regel literarische) Werk überschreitet, aber ‚medienvergessen‘ von den materiellen Bedingungen der Textkonstitution absieht. Intermedialität wird darüber hinaus nur vage als Zusammenspiel von Varianten des medial Anderen von Texten thematisiert.

Das Verhältnis zwischen Text und Bild kann sowohl intertextuell in ihrer vornehmlich semantischen Interrelation als auch intermedial beschrieben werden, wenn die medialen Bedingungen der Möglichkeiten jeweils von Texten und Bildern mit der Darstellung des einen (Textes zum Beispiel) im anderen (Bild) ebenfalls, formuliert werden. Die thematische Erwähnung eines Bildes in einem literarischen Text kann sehr wohl intertextuell relevant sein, wird aber für eine intermediale Relation ohne Bedeutung bleiben. Der Abdruck einer Fotografie in einem Buch mit literarischen Texten dagegen setzt zwei Medien, einen Text und ein Bild, sowohl intertextuell (in der Lektüre zum

[2] Werner Wolf: Intermedialität, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar 2001, S.284-285, hier: S.284.

Beispiel) als auch intermedial (das unterschiedliche Zeichenmaterial von Text und Bild ist zum Beispiel im Fließtext anders als im gerahmten Bild ‚medial' konstituiert) voraus und setzt sie in einem ‚dritten' Medium, den Seiten eines Buches, in Beziehung. Die intertextuelle Lektüre, die auf der Ebene der Schrift von der Medialität des Textes absehen muß, um zum Dargestellten transparent zu werden, wird im Medienwechsel von der Schriftlichkeit zur Bildlichkeit des Textes (oder vom literarischen Text zur Fotografie) auf die differente Medialität der beiden Komponenten verwiesen und deren intermediale Beziehung ‚mitlesen' müssen.[3]

Dem Buch als Medium des (literarischen) Textes entspricht zum Beispiel der Film als Medium des filmischen Textes. Es ist durchaus möglich, zum Beispiel im Fall einer ‚Literaturverfilmung'[4] von einer intertextuellen Beziehung zwischen Literatur und Film auszugehen, wenn damit die bloße Wiederholung des literarisch Erzählten durch dessen filmische Erzählung in analoger textueller Gestalt (Verhältnis Fabel/Sujet zum Beispiel[5]) gemeint ist. Die intertextuelle Beziehung ist sogar die Voraussetzung dafür, daß sie intermedial erweitert werden kann (oder muß): Sie induziert eine hinreichende Gemeinsamkeit zwischen einem literarischen und einem filmischen Text (Ebene der Isotopie) als Voraussetzung für die Beobachtung ihrer medialen Differenz (Ebene der Heterotopie). Der nächste Schritt muß daher sein, im Medium des Films Spuren (oder die ‚Form') des Mediums literarischen Erzählens aufzusuchen, was wiederum auf verschiedenen Ebenen geschehen und von der Wiederholung von Textelementen im Film (zum Beispiel Dialogen) bis zum Vergleich medialer Bedingungen der Lektüre (Buch versus Kino oder Video) reichen kann. Das Buch kann im Film (intertextuell) abgebildet sein, intermedial wird es als Medium der Speicherung, der Verarbeitung und Übertragung[6] immer nur als Spur der medialen Bedingung der Lektüre im anderen Medium des Films wiederkehren (unkenntlich im Kino, ähnlich in der Videorezeption). Joachim Paech verweist in diesem Zusammenhang darauf, daß

---

[3] Vgl. Fotografie in Bretons Roman *Nadja* (Franz-Josef Albersmeier: Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) und Bretons *Nadja* (1928), in: Ders.: Text und Bild. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982), Frankfurt/M/Bern 1983, S.153-171.)

[4] Vgl. zum Beispiel Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen 1981.

[5] Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München 1993.

[6] Vgl. Friedrich A. Kittler: Geschichte der Kommunikationsmedien, in: Hüber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.): Raum und Verfahren, Basel/Frankfurt/M 1993, S.169-188.

> „Literaturverfilmung (...) als Medienwechsel von der Literatur (im Medium Buch) zum ‚Film' beschrieben (wird). (...) Vergleichbar sind also zwei Kunstformen (Literatur und Film) auf der einen und deren Medien (Buch und Film) als ihre jeweiligen medialen Verpackungen auf der anderen Seite. Die Analyse des ‚Medien'wechsels findet anschließend keineswegs zwischen den ‚Medien' Buch und Film, sondern zwischen (spezifisch) literarischer und (spezifisch) filmischer Erzählung vor dem Horizont der Literatur statt."[7]

Anders ausgedrückt, kann die intermediale Analyse ‚der Wiederholung eines Mediums in einem anderen' niemals zwischen zum Beispiel einem Buch und einem Film vergleichen, sondern sie wird in der Regel auf der textuellen Ebene Elemente in diesem Fall der ‚Literarizität' in der filmischen Realisierung einer gemeinsamen Erzählung aufsuchen. Daß es jenseits intertextueller Beziehungen auch Intermedialität ‚pur' gibt, darauf hat Paech am Beispiel der intermedialen Beziehung zwischen Fotographie und Film hingewiesen. Film ist dann ein transformatives Medium der Fotographie, indem er eine Reihe von fotografischen Einzelbildern zu einem filmischen Bewegungsbild verbindet. Zunächst sieht es so aus, als ob gerade in diesem Fall Intermedialität im Sinne McLuhans, wonach „der ‚Inhalt' eines Mediums immer ein anderes Medium ist"[8], am genauesten definiert ist. Gemeint ist aber auch hier, daß das Medium im anderen immer als ‚Botschaft' anwesend ist („der Inhalt der Schrift ist Sprache"), was im Fall der Wiederkehr des Mediums Fotografie im Film bedeutet, daß es die fotografische Botschaft, ihr ‚effet de réalité' ist, die im Bewegungsbild des Films ‚Fotografie' repräsentiert und keineswegs die einzelne Fotografie, die auf technisch-apparativer Ebene dazu beiträgt, aber auch in der elektronischen Aufzeichnung den gleichen ‚fotografischen' Effekt erzielt. Die hier von Paech angeführte Bestimmung von Intermedialität als ‚Wiederholung des Mediums als Form in einem anderen Medium' wird auch den folgenden Überlegungen zu einer Theorie der Intermedialität zugrundegelegt.

---

[7] Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S.14-30, hier: S.16.

[8] Vgl. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle (Understanding Media, 1964), Düsseldorf/Wien 1968, S.14.

Jens Schröter, der sich der Intermedialität ebenfalls im Vergleich zum Konzept der Intertextualität annähert, sieht Intermedialität als Verbindung zwischen verschiedenen ‚Medien'. Schröter zufolge gehört die technische Beziehung der Fotographie zum Film, die von Paech auf der Formebene wiederholt wird, zur „formalen oder trans-medialen Intermedialität"[9]. Oder „wenn (...) die Photographie auf einen geschriebenen Text verweisen bzw. sich auf ihn beziehen kann, handelt es sich bereits um eine Beziehung zwischen zwei Medien"[10], und diese Art einer intermedialen Beziehung, die dort stattfindet, wo ein anderes Medium symbolisch präsentiert oder thematisch behandelt wird, bezeichnet er als ‚transformationale' Intermedialität. Diese Relation unterscheidet sich von der intertextuellen darin, daß ein Medium nicht auf anderen Text, sondern auf anderes Medium (thematisch) Bezug nimmt, und daher ist die „Transposition eines literaturwissenschaftlichen in ein medienwissenschaftliches Bezugssystem"[11] hervorzuheben. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, daß sich die intermediale Bewegung grundsätzlich jenseits der intertextuellen Bewegung entfaltet.

Wenn man allerdings den Begriff des Mediums auf den des Textes reduziert und die Differenz zwischen Text und Medium vernachlässigt, dann reduziert sich leicht das Konzept der Intermedialität auf das der Intertextualität. Diese konzeptionelle Reduktion wird deutlich erkennbar, wenn man auf diejenigen Definitionen der Intermedialität blickt, die sich als Erweiterung des Konzepts der Intertextualität verstehen. Daß solche Vorgehensweise möglich ist, deutet auf die bekannten Schwierigkeiten der Mediendefinition, die für unterschiedliche Konzepte der Intermedialität jeweils unterschiedliche Voraussetzungen bilden. Bei einer einfachen Konfrontation der textuellen (software) mit der technisch-apparativ bestimmten medialen Seite (hardware) wird in der Regel geistes- und kulturwissenschaftlich die technische Seite (Medium) unterschlagen zugunsten der semantisch produktiven Seite (Text) bzw. es wird die Seite der Technik(-geschichte) der Medien einseitig gegenüber der Kontingenz vermittelter ‚Inhalte' betont. Alles kommt aber darauf an, wie die mediale Differenz zur vermittelten Form bestimmt wird. Es ist also die Frage, unter welcher Bedingung entweder diese Differenz verwischt wird, oder wo diese Differenz gesetzt wird, um die

[9] Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: Montage/AV, 7/2/1998, S.129-154, hier: S.136.

[10] Jens Schröter: Intermedialität, S.144.

Seite des Mediums zu fixieren. Die Antwort wird wesentlich von der Betonung eines künstlerisch[12], technisch[13] oder semiotisch[14] aufgefaßten Medienbegriffs abhängen. Relevant sind hier die Mediendefinitionen von Niklas Luhmann und (wie oben erwähnt) Marshall McLuhan[15]. Wenn Luhmann sagt, daß „Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen“[16], dann bedeutet das, daß für ihn Medien vor allem als Bedingung der Möglichkeit von Formen relevant sind und sich erst in der Differenz von Form und Medium zu erkennen geben, wobei jede Form wiederum Medium einer anderen Form (vice versa) sein kann. Diese Differenz kann auch die zwischen der Figuralität und der Materialität eines Textes hinsichtlich der Textbedeutung sein. Wenn man die apparative Basis (Baudry[17]) oder die fotographische Anordnung des Films vom filmisch Dargestellten unterscheidet, dann wäre (inter-)medial zu fragen, wie sich die mediale Bedingung des Films (Apparat und Reihenfotografie) im filmisch Dargestellten ‚formuliert‘ oder wie das Medium in der Form ‚figuriert‘. Zum Beispiel hat Paech gezeigt, daß die filmisch konstitutive Bewegung eine Form ist, die sich einer intermedial zwischen Fotografie und Film konstitutiven Differenz verdankt. Das Inter/Medium Fotografie/Film, figuriert also als Differenz im Bewegungsbild als Form des Films (fehlt diese Differenz, dann erstarrt das Bewegungsbild im ‚freeze frame‘, der Film wird, trotz apparativer Bewegung

---

[11] Yvonne Spielmann: Intermedialität. Das System Peter Greenaway, München 1994, S.64.

[12] Manchen Forschungen zur Korrelation oder Verschmelzung der Künste im Zeichen der Intermedialität ist gemeinsam, daß die Medien als Künste oder Kunstformen aufgefaßt werden. Auffällig ist auch, daß der andere Medienbegriff aus dem Problemfeld rückt, um eine Richtung der intermedialen Forschung weiterzuführen. Zum Beispiel schreibt Werner Wolf: „Die Möglichkeit, ‚Medium‘ im engeren, technischen Sinn aufzufassen, wird heute in der I.[Intermedialität]sforschung oft zugunsten eines weiten Mediumsbegriffs unter Einschluß der traditionellen Künste aufgegeben, wodurch eine weitgehende Deckung mit den *interart(s) studies* entsteht.“ (Werner Wolf: Intermedialität, S.284.)

[13] Vgl. u.a. Hans H. Hiebel/Heinz Hiebler/Karl Kogler/Herwig Walitsch: Die Medien. Logik-Leistung-Geschichte, München 1998.

[14] Vgl. u.a. Ernest W. B. Hess-Lüttich: Medialität und Multimedialität. Zum Verhältnis von Kanal, Code, Sinn und Modus in Zeichensystemen, in: Ders.: Soziale Interaktion und literarischer Dialog I. Grundlage der Dialoglinguistik, Berlin 1981, S.289-318.

[15] „Inhalt jedes Mediums ist immer ein anderes Medium.“ (Marshall Mcluhan: Die magischen Kanäle, S.14.)

[16] Niklas Luhmann: Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M 1996, S.168.

[17] „Es ist jedenfalls merkwürdig (aber: ist es wirklich so merkwürdig?), daß fast ausschließlich nur ihr [Signifikantenproduktionen] Einfluß hervorgehoben wurde, die Effekte, die sie als fertige Produkte zeitigen, ihr Inhalt, das Feld des Signifikanten, wenn Sie so wollen; die technischen Grundlagen, von denen diese Effekte abhängen, und die spezifischen Eigenschaften dieser Grundlagen wurden jedoch ignoriert.“ (Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970), in: Eikon, Heft 5, 1993, S.36-43, hier: S.36.)

desselben Bildes durch den Projektor, zum Diapositiv). Es sind, so Paech, die ‚Figur' der Differenz und der Prozeß differentieller Figuration, die das Medium Film als Form im filmischen Bewegungsbild repräsentiert,[18] was der Grund dafür ist, daß bei Jochen Meckes und Volker Roloffs Erläuterung zur Intermedialität „- als Formen der Intermedialität - Brüche, Intervalle, Zwischenräume, Passagen und Grenzüberschreitungen eine entscheinde Rolle spielen."[19]

Die Figuration medialer Differenz äußert sich nicht nur als Bruch, sondern auch als Verbindung (durch die Überblendung im Film zum Beispiel[20]) oder generell als Phänomen der Mischung. Bruch oder Mischung, in jedem Fall ‚figuriert' an diesen Stellen das ‚Medium' reflexiv als Form seiner Medialität (d.h. als Differenz). Dieses Konzept der ‚medialen Figuration' steht mit grundsätzlichen filmtheoretischen Überlegungen zur Figuration [21] in Verbindung, mit dem die Theorie des Films ihren Blick auf die inneren reflexiven Operationen des Filmtextes in der Differenz von Figur und Diskurs[22] selbst gerichtet hat.

Intermedialität findet grundsätzlich als Grenzüberschreitung statt. Transgression oder Transformation, in jedem Fall werden die Grenzen eines medialen Systems (Literatur, Fotografie, Film etc.) auf ein anderes hin überschritten. Bildlichkeit und Schriftlichkeit tauschen sich nicht nur textuell, sondern auch medial aus, indem mit Brüchen oder Vermischungen neue ‚mediale Formen' aus der Transformation älterer medialer Bedingungen entstehen. Die Beobachtung von Intermedialität ist die des Prozesses der Überschreitung, des Bruchs und der Vermischung selbst, in denen sie ‚figuriert'.

Die vorliegende Arbeit wird sich auf diese Grenzüberschreitungen und ihre spezifischen Formen konzentrieren. Sie fragt, in welcher Form diese Grenze in Erscheinung tritt, und welches Modell aufgestellt werden kann, um auf die Besonderheit dieser Form (der Unterscheidung) zu verweisen. Und in diesem Sinne, daß diese Form eine völlig andere

---

[18] Vgl. Joachim Paech: Intermedialität, bes. S.19-23.

[19] Jochen Mecke/Volker Roloff: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania, in: Mecke, Jochen (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen 1999, S.7-20, hier: S.12.

[20] Vgl. Joachim Paech: Figurationen des Zwischen, in: Quiroz, Gustave/Berthoud-Papandropoulou, Ioanna/Thommen, Evelyne/Vogel, Christina (Hg.): Les unités discursives dans l'analyse semiotique, Bern/Berlin 1998, S.53-72.

[21] Vgl. Dudley Andrew: Figuration, in: Ders.: Concepts in Film Theory, Oxford 1984, S.157-171, sowie David N. Rodowick: Reading the Figural, in: Camera Obscura, 24, 1990, summer, S.11-44.

[22] Vgl. Jean-Françoir Lyotard: Discours, figure, Paris 1985.

mediale Situation voraussetzen muß als die, in der sie erscheint, kann die Rede von Intermedialität sein. Dieses Konzept der Intermedialität soll zur Bestimmung der Wesensmerkmale des Mediums und zur Erhellung dessen Seinsweise dienen, woraufhin die intermediale Mischung (Differenz) auf eine eigentümliche Medialität verweist, die in der Oberfläche der Texte figuriert. Diese Ebene intermedialer Figuration wird in der vorliegenden Arbeit als je spezifische Konfiguration oder Konstellation des Medialen beschrieben.

Grenzüberschreitung und ihre medialen Konfiguration oder Konstellation in den Künsten, wie sie durch die neuen technischen Medien im letzten Jahrhundert besonders deutlich geworden sind, sind dennoch nicht neu. Die kalligraphische Mischform von Wort und Bild, von Literatur und Malerei, auf die im Laufe der Arbeit genauer eingegangen werden soll, hat eine eigene Geschichte, die noch auf die visuelle Poesie in der Antike zurückgeht.[23] Die Interdependenz und Interrelation in den Künsten und deren Medien Wort und Bild, die zum Beispiel seit der Antike unter dem Formel *ut pictura poesis* diskutiert wurde, kann man auch als historische Intermedialität betrachten, wenn dabei die Wahrnehmung der Grenze zwischen den Künsten und Medien im Mittelpunkt steht. Das Wagnerische Konzept des *Gesamtkunstwerks*, das Lessings Trennung von Literatur und bildender Kunst gegenübergestellt wird, kann ebenfalls im Rahmen der historischen Entwicklung der Intermedialität zwischen den traditionellen Kunstmedien diskutiert werden. Die Kunstwissenschaft hat sich dieser Interrealition der Künste unter dem Stichwort ‚wechselseitige Erhellung der Künste' angenommen.[24] Film als neueres Kunstmedium in diesem Zusammenhang von Bedeutung, weil er als intermediale Mischform par excellance gelten kann (davon war schon oben die Rede). Dies wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß im filmischen Bewegungsbild die traditionellen Grenzen figuraler und diskursiver Kunstformen, die Lessing noch strikt unterschieden hat, endgültig aufgelöst sind und die unterschiedlichen Zeichenarten simultan verwendet werden.[25]

---

[23] Vgl. Jeremy Adler/Ulich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Weinheim 1987.

[24] Vgl. Peter V. Zima: Ästhtetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste', in: Ders. (Hg.): Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film, Darmstadt 1995, S.1-28.

[25] Vgl. Jürgen E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte, in: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität, S.31-40.

In diesem breiten Feld historischer Phänomene intermedialer Grenzüberschreitung muß die Aufmerksamkeit besonders auf die Kunst der Avantgarde gelenkt werden, weil sie ihrerseits mediale Grenzen im Zusammenhang mit der Grenze zwischen den Künsten problematisiert hat, indem sie den Blick reflexiv auf sich selbst gerichtet hat. Solange die Kunst als *mimesis* die Außenwelt realisistisch nachahmt, vermeidet sie, ihre eigenen medialen Bedingungen wahrzunehmen. Erst in der Kunst der Avantgarde wurde ihre eigene Medialität thematisch und konzeptuell behandelt. Daher findet die Überschreitung der Grenze nicht nur zwischen Kunstformen, sondern auch zwischen der Eigen- und Außenwelt der Kunst statt.

Die vorliegende Arbeit, die sich für eine Theorie der Intermedialität mit unterschiedlichen Formen der Mischung der Kunstmittel oder –medien beschäftigt, wird nach einer theoretischen Einleitung die intermediale Grenzüberschritung am Beispiel des Verhältnisses von Wort und Bild versuchen exemplarisch zu behandeln. Unter dem Stichwort der ‚gegenseitigen Durchdringung von Wort und Bild' bzw. des ‚Bildwerdens der Wörter' soll am Beispiel der Kunst der Avantgarde zugleich eine erste Synthese ‚intermedialer Kunst' aufgezeigt werden (die so auch unter dem begriff der ‚Hybridkunst' diskutiert worden ist[26]).

Unter dieser Voraussetzung (zum Beispiel der Kalligraphie als Phänomen avantgardistischer Intermedialität von Wort und Bild) werde ich mich mit dem Konzept der Konkreten Poesie und der Theorie der filmischen Selbstreflexivität befassen und einige konkreten Gedichte und einen Film analysieren. Sie gehören selbstverständlich nach den üblichen Abgrenzungskriterien zu unterschiedlichen Bereichen der Künste und der Medien, und werden jeweils im anderen disziplinären Zusammenhang diskutiert. Vergleichbar macht sie, daß beide jeweils mit anderen medialen Formen durch deren Wiederholung in der ursprünglichen Kunstform experimentieren und dadurch auf ihre Medialität reflektieren. Man kann also kraft der Perspektivierung, die den theoretischen Konzepten der hier untersuchten ‚intermedialen' Kunstformen geschuldet ist, auf ihre Gemeinsamkeiten verweisen. Danach ergibt sich das wesentliche methodische Vorgehen dieser Arbeit, aus den künstlerischen Reflexionen auf das Problem der

[26] Vgl. Irmela Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur ‚Kunst der Hyridation'. Diskurse des Hybriden, in: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): Hyperkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S.13-66.

Medialität zu verweisen, um so die besonderen Form des Mediums, die als die intermediale Konfiguration zu gelten hat, herauszuarbeiten.

Es handelt sich bei dieser Arbeit also darum, darzustellen 1) auf welche Weise oder anhand welcher Methode die Künstler versuchen, den (rekursiven) Zugriff auf das Medium konzeptuell zu realisieren, 2) über welches Merkmal des Mediums und dessen Seinsweise sie diese Vorgehensweise und Methode praktizieren, 3) warum sich diese Vorgehensweise als intermedial erweist, und 4) wie man diese intermediale Form genauer als Konfiguration oder Konstellation des Medialen charakterisieren kann. Die intendierte ‚Theorie der Intermedialität' will sich also an der historischen Praxis der Künste orientieren, sofern diese selbst über ihre intermedialen Konstellationen reflexiv über ihre medialen Bedingungen reflektieren. In diesem Sinne ist eine Theorie der intermedialen künstlerischen Praxis beabsichtigt, bzw. wird diese künstlersiche Praxis selbst als Theorie ihrer medialen Bedingungen diskutiert.

Die Beispiele, die im Folgenden angeführt werden, sollen nicht spezfisch, sondern modellhaft diskutiert werden; sie sind austauschbar, versprechen aber, ihre jeweiligen intermedialen Konstellationen besonders deutlich zu machen. So ist die Konkrete Poesie in mehrfachen Hinsichten intermedial. Auf der einen Seite ist sie als Beispiel einer Mischgattung exponiert, die sich zwischen der Literatur und der Malerei befindet; auf der anderen Seite kann sie als ein multimediales Kommunikationsmedium aufgefaßt werden, das anhand der Simultaneität des Wort- und Bildmediums funktioniert. Noch wichtiger ist bei der Diskussion um die Konkrete Poesie, daß sie als medienreflexive Form aufgefaßt werden kann. Das heißt, sie kann sowohl eine Form der Malerei sein, welche die Literatur präsentiert, als auch eine Form der Literatur (Lyrik), die sich als Malerei darstellt. Ähnliches gilt für den Film, der durch seine multicodierte Qualität entweder literarisch oder fotographisch sein kann.[27] Andererseits kann man sagen, daß die Selbstreflexivität dem Film inhärent ist.[28] Zu klären ist der Zusammenhang zwischen beiden Seiten bzw. Intermedialität und Medienreflexion.

---

[27] Vgl. Jürgen E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, bes. S.35-37.

[28] Vgl. Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität, in: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.): ‚Im Spiegelkabinett der Illusionen'. Filme über sich selbst, Marburg 1996, S.67-86.

Bereits im ersten Teil wird deutlich, daß Intermedialität entsprechend den hier behandelten Beispielen vor allem als Phänomen der Medien/Mischung behandelt wird. Diese Position ist theoretisch abzusichern in einer Vielzahl von Diskursen zur Theorie der Intermedialität und praktisch am Beispiel der Konkreten Poesie im zweiten Teil dieser Arbeit zu explizieren.

Gleichzeitig möchte ich am Beispiel der Konkreten Poesie problematisieren, was ich für den wichtigsten Punkt dieser Studie halte. Es geht, wie gesagt, um die Konstellation als Gestaltungsmodus der Konkreten Poesie hinsichtlich der gegenseitigen Durchdringung von Wort(-kunst) und Bild(-kunst) einerseits oder einer Form der Reflexivität auf die eigenen Mittel, das Material oder Medium andererseits. Beide Seiten sollen in den theoretischen Texten der Konkretisten herausgearbeitet werden. Zentral ist also bei der Untersuchung der Konkreten Poesie die Frage, in welchem Zusammenhang die Intention, auf das eigene Medium zu reflektieren, zur Konzeption der intermedialen Form (Konstellation) führt. Dieser Frage möchte ich in diesem Teil nachgehen. Wichtig ist, daß der hier relevante Medienbegriff auf das Beispiel begrenzt werden muß, wo er konstellativ seine Identität wahren kann. Dagegen soll die intermediale Konfiguration weiterhin zum Modell der Intermedialität ausgebaut werden. (Konstellation vs konkrete/visuelle Poesie: medienreflexive und vermischende Form)

Der Zusammenhnag zwischen der Wort-Bild Mischform, die von den Konkretisten konzeptuell beabsichtigt war, und der Medienreflexion, die damit einherging, ist von den Konkretisten selbst mit der Figur der Konfiguration beschrieben worden. Es macht Sinn, diesem Begriff der Konfiguration Walter Benjamins Begriff der Konstellation vergleichend an die Seite zu stellen. Daher werde ich mich im dritten Kapitel auf die Sprachphilosophie Benjamins beziehen, in der Benjamin mit dem analogen Begriff der Konstellation einen Aspekt der Bildhaftigkeit der Sprache bezeichnet. Ein Aufsatz von Samuel Weber, der das virtuelle und disjunktive Merkmal des Mediums und dessen bildliche Manifestation mit Bezug auf die Sprach- und Bildkonzept Benjamins behandelt [29], ist in diesem Kontext hilfreich.

Im vierten Teil dieser Arbeit wird die bisher behandelte Relation zwischen Bild und Medium für eine theoretische Konzeption des Films versucht fruchtbar zu machen. Film

[29] Samuel Weber: Virtualität der Medien, in: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S.35-49.

wird dabei weniger als intermediales Konstrukt oder als multicodiertes Artefakt bzw. als multimediale Kunstform aufgefaßt. Vielmehr handelt es sich um den selbstreferenziellen Charakter des Films oder seine spezifische (mediale) Selbstreflexivität. Der Rekurs auf sich selbst als Medium wird als Wiederholung des Mediums als Form und Figuration des Medialen diskutiert werden.

Im fünften Teil werde ich einen bestimmten Film unter der Perspektive analysieren, die ich im Hinblick auf das Figurationskonzept des Films zu formulieren versuche. Der koreanische Film *Interview* thematisiert die seine filmische Praxis als spezifische mediale Situation, indem er die unterschiedlichen technisch-apparativen Medien und deren Dispositive, die diesen Film zu drehen ermöglichen, nicht nur als Spur seiner Ermöglichung, sondern als konstitutiven Bestandteil dieses Films selbst beschreibt. Hier sollen die wesentlichen Fragen, in welchem formalen (intermedialen) Filmverfahren die Thematisierung der eigenen medialen Situation realisiert wird, und welche besonderen Bildformen das mit sich bringt, die auf Merkmalen des Mediums dieser konstellativen Form beruhen, diskutuiert werden.

Der sechste und letzte Teil der Arbeit soll den Versuch machen, die bis dahin diskutierte künstlerische Praxis als Theorie der Intermedialität zu einer Theorie intermedialer künstlerischer Praxis zu vertiefen. Dabei werden zwei Merkmale der Seinsweise des Mediums, Interdependenz und Interferenz zugrundegelegt, die schließlich die Konfiguration als intermediale Form im Zentrum einer Theorie des Intermedialen strukturieren werden.

1. Wort und Bild. Vom Bildwerden der Wörter

In der Praxis der modernen Kunst ist erkennbar, daß unterschiedliche Medien und Zeichenkomplexe simultan verwendet werden, wodurch sich die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst entschieden erweitert haben. Die in der Kunstgeschichte üblichen Unterscheidungen zwischen Wort und Bild und die darauf basierende Abgrenzung zwischen den Wort- bzw. Bildkünsten sind in Frage gestellt worden, was die Wechselbeziehung zwischen ihnen zu einem der vorrangigen Themen intermedialer Analysen gemacht hat. Die daraus entstehenden Mischformen haben darüber hinaus zu Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten selbst und den nicht mehr künstlerisch definierten Umwelten geführt. An dieser Stelle soll es zunächst darum gehen, das intermediale Zusammenspiel von Wort und Bild unter dem Gesichtspunkt ihrer medialen Mischung historisch und systematisch genauer zu bestimmen als Ausgangspunkt für eine genauere Abgrenzung des Gegenstandsbereichs dieser Arbeit.

Unter der Voraussetzung der Aufhebung ihrer medialen, gattungsmäßigen etc. Trennung soll es in diesem Kapitel um die Frage gehen, unter welchen verschiedenen Aspekten das Zusammenspiel von Wort und Bild verstanden werden kann. Zunächst soll grundsätzlich (historisch und systematisch) das Verhältnis zwischen Wort und Bild in den Blick kommen. So können Wort und Bild zwar in dem Sinne in Beziehung gesetzt werden, daß beide die Funktion der Repräsentation von Objekten erfüllen. Wenn dagegen ihre unterschiedlichen Zeichenqualitäten betont werden, dann führt die Differenz von Wort und Bild zur Unterscheidung zwischen den Künsten, ihrem Vergleich und ihrer hierarchischen An/Ordnung. Während in Lessings *Laokoon* die Betonung der Zeichendifferenz zur strikten Unterscheidung zwischen Poesie und

Malerei oder allgemein der bildenden Kunst geführt hat, hat der literatur- und kunstwissenschaftliche Topos des *‚ut pictura poesis'* zur Annäherung an die grundsätzliche Vergleichbarkeit der narrativen und darstellenden Künste beigetragen. Aus dieser Ambivalenz der Beziehungen zwischen Wort und Bild heraus soll nun versucht werden, in einem ersten Anlauf die Prämisse und Perspektive der Intermedialität in dieser Arbeit zu verdeutlichen.

1.1. Grenze zwischen Wort und Bild

1.1.1. *ut pictura poesis*

Bis zum 18.Jahrhundert, als viele Kunsttheoretiker sowohl in Frankreich als auch in England oder Deutschland damit begonnen haben, sich mit dem Problem der Nähe oder Differenz der Wort- und Bildkünste kritisch auseinanderzusetzen, sind beide weitgehend gleichberechtigt behandelt worden, weil die Differenz des Zeichenmaterials und deren Konsequenz für die Formen der Repräsentation (symbolische vs. figurale Darstellung, Zeit- vs. Raumkunst) und deren Wirkung auf Leser und Betrachter weitgehend unberücksichtigt blieben sind. Wort und Bild als Mittel der Kunst sollten die natürlichen Gegenstände wiedergeben, und da war es nicht vorrangig, zwischen ihnen selbst zu unterscheiden. Die Künste sind eben deswegen vergleichbar, weil die unterschiedliche Form ihrer sinnlichen Darstellung keine wesentliche Rolle gespielt hat. In der Tat ging man davon aus, daß Künste, die sich der Wörter oder der Bilder bedienen, eine nachahmende (mimetische) Funktion zu erfüllen haben. Diese Kunstauffassung, wonach der Dichter Bilder produziert und der Maler eine Geschichte erzählt, wird in der Rede vom *‚ut pictura poesis'*, das zum kunst- und literaturwissenschaftlichen Topos und zur Grundlage früher Überlegungen zum Vergleich der Künste geworden ist, deutlich. Die Symmetrie von *pictura* und *poesie*

wurde im Hinblick auf den alles bestimmenden Zweck von der Nachahmung der Natur und der Überzeugung des Betrachters postuliert.[30]

Eine derartige Gleichsetzung von Wort und Bild und darüber hinaus von Dichtung und Malerei als ‚*sister arts*' beruht auf der Kunstauffassung der *mimesis*.[31] Zwischen den ‚*sister arts*' Malerei und Dichtung war die mimetische Funktion der bildlichen Repräsentation austauschbar:

> „For both pictures and words are 'images of appearance'; the 'form' of words, statues, and paintings are natural and terrestrial objects. Words are *images* of things and acquire significance only as they arise from and remain related to things."[32]

Hier liegt auch der Ursprung der ‚pictorialist theory' der Dichtung.[33] Obwohl das Zeichenmaterial von Dichtung und Malerei faktisch unterschiedlich ist, können sie dennoch gleichgesetzt werden, weil die Gemeinsamkeit von Wort und Bild in ihrer Funktion der Repräsentation der Objekte Vorrang hat.

Seit dem 18. Jahrhundert hat man angefangen, sich für die Differenzierung zwischen Dichtung und Malerei zu interessieren. Von nun an können beide nicht mehr gleichgestellt werden, und grundsätzlich gewinnen die Dichtung und mit ihr das Wort die Hegemonie über die anderen Künste. Dies war die Konsequenz aus einer neuen Wahrnehmungsweise und deren Rückwirkung auf die Künste, denen die neue Diskussion des Kunstvergleichs Rechnung getragen hat. Wesentlich ist, daß man von

---

[30] „(...) die verschiedenen Künste (wurden) als nachahmende auch untereinander gleichgesetzt; symptomatisch für diese Tendenz ist der von Plutarch überlieferte Satz des Lyrikers Simonides von Keos, daß ‚die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei' sei. Die Poetik des Horaz, mit ihrer Formel *ut pictura poesis*, lieferte das Motto für die rücksichtslose Identifizierung von Dichtung und bildender Kunst (...)." (Hans Christoph Buch: *Ut Pictura Poesis*. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972, S.21.)

[31] Vgl. Gunter Gebauer/Christoph Wulf: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.

[32] Jean H. Hagstrum: The Sister Arts. The Tradition of literary Pictorialism and english Poetry from Dryden to Gray, Chicago/London 1958, S.65.

[33] Diese Einstellung zum Wort-Bild Verhältnis unter dem Motto *ut pictura poesis* hat seit langem die Auffassung des Vergleichs der Künste geprägt: „Sowohl die Interpreten der italienischen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, als auch die Vertreter des darauf folgenden französischen Klassizismus (waren) von der grundsätzlichen Vergleichbarkeit von Literatur und bildender Kunst überzeugt." (Herbertus Kohle: *Ut Pictura Poesis non erit*. Denis Diderots Kunstbegriff, Hildesheim/Zürich/New York 1989, S.1.)

Mit dieser frühneuzeitlichen Auffassung hat auch das Diktum Horaz' ‚*ut pictura poesis*', das aus seiner *Ars poetica* im 5. Jahrhundert stammt, überlebt. Der Rückgriff der Kunsttheoretiker der Renaissance auf Horaz hat, wie gesagt, dieses Diktum als Topos verwenden lassen.

nun an die materiale Qualität der unterschiedlichen Zeichen von Wort und Bild im Hinblick auf die Wahrnehmungs- und Rezeptionsweise und die darauf basierende Wirkung auf den Betrachter zugrunde gelegt hat. Der Vergleich der Künste mußte von einer wesentlich differenzierteren Vorstellung über die Eigenschaften von Wort und Bild ausgehen.

> „Words operate as symbols, and though they may be strongly emotive, are rarely powerful in evoking clear images (…) because the picture evoked is modified by the feeling and sentiments of the poet (…)."[34]

Dichtung und Malerei sollten nicht mehr vergleichbar sein, weil die vom literarischem Wort evozierten Bilder nicht mit den gemalten Bildern gleichgesetzt werden können. Das Kriterium der Unterscheidung liegt nicht nur in der Materialität der Zeichen, sondern auch in ihrem Effekt auf den Leser oder Betrachter. Wenn die Bilder der Dichtung auch nicht klarer als jene der Malerei sind, so können sie doch wirksamer sein. Es entsteht auf diese Weise ein Spielraum zwischen dem Wort und seinem Gegenstand, den es repräsentiert, der gegenüber der bildlichen Darstellung fehlt. Auf diese Weise ist sie imstande, durch die Selektion der Gegenstände und deren Modifikation die Gefühle der Leser zu rühren.

Das 18. Jahrhundert, in dem auch Lessing dieses Problem in seinem *Laokoon* unter einem psychologischen oder wirkungsästhetischen Gesichtspunkt behandelt hat, markierte somit einen Wendepunkt. Daß Lessing sich auch in seinem *Laokoon* auf diese Eigenart der Dichtung bezogen, und daß er sie für den wichtigsten Aspekt seiner Wirkungsästhetik gehalten hat, verweist auf die Bedeutung dieser veränderten Einschätzung der Beziehung zwischen Wort- und Bildkunst. Die daraus resultierende Möglichkeiten der literarischen Illusionswirkung und deren Bewegung der Emotionen des Lesers ermöglichten es ihm, den Vorrang der Dichtung vor der bildenden Kunst zu betonen. Lessings Beitrag zum ‚Paragone', zum Wettstreit der Künste, steht daher an einer entscheidenden Stelle in der Entwicklung.

1.1.2. Lessings *Laokoon*

Die Kritik an der *ut pictura poesis* Position des Kunstvergleichs kulminiert also in Lessings *Laokoon.* Lessing war sich insbesondere des Problems der Wirkung bewußt, das heißt, Lessings Kunsttheorie ging von der Kommunikation zwischen dem Kunstwerk und dem Rezipienten aus.

> „Der Begriff ‚Ästhetik' hat bei Lessing noch etwas von seiner ursprünglichen Bedeutung als ‚Wahrnehmung' behalten: Er impliziert eine psychologische Aussage. Lessing charakterisiert das Kunstwerk stets indirekt durch seine ‚Wirkung' auf den Leser oder Zuschauer; umgekehrt sieht er das Publikum, die menschliche ‚Seele', stets durch das Medium der Kunst. Die Vermittlung liegt im Begriff der Wirkung."[35]

Lessing hat also die Kunst zunächst ins Verhältnis zur Rezeption gesetzt, was seine Unterscheidung zwischen Wort und Bild, sowie seine Hierarchisierung der Künste motiviert hat. Hinzukommt die Unterscheidung zwischen den ‚willkürlichen' Zeichen der Dichtung und den ‚natürlichen' Zeichen der bildenden Kunst.[36]

Auf der Basis dieser Gegenüberstellung der verschiedenen Zeichenqualitäten hat Lessing seine Ästhetik, die das Schwergewicht auf die Dichtung legt, entwickelt. Als Anhaltspunkt wählt er einen Vergleich zwischen der spätantiken Laokoon-Gruppe und Vergils Erzählung der Laokoon-Begebenheit in der *Aeneis*. Das Antlitz der marmornen Laokoon-Figur drückt verhaltenen Schmerz aus, Vergil aber ‚beschreibt' einen schreienden Laokoon. Das Schreien, das durch die Wörter beschrieben wird, bewirkt Lessing zufolge in der Dichtung die ‚Illusion'. Im Gegensatz dazu ist in der bildenden Kunst die Regel der Schönheit, die Lessing wirkungsästhetisch konzipiert, durch die bildliche Präsentation des (schreienden) Gesichts verletzt worden. Die ‚Einschreibung' der ‚Körper' in die ‚Handlung' bedeutet „diese Herabsetzung des äußersten

---

[34] Cicely Davies: *Ut Pictura Poesis*, in: Modern Language Review, 30, 1935, S.159-169, hier: S.162.

[35] Hans Christoph Buch: *Ut Pictura Poesis*, S.33-34.

[36] Vgl. u.a. Ingrid Kreuzers Nachwort von Lessings *Laokoon*, Stuttgart 1987, S.215-230.

körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl“[37], was Lessing zufolge allein die Aufgabe der Dichtung ist. Und nur dadurch ist es für ihn möglich, einen Raum zu schaffen, in dem nicht nur die (re)präsentierten Gegenstände, sondern auch die ‚Idee’, die dahinter steckt und illusionär gemildert erscheint, zum Rezipienten transportiert werden können. Hier wird bereits deutlich, daß die zentrale Argumentation Lessings in der Unterscheidung von Dichtung und Malerei sich auf diese Differenzierung der Eigenschaften ihrer Zeichen oder ihrer jeweiligen Mittel bezieht. Es ist das Zeichen der ‚Herabsetzung’, das Wort, das nach Lessing die Gegenstände der Darstellung der Künste ‚fruchtbar’ für den Betrachter macht. Aufgrund dessen bestimmt er die Dichtung als vorrangige Kunstgattung vor der bildenden Kunst. Der Angelpunkt dieser semiotischen Differenzierung ist, daß die Figur oder Form der bildenden Kunst räumlich, die Rede der Dichtung aber zeitlich ist. Lessing hat darauf hingewiesen, daß die Malerei als Bildkunst, deren Zeichen ‚natürlich’ sind, die Gegenstände als ‚Körper’ nur räumlich abbildet. Die Dichtung, deren Zeichen ‚willkürlich’ sind, könne demgegenüber die Gegenstände als ‚Handlung’ beschreiben, weil sie ihre Objekte zeitlich nacheinander organisieren kann. Diese Voraussetzung bildet denn auch die Problematik von Lessings Kunstvergleich.[38]

Die Fähigkeit der Handlung, die Körper (der Statue) zu einem zeitlichen Nacheinander werden zu lassen, erklärt Lessing anhand des Begriffs der Illusion. Der Grund, der ihn sowohl die bildende Kunst als auch die bildliche Darstellung der Literatur zurückweisen läßt, liegt in der Tat darin, daß beide die ‚Vollkommenheit der Illusion‘ verhindern. Die Illusion kann nach Lessing das Unbewegliche, die Gegenstände der Beschreibung, als ‚Handlung’ beweglich machen. Die Effektivität des Wortes beruht also auf dessen illusionärer Funktion.

---

[37] Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*, Stuttgart 1987, S.21.

[38] Man kann einwenden, daß die Literatur nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum operiert (ein Argument, das die ‚Konkrete Poesie’ zugrunde legen wird), und daß die bildende Kunst nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit existiert, weil zum Beispiel die Bilder als Szenefolgen und Bildererzählungen auch ‚zeitlich‘ sein können. Aber Lessings Charakterisierung der jeweiligen Zeichen ‚Wort und Bild‘ und die diesbezügliche Differenzierung der Künste sollte hier in erster Linie über die Relation zwischen der Wirkungsästhetik Lessings und der Zeichendifferenz verstanden werden. So ist der zentrale Aspekt Lessings „ein bequemes Verhältnis“ (Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*, S.114.), unter dem sich die Zeitlichkeit der Dichtung und die Räumlichkeit der bildenden Kunst ordnen. (Vgl. Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums, in: Gebauer, Gunter (Hg.): Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart 1984, S.23-58.)

> „Es gibt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als *der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.* (...) Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der *Illusion* näher bringt (...).“[39]

Diese Worte Lessings lassen erkennen, daß die ‚Verbindung mehrerer Züge’ die zeitliche Sukzessivität der Handlung möglich macht, die nur dichterisch beschrieben werden kann. Die ‚Handlung’ wird dadurch zum zentralen Begriff in Lessings *Laokoon*, mit dem er den Primat der Dichtung vor der bildenden Kunst begründet. Dieser gehört aber zum Bereich der Illusion, die vom Wort bewirkt wird. So ist es verständlich, daß sich die Argumentation für die Unterscheidung zwischen Wort und Bild und für den Vorrang der Literatur auf deren Fähigkeit zur sukzessiven Handlungsbeschreibung richtet. Und dies ist Lessing zufolge nicht durch die bildliche Darstellung, sondern nur durch die illusionäre Beschreibung des ‚Unmalerischen’ möglich, die nur durch das Wort ‚fruchtbar’ einwirken, d.h. in der Rezeption wirkungsam werden kann.

Lessings Ausführungen im *Laokoon*, der als ‚Fürsprecher’ der Poesie gilt, wenden sich gegen die unreflektierte Gleichsetzung von Malerei und Dichtung. Mittels der Differenz der Zeichen von Wort und Bild und darüber hinaus anhand der Begriffe ‚Handlung’ und ‚Illusion’, deren Basis immer in ihrer ‚Wirkung’ liegt, konnte er die Differenz der Künste formulieren. So ist Lessings Argumentation für die Unterscheidung und Abstufung zwischen den erzählenden und darstellenden Künste von Bedeutung geworden. Wenn es jedoch nach wie vor um die Austauschbarkeit und Wechselseitigkeit der Künste geht, muß man dieser strikten Unterscheidung von Wort vom Bild widersprechen. Wenn die Künste wie im Falle von Lessings *Laokoon* tatsächlich in einer hierarchischen Ordnung zueinander stehen, dann nur im Hinblick auf ihren wirkungsästhetischen Aspekt.

---

[39] Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, S.110-111 (H.v.Kim).

W. J. T. Mitchell verweist darauf, daß die Beziehung zwischen Wort- und Bildkunst ihrerseits historischen Bedingungen unterliegt und daher zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich interpretiert wurde, das heißt:

> „There is no *essential* difference between poetry and painting, no difference, that is, given for all time by the inherent natures of media, the objects they represent, or the laws of the human mind."[40]

Wenn also Differenzen behauptet werden, dann jeweils im historischen und kulturellen Kontext, der für die Überlegungen zum Wort-Bild Verhältnis in Betracht gezogen werden muß. So argumentiert er, „there are always a number of differences *in place* in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols."[41] Nach Mitchell muß man für die Bestimmung der Beziehungen im Wort-Bild Verhältnis das Prinzip herausarbeiten, das die ‚interartistic comparision' jeweils reguliert und das erst im jeweils bestimmten historischen und kulturellen Zusammenhang verständlich wird. Dann wird auch deutlich, daß zum Beispiel Lessings Urteil nur im Blick auf seine historisch bedingten ästhetischen Voraussetzung verständlich ist.[42]

---

[40] W. J. T. Mitchell: Going too far with the Sister Arts, in: Heffernan, James A. W. (Hg.): Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the visual Arts, New York/Bern/Frankfurt/M/Paris 1987, S.2.

[41] W. J. T. Mitchell: Going too far with the Sister Arts, S.2.

[42] „(...) one can read Lessing's attempt to regulate textual and pictorial boundaries as nationalistic arguement that invokes the superiority of temporal values (which all happen to be associated with the culture of Northern Protestant countries like Germany and England) and the inferiority of spatial, pictorial values (associated with Southern Catholic countries, and particularly with the ‚false delicacy' of France)." (W. J. T. Mitchell: Going too far with the Sister Arts, S.4.)

1.2. Grenzüberschreitung und Medienreflexion

1.2.1. Wort und Bild als Objekt der Darstellung

Wenn die jeweilige Beurteilung des Wort-Bild Verhältnisses erst vor dem Hinergrund ihrer historisch-kulturell bedingten ästhetischen Kontexte zu verstehen ist, dann fragt es sich doch, unter welcher grundsätzlichen Perspektive man das Zusammenspiel von Wort und Bild betrachten kann, das historisch immer wieder anders beurteilt worden ist. Unter verschiedenen Antworten auf diese Frage interessiert hier besonders diejenige, die im engen Zusammenhang mit dieser Arbeit und ihrem Thema der Intermedialität steht.

In einem Aufsatz von Karlheinz Stierles zu Lessings *Laokoon* wird diese Perspektive deutlich. Da heißt es:

> „Lessing konnte der Auffassung sein, ein für allemal die Differenz der Medien Sprache und Bild geklärt und ihre ästhetischen Möglichkeiten durch das Konzept des ‚bequemen Verhältnisses' bestimmt zu haben. (...) Mit der Ablösung der europäischen Kunst von den Normen des Klassizismus wird die Reflexion auf die noch unerschlossenen Möglichkeiten des Mediums zum Anstoß immer kühnerer Versuche, sich über die Grenzen der bisherigen Kunst hinwegzusetzen. So wird *die Entdeckung der Sprache zum neuen Thema der Dichtung, die Entdeckung des Zusammenhangs von Seherfahrung und Bildfläche zum Thema der Malerei*."[43]

In dem Moment, in dem das Medium der Dichtung, die Sprache, und das Medium der Malerei, hier Seherfahrung und Bildfläche, im 19.Jahrhundert zum selbstreflexiven Gegenstand der Künste werden, ergeben sich neue Ebenen der Beziehung zwischen ihnen, durch die die ‚klassischen' Definitionen der Künste relativiert werden. Die

[43] Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis, S.49 (H.v.Kim).

Tendenz zur Mischung und Grenzüberschreitung unter den Künsten seit dem 20. Jahrhundert erfordert schließlich eine neue Kunstauffassung und Einstellung zu den Künsten. Die modernen Künstler kommen zu der Auffassung, daß die Trennung und Hierarchisierung von Wort und Bild und darüber hinaus von Dichtung und bildender Kunst, die für Lessing selbstverständlich war, nicht mehr aufrechtzuerhalten ist. Sie haben den Versuch unternommen, nach „neue(n) Möglichkeiten der Konvergenz verschiedenartiger Medien“[44] zu suchen, und sie simultan und situativ zu nutzen. Auf diese Weise wurden die Unterscheidung zwischen Wort und Bild und die auf ihr beruhende Differenzierung der Künste in Frage gestellt. Karlheinz Stierle zufolge liegt die Ursache für den Verlust des ‚bequemen Verhältnisses‘ in der zunehmenden Reflexion auf die eigenen Mittel der Künste, so daß „der Weg zur abstrakten, vom Gegenstand abgelösten Malerei dem Weg einer amimetischen Dichtung (entspricht), die aus der Sprachimmanenz heraus ihre poetischen Figurationen zu gewinnen sucht.“[45]

Christina M. Weiß, deren Studie die Erweiterung des Textbegriffs durch die Figuration der Wörter behandelt, geht ebenfalls vom Wandel der Kunstauffassung aus.

> „Seit Beginn des 20. Jhs. konzentrieren sich Künstler in zunehmendem Maß darauf, ‚verbrauchtes‘, abgestumpftes Wahrnehmen zu unterbrechen und mit neuer Spannung aufzuladen. (...) Es kann nicht mehr darum gehen, Wirklichkeit zu wiederholen, schon Gewußtes und Gewohntes noch einmal zu sagen und zu zeigen, sondern die neue Funktion der Kunst - bildender Kunst wie der Sprachkunst - liegt darin, mögliche Blicke auf die Wirklichkeit, Perspektiven der Wahrnehmung auszuprobieren und damit auch die kunsteigenen Darstellungs- und Vermittelungsfähigkeiten neu zu erforschen.“[46]

Die für Lessing noch selbstverständlich gegebene mimetische Funktion der Künste, mittels Wort und Bild Wirklichkeit darzustellen, wird relativiert, was zur Folge hat, daß Wort und Bild als Mittel der Repräsentation einander gleichgesetzt werden. Was sie nunmehr unterscheidet, sind ‚Blicke’ oder ‚Perspektiven’, mit denen sie die

---

[44] Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis, S.50.

[45] Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis, S.49.

[46] Christina M. Weiß: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten, Saarbrücken 1982, S.7-8.

Wahrnehmung der Wirklichkeit und deren Darstellung ermöglichen. In deren Thematisierung liegt laut Weiß die neue Funktion der Kunst.

Die Thematisierung der Wahrnehmung in der modernen Kunst hat Max Imdahl verdeutlicht. Laut Imdahl führt die Realisierung der ‚Wirkungsform', die sich von der ‚Daseinsform' unterscheidet, zur Deformation der Figurendarstellung in der bildenden Kunst.

> „Nicht der objektive Sachverhalt, sondern die subjektive Augenfälligkeit des Sachverhaltes im Sinne seiner tektonisierten optischen Ausdruckssteigerung ist also das Wichtige. (...) Thematisiert ist (...) nicht die Figur als solche (...), sondern thematisiert ist die Figurenerscheinung, und zwar der Bau der Figurenerscheinung, nicht also der Bau der Figur. Von der Proportionierung der Figur als solcher aus geurteilt sind die Deformationen ästhetisch negative Werte (...)."[47]

Somit wird zwischen ‚Ding- und Sehform' unterschieden, was die Grundlage dafür bereitet, daß die Deformationen der modernen Kunst nicht als ‚Zerstörung' oder als ‚unästhetisch', sondern als ‚Verlebendigung' verstanden werden können. Die sich selbst reflektierende Darstellung hat „die Schranken der Nachahmungsästhetik durchbrochen."[48]

Auf der Seite der Dichtung bietet Helmut Heißenbüttel einen ähnlich interessanten Ansatz zum Verständnis des Wandels der Kunstauffassung. Er gehört wie viele andere zu den Dichtungs-Theoretikern, die versuchen, die Tendenz der Grenzüberschreitung der Kunst seit dem 20. Jahrhundert zu erklären. Er konzentriert sich zunächst auf den Begriff der Illusion, das heißt, er diagnostiziert die Situation des Funktions- und Seinswandels der Kunst seit 20. Jahrhundert ausgehend von der Grundlage des von Lessing privilegierten Begriffs der ‚Illusion'. Heißenbüttel zufolge ist der Illusionscharakter das, was in der Literatur des 19. Jahrhunderts den verschiedenen literarischen Gattungen gemeinsam und für sie charakteristisch ist. Durch die Illusion, dadurch also, wodurch die ‚Aussage' der Literatur mit dem ‚Leben' identifizierbar wird,

---

[47] Max Imdahl: Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst (1968), in: Ders.: Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, Bd.3. hrsg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/M 1996, S.247-273, hier: S.254-255.

[48] Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis, S.49.

kann die Literatur real(istisch) sein. Mit seiner Charakterisierung dieser Gemeinsamkeit in den verschiedenen literarischen Gattungen bezeichnet er den Ausgangspunkt für die einsetzende Grenzverwischung zwischen den Künsten.

> „Die Illusion der Literatur des 19. Jahrhunderts ist fadenscheinig geworden. Sie zerriß, wurde durchsichtig, rippelte auf. Indem sie an Haltbarkeit verlor, wurde das Mittel, das Medium, das sie, sprachlich, formal, szenisch, ermöglicht hatte, deutlicher, trat hervor als eine Art Material. Material, das nun auf sich selbst pochte, ein wenig selbstherrlich den fadenscheinigen Zauber des Illusionären von sich weisend. (...) Mischformen, Grenzüberschreitungen, Doppeldeutigkeiten waren nun, unter anderem, ein Kennzeichen der Literatur. Nicht etwa, weil eine alte Ordnung zu zerfallen begann (...), sondern weil in der Aufhebung der illusionierenden Fähigkeit der Literatur die Abgrenzungen, das Trennende nebensächlich erschienen. (...) An die Stelle der illusionären Intensität tritt der Anspruch auf einen möglichst komplexen und konkreten Sinneseindruck. Nicht über das Gehör und das Gesicht allein, aber auch nicht nur in der Abstraktion der sprachlichen Übersetzung soll etwas auf den Menschen einwirken, sondern auf möglichst vielen Wegen zugleich. (...) *Die Grenzverwischung in den überlieferten Medien ist begleitet von einer Konzentration auf das unvermischt sinnliche Moment dieser Medien,* auf Farb- und Formreize, ‚Sounds' oder Hördifferenzen usw. Originalität beruht häufig nur auf der Entdeckung neuer Methoden, solche konzentrierten Sinnesreize neu und überraschend sichtbar und hörbar zu machen."[49]

Der Zerfall der Grenze zwischen den Künsten erklärt sich also nach Heißenbüttel durch die Auflösung der ‚Illusionsfunktion' mimetischer Künste. Das ‚Mittel' oder ‚Medium', das die Illusion möglich machte, wird selbst(-reflexiv) in den Vordergrund gerückt, während der Illusionseffekt und seine Voraussetzungen Gegenstand der (Selbst-)Kritik der Künste werden.

[49] Helmut Heißenbüttel: Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung (1965), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, Tübingen 1974, S.21-26, hier: S.23-25 (H.v.Kim).

Der Zerfall der Illusions-Funktion der Künste, die den Primat der Wortkunst zur Voraussetzung hatte, verändert das Verhältnis zwischen Wort und Bild ebenso wie eine veränderte Wahrnehmung einer sich verändernden Realität. Wort und Bild verstehen sich nicht mehr als Zeichen oder Mittel zur mimetischen Nachahmung oder Wirkung, vielmehr werden der Kunst nun ihre eigenen Ausdrucksmittel selbst zum Gegenstand. Wort und Bild werden zu sich selbst reflektierenden Elementen einer ‚Sprache der Sprache' (Benjamin)[50], und die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf die Materialität und Figuralität dieser Elemente.

1.2.2. Bildwerden der Wörter

Indem nicht mehr die mimetische (Illusions-)Funktion des Wortes oder des Bildes zur Debatte steht, sondern das Interesse der modernen Wort- und Bildkunst auf die Medialität und Figuralität (die Figuration ihrer Medialität) gerichtet ist, treten nun Überlegungen in den Vordergrund, die von der Verbindung, Überschneidung oder Mischung zwischen Wort und Bild ausgehen. Hier sind die Texte von Wolfgang Max Faust und Michel Butor von Bedeutung. Sie sind der Auffassung, daß der Grund für die Vermischung von Wort und Bild in der modernen Kunst in der Selbstreflexion und -thematisierung liegt, und daß das Bild nun eine besonderer Rolle dabei spielt.

Man kann mit Faust und Butor davon ausgehen, daß sich die Tendenz zur Grenzüberschreitung und Vermischung zunächst in zwei Richtungen unterscheiden läßt, zum einen in die der ‚Ikonisierung der Sprache' und zum anderen in die der ‚Lingualisierung der Bilder'. Es ist ersichtlich, daß beide Richtungen argumentativ in derselben Problemlage münden, denn:

> „Dieser Prozeß besitzt gegenüber den tradierten Gattungsformulierungen in Literatur und bildender Kunst ein bestimmendes Charakteristikum: Er widerspricht der tradierten Trennung von Bild und Sprache, Visuellem und Verbalem, Literatur und bildender Kunst."[51]

---

[50] Siehe S.77-80 im dritten Kapitel dieses Bandes.

[51] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder: Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977, S.7.

Was sie verbindet, ist ihre Medialität oder wie Toni Stooss schreibt:

> „Die medialen Qualitäten der Sprache, der Laut im Artikulieren, das graphische Erscheinungsbild der geschriebenen oder gesetzten Schrift werden als eigenständige Qualitäten gesehen, die zur Einbeziehung des Visuellen in der Literatur führen.“[52]

Die neue Problemlage kann man so beschreiben. Auf dem Gebiet der Literatur war das Phänomen der ‚Ikonisierung’ am Anfang des 20. Jahrhundert noch peripher (Vgl. Apollinaire); die Versuche, Worte visuell werden zu lassen und graphisch zu verstehen, spielen dann in der Nachkriegsavantgarde der 50er Jahre eine deutliche Rolle, und zwar in der Kunstbewegung der konkreten und visuellen Poesie, mit denen sich diese Arbeit ebenfalls beschäftigen wird. Von nun an können die Texte nicht nur wörtlich, sondern auch bildlich sein; die nun ‚sichtbaren‘ Texte sind als ‚Seh-Texte’ (Weiß) ‚intermedial’ geworden. Nicht aber, indem das Wort die Gegenstände der Beschreibung analog zum Bild darstellt und auf etwas anderes referiert, sondern indem es selbst als Gegenstände ‚optisch’ wird, kann die graphische Seite der Worte ausgedrückt werden. Die Ikonisierung der Sprache verweist durch ihre intermediale Verwendung auf die Bedingungen des Schreibens (im weiteren Sinne). Diese Entwicklung führt schließlich zur Herausbildung der „multimedialen Texte“[53] und „intermedialen Mischgattungen“[54]. Es geht also nicht nur um das ‚Beisammensein’ oder die ‚Gemeinsamkeit’ der verschiedenartigen Zeichen Wort und Bild.

In der Malerei ist seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Tendenz zur Grenzüberschreitung noch deutlicher vorhanden. Worte, Buchstaben oder Ziffern wurden von Malern in die Bildkomposition eingefügt, „das Bild wird zum Träger einer ‚Schrift‘“[55]. Die Gestik des Schreibens wird im Bild der Malerei ausgedrückt, indem die graphische Seite der Sprache wie im Falle der ‚Ikonisierung der Sprache’ sichtbar gemacht wird. In solcher ‚skripturalen Malerei’ kann man die Möglichkeit sehen, die Beziehung von Wort und Bild neu zu formulieren, indem das Bild sich als ‚Träger einer Schrift’ oder ‚Szene des Schreibens’ versteht. Tatsächlich mündet also die Entwicklung

---

[52] Toni Stooss: Am Anfang, in: Louis, Eleonora/Stooss, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993, S.1-48, hier: S.6.

[53] Christina M. Weiß: Seh-Texte, S.17.

[54] Christina M. Weiß: Seh-Texte, S.19.

der Grenzüberschreitung und gegenseitigen Durchdringung von beiden Seiten, vom Wort und vom Bild her, in derselben Frage, die von der modernen Kunst aufgeworfen und beantwortet werden wird. Die ‚Lingualisierung der Bilder' wie ‚Ikonisierung der Sprache' zielt weder auf die textuelle Übersetzung der Bilder noch die sprachliche Abstraktion, sondern auf die ‚skripturale Malerei'.

Auch Michel Butor geht auf das Eindringen der Wörter in das Bild ein und behandelt all jene Gemälde, in denen die ‚skripturale Malerei' der Wörter eine Rolle spielt. Hier ist es die figurale Seite der Wörter, die in Erscheinung tritt.

> „All das erneuert unseren Blick auf das Alphabet. Wenn die Wörter auf den Bildern unsere Aufmerksamkeit so sehr auf sich ziehen, dann nicht nur, weil wir sie wiedererkennen und den Eindruck haben, daß man sich direkt an uns wendet, sondern auch, weil die Buchstaben, um das gesprochene Wort übertragen zu können, ein System aus bemerkenswert differenzierten formalen Elementen bilden müssen, so wie die Laute einer Sprache in Beziehung zueinander artikuliert werden müssen, bevor sie sich zu einer Rede zusammenfügen."[56]

Michel Butor behandelt eine Reihe von Gemälden als Beispiele dafür, daß man auch ohne lesen zu können verstehen kann, „wie die Lektüre funktioniert"[57]. Er folgert daraus, daß die Einschreibung der Wörter in die Gemälden nicht nur die Kombination von Wort und Bild bedeutet, sondern eine neue Szene entsteht, in der die Sprache neu konstituiert und diese Konstitution malerisch figuriert wird. In diesem Sinne heißt sein zentrales Argument, daß diese figurale Verwendung der Wörter sich auf die Möglichkeit richtet, dieses Funktionieren der Sprache zu erhellen, das sich in gewisser Weise noch im Bereich des Vorsprachlichen befindet. Diese Konstitution hat er als ‚Systembildung aus differenzierten Elementen' beschrieben.

Die Mischformen, die seit dem 20. Jahrhundert die künstlerische Moderne geprägt haben, resultieren daraus, daß Bilder aus Worten und Worte in die Gemälde geschrieben wurden. Dadurch sind neue figurale Formen bzw. eine Form des Bildes entstanden, weil ‚die Entdeckung der Sprache' und deren konzeptuelle Thematisierung in der Kunst auch

---

55 Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S.15.

56 Michel Butor: Wörter in der Malerei (1969), Frankfurt/M 1993, S.127.

eine besondere Art von Graphik erforderlich gemacht haben. In dieser graphischen Komposition ist die Möglichkeit des Umgangs mit der ‚systematischen Konstitution der Sprache' erkannt worden.

> „Das Bild soll benennen, verheißen, sichtbar machen, was in der Alltäglichkeit nicht zu leben ist. Es soll die Krise des Wirklichkeitsverständnisses im abgelösten Symbolmodus bannen. Es soll als organische Einheit Natur und Leben aufbewahren. Der Bezug zur Wirklichkeit aber wird zur Überlastung des Bildes. *Die Reflexion auf die Bedingungen der symbolischen Transformation* führt zu seiner Krise."[58]

> „Die Bedingungen der symbolischen Transformation, die in die Erscheinung des Werks eingehen, werden in der Konzeption festgehalten und zu seiner Legitimation ausgewiesen. Dies nicht in einem oberflächlichen Sinne der Rechtfertigung, sondern als Selbstvergewisserung der Bewußtheit künstlerischer Produktion. Nur sie konnte eine zur modernen Wirklichkeit adäquate, neue Kunstform ermöglichen."[59]

Die Avantgardebewegung und die radikale Veränderung der Kunstauffassung haben eine neue Perspektive der Beziehung zwischen Wort und Bild eröffnet, indem die modernen Künstler seit Beginn des 20. Jahrhunderts Wort und Bild gleichberechtigt kombiniert und in hybriden Kunstformen[60] miteinander verbunden haben. Von nun an sind Wort und Bild als Mittel der Kunst weder zu parallelisieren noch zu hierarchisieren, sondern in literale wie figurative künstlerische Verfahren zu integrieren. Die ‚Entdeckung der Sprache' und die Reflexion auf deren Operationen werden seit Beginn des 20. Jahrhundert in Literatur und Malerei thematisiert, was schließlich auf eine hybride Form der Kunst hinausläuft, in der das sprachliche Funktionieren bildlich oder besser figural dargestellt wird. In diesem Fall wird die Kunst als ein Raum benutzt, in dem man unmittelbar mit der Sprache operiert, sie thematisiert oder mit ihr experimentiert oder auch sie in Frage stellt.

---

[57] Michel Butor: Wörter in der Malerei, S.128.

[58] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S.37 (H.v.Kim).

[59] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S.62.

[60] Vgl. Irmela Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur ‚Kunst der Hybridation'. Diskurse des Hybriden. In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S.13-66.

Andererseits haben die modernen Künstler Wort und Bild nicht nur als Elemente des Textes gebraucht. Für sie „(ist) ‚text' ein ‚gedachtes' gewebe, in dem sich ein sinn aufhält, dieser sinn kann auch in den zwischenräumen, den absätzen, den weiße flächen sein."[61] Mit dieser Konzeption des Textes, die auch im nächsten Kapitel diskutiert wird, hat sich die Avantgarde auf die textuellen Operationen konzentriert, sie reflektiert und mit ihnen experimentiert. Es geht um die Selbstreflexion der Sprache, die häufig mit der Sprachskepsis anfängt und (im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit wesentlich) auf die „Reflexion im Bild"[62] bezogen ist, die auf der figuralen Verwendung nicht nur des Wortes, sondern auch des Bilds basiert, weswegen sich eine derartige Verwendung als ‚wechselseitige Durchdringung' oder ‚Grenzüberschreitung' darstellt.

1.3. Ausgangspunkt zur intermedialen Konfiguration

W. J. T. Mitchell verweist in seinem bereits erwähnten Aufsatz *Going too far with the Sister Arts* darauf, daß die Mischung von Wort und Bild nicht unbedingt nach dem Prinzip der ‚co-expressibility' verstanden werden sollte, was besonders gegenüber dem modernen Bildmedium Film zutrifft. Gemeint ist, daß im Raum des Bildmediums der Konflikt zwischen Wort und Bild auch dann stattfinden kann, wenn deren Differenz selbst vom Film thematisiert und zum Ereignis des Films wird.[63] Dabei dienen Wort und Bild weder der Präsentation der vorfilmischen Realität noch der Erzählung des gefilmten Ereignisses: „Film (is) against the movies, an expression of hatred and fear of the primal origins, the natural, generic necessities of the medium (...)."[64] Mitchell will dadurch auf die Möglichkeit aufmerksam machen, daß Wort und Bild im Bild vorhanden sein können, damit ihre mediale Qualität selbst reflektiert wird, was

---

[61] Jürgen Mau: Sezierte Texte, in: MIN 21/22, November 1979. Zitiert nach: Christina M. Weiß: Seh-Texte, S.251.

[62] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S.39.

[63] Vgl. seine Interpretation des Films *Sunset Boulevard* (W. J. T. Mitchell: Going too far with the Sister Arts, S.8-9.)

[64] W. J. T. Mitchell: Going too far with the Sister Arts, S.9.

selbstverständlich neue Perspektiven zum Verhältnis zwischen Wort und Bild eröffnet. Die ‚Ikonisierung der Wörter' und die ‚Lingualisierung der Bilder' bedeuten dann im Zusammenspiel von Wort und Bild nicht mehr nur die simple Mischung der verschiedenartigen Zeichen. Vielmehr ist davon auszugehen, daß die Entdeckung und selbstreflexive Thematisierung des Mediums Anstoß zu dieser Grenzüberschreitung und Vermischung gegeben haben, und sich die künstlerische Reflexion auf ihr eigenes Medium und dessen Medialität richtet. Dabei spielt das Bild eine wichtige Rolle dafür, daß die Selbstreflexion möglich wird. Wolfgang Max Fausts Rede von der ‚Reflexion im Bild' der modernen Kunst besagt, daß sich das Bild als Raum der Reflexion herstellt. Dann erfüllt das Bild andere Funktionen, es wird weder als Mittel der Wiedergabe mit dem Wort gleichgesetzt noch von seiner Zeichenqualität her davon unterschieden.

Davon ausgehend soll sich die vorliegende Arbeit unter den vielen möglichen Behandlungen von Phänomenen der Mischformen auf die folgenden konzentrieren. Zum ersten: Einer der Gründe für die Versuche zur Aufhebung der Trennung von Wort und Bild, die zum Zusammenspiel bis zur Grenzverwischung der Künste geführt haben, liegt in der Reflexion über die eigenen Mittel, das Material oder Medium. Die Tendenz zur Intermedialität beruht also ganz wesentlich auf der zunehmenden Medienreflexion der Künste. Die wechselseitige Durchdringung von Wort und Bild oder von Literatur und bildender Kunst soll daher auf der Grundlage der Texte von Wolfgang Max Faust und Michel Butor zum Ausgangspunkt der Überlegungen zur ‚intermedialen Figuration' gemacht werden, weil sie zu einem ganz bestimmten Verständnis von Intermedialität führen.

Zum zweiten: Der Punkt, den diese Arbeit auch in den Blick nehmen will, ist, daß dieses Zusammenspiel der Künste eine bestimmte figurale Form annimmt. Wesentlich ist, daß in dieser Figuralität die Möglichkeit der Darstellung des Prozesses zwischen Wort und Bild selbst zum Ausdruck kommt. Wie gesagt, bedeuten die ‚Ikonisierung der Sprache' und die ‚Lingualisierung der Bilder' - laut Faust zwei Stichwörter der die eigenen Medien reflektierenden Avantgarde - nicht nur, daß das Wort als Medium wie das Bild verwendet wird, und mit dem Bild ‚gemischt' wird und umgekehrt. Das kann man auch beobachten, wenn im Mittelalter eine Erzählung zur Bildfolge und damit zu einer anderen (medialen) Art der Erzählung gemacht wird oder ein Gemälde sprachlich

interpretiert wird.[65] Das ist auch der Fall, wenn die literarische Erzählung zum Beispiel mit dem filmischen Bewegungsbild und Ton ‚verfilmt' wird. Die Forschung zur Literaturverfilmung hat sich seit den 60er Jahren intensiv und oft polemisch mit diesem Thema auseinandergesetzt.[66]

An diesem Punkt ist es möglich, ein wechselseitiges Verhältnis von Wort und Bild auf der gemeinsamen Ebene des Textes unter Beachtung ihrer materiellen und kommunikativen Differenz zu formulieren. Demgegenüber ist nach der Konzeption einer bestimmten Art des Bildes, die Faust als den Anfang der Kunst und das Ende der Künste aufgefaßt hat, zu fragen, wenn der Vorgang der Ikonisierung oder Lingualisierung selbst anschaulich ist, weil die Bedingungen dieser Transformation selbst in einer figuralen Form reflektiert werden. Diese Arbeit wird sich in diesem Sinne auf diese ‚bildmögliche Figur' konzentrieren, deren Darstellung die Potentialität besitzt, das Mediale (oder das Operative) der Transformation selbst darzustellen und einzubeziehen.

Im nächsten Kapitel wird es also darum gehen, im Kontext der beiden Tendenzen zur Intermedialität, der Selbstreflexität und Figur der Mischung, die unterschiedlichen Korrelationsformen exemplarisch zu diskutieren, um im Zeichen der intermedialen Konfiguration diese Formen von anderen zu unterscheiden und deren Besonderheit zu bestimmen. Zunächst wird die Konkrete Poesie behandelt, und, indem das Konzept der Konkretisten näher betrachtet wird, wird der Versuch unternommen, die Frage nach dem Kontext zwischen Medienreflexion und Intermedialität zu beantworten.

---

[65] Vgl. z.B. Max Imdahl: Sprache und Bild – Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti (1987), in: Ders.: Zur Kunst der Tradition, Gesammelte Schriften, Bd.2, hrsg.v. Gundolf Winter, Frankfurt/M 1996, S.94-103.

[66] Vgl. Franz-Josef Albersmeier: Einleitung. Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik, in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt/M 1989, S.15-37.

2. Konkrete Poesie als Wort-Bild Mischung und Medienreflexion

Als Eugen Gomringer im Jahr 1954 zum ersten Mal von *zweck und form einer neuen dichtung*[67] gesprochen und damit die ‚Konkrete Poesie' als eine neue literarische Richtung proklamiert hat, stand im Mittelpunkt der ‚Text zum Sehen' oder ‚visuelle Text', der nicht mehr nur mittels der Sprache etwas beschreibt, sondern sich vielmehr auf dieses ‚Mittel' selbst konzentriert, das in unterschiedlichen ‚Konstellationen' an der Dichtung beteiligt ist.

Das war der Anfang der ‚Konkreten Poesie' in den deutschsprachigen Ländern, bevor sie sich später in verschiedene Richtungen entwickelt hat. Seitdem steht die von Gomringer konzipierte ‚bildliche' Poesie auch als Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Diskussion.[68] Der Angelpunkt der Diskussion liegt nach wie vor im malerischen (bildlichen) Charakter der ‚Konkreten Poesie' und ihrer Nachfolger. Sie wird in der Schnittstelle von Wort und Bild für eines der modernen Phänomen der „Symbiose von Literatur und Zeichnung"[69] und als Symptom für die Tendenz zur Grenzüberschreitung in der modernen Kunst und für deren zunehmend intermediale Beziehungen gehalten. Derartige Überlegung zur ‚Konkreten Poesie' als einer medialen Mischform können daher auch zum pragmatischen

---

[67] Eugen Gomringer: vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung (1954), in: Ders.: Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997, Wien 1997, S.12-18.

[68] Vgl. Christian Johannes Wagenknecht: Konkrete Poesie, in: Borck, Karl Heinz/Henss, Rudolf (Hg.): Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte, Heidelberg 1970, S.100-118, sowie Ludwig Harig: Tendenzen deutscher Literatursprache der Gegenwart. Sprachspiele, in: Althaus, Hans Peter/Henne, Helmut/Wiegand, Herbert Ernst (Hg.): Lexikon der germanistischen Linguistik, Tübingen 1973, S.556-559, sowie Gerald Stieg: Konkrete Poesie, in: See, Klaus von (Hg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Wiesbaden 1979, S.43-68, sowie Reinhard Döhl: Konkrete Literatur, in: Durzak, Manfred (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen, Stuttgart 1981, S.270-298.

[69] Peter V. Zima (Hg.): Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film, Darmstadt 1995, S.VIII.

Ausgangspunkt in der Annäherung an die grundsätzlichere Behandlung intermedialier Konstellation der Künste selbst werden, zumal es hier nicht nur um das Verhältnis zwischen Schrift und Bild, sondern auch um Fragen der Beziehung einer visuellen zur akustischen und darüber hinaus zur kinetischen Poesie geht.

Für den Zusammenhang dieser Arbeit sind die ‚Konkreten Poesie' und ihre Diskurse vor allem hinsichtlich der ‚Ikonisierung der Sprache' von Bedeutung, einem ihrer Verfahren, von dem Wolfgang Max Faust angemerkt hat, daß es als ein wichtiger Beitrag zur literarischen Avantgarde betrachtet werden kann. Wesentlich ist dabei die Auffassung, daß die von den konkreten Poeten gestalteten Schrift/Bilder tatsächlich mit dem inneren oder ‚konstitutiven Prinzip' der Sprache zusammenhängen, was darauf beruht, daß die Qualität des Bildes in der Konkreten Poesie nicht in dessen Zeichenhaftigkeit gesehen und das Bild im Verhältnis zum Wort daher nicht parallelisiert oder hierarchisiert werden kann. Dieser Punkt wird später mit den Stichwörtern ‚Materialität' und ‚Prozessualität' wieder aufgenommen werden. Gomringer hat die ‚Ikonisierung der Sprache' als eine spezifische ‚Konstellation' vorgestellt hat, ein Begriff, den diese Arbeit ebenfalls als einen Leitbegriff für intermediale Verfahren in den Vordergrund stellen will. In diesem ersten Teil soll die Konstellation als eine bestimmte Art der Ikonisierung eingeführt werden; sie wird im Anschluß an Michel Butor und Wolfgang Max Faust zunächst als ein Konzept figuraler Darstellung zu beschreiben sein.

In der Tat machen die unterschiedlichen Dimensionen und verschiedenen Entwicklungsrichtungen der ‚Konkreten Poesie' eine Festlegung des Gegenstands und eine begriffliche Zuordnung dieser Mischform eher schwierig.[70] Um das Problem einer Vielfalt von Stilrichtungen zu vermeiden, soll hier von vornherein der Begriff der Konstellation als der gemeinsame Nenner für die verschiedenen Ebenen und Mischformen in den verschiedenen Teilbereichen der ‚Konkreten Poesie' in den Mittelpunkt gestellt werden. Obwohl durchaus auch andere Formen in der Fortentwicklung dieser poetischen Richtung eine Rolle gespielt haben, kann davon

[70] Zum Beispiel formuliert Franzobel die Typen der konkreten Poesie bzw. visuellen Poesie mit Bezug auf die folgenden Einteilungen Siegfried J. Schmidts: A. graphisch orientierte visuelle Poesie, B. begrifflich orientierte visuelle Poesie, C. semiotisch-ikonische Poesie, D. symbiotische und materiale Poesie. (Vgl. Franzobel: Das Meer der Sprache. Eine Sehreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie, in: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld 1994, S.143-183, bes. S.153-156.)

ausgegangen werden, daß das Konzept der Konstellation in seiner Betonung des Korrelationsverfahrens von Wort und Bild von zentraler Bedeutung geblieben ist. Begriffe wie die Konstellation (oder auch das Ideogramm) sind für alle Varianten der konkreten Poesie oder visuellen Poesie verbindlich,[71] während man keineswegs darüber einig ist, wie die verschiedenen Typen der Konkreten Poesie eingeordnet werden können, oder wo man die Grenze zwischen konkreter und visueller Poesie zum Beispiel ziehen sollte. Weniger um derartige gattungspoetische Problematiken geht es in dieser Arbeit als vielmehr um die ‚Verfahren der Konstellation' selbst, weil über dieses Konzept, das mit der figuralen Verwendung der Sprache verbunden ist, die Merkmale des Bildwerdens der Wörter deutlich gemacht werden können. Und dieses Verfahren des Zusammenspiels zwischen Wort und Bild ist in unserem Zusammenhang wiederum von besonderer Bedeutung, weil es grundsätzlich mit der Reflexion auf die Sprache zusammenhängt.

Zu klären ist zunächst die kunst- und literaturhistorische Position der ‚Konkreten Poesie' und der ‚Visuellen Poesie' als deren Fortentwicklung. Von hier aus soll die ‚Ikonisierung der Sprache' im Kontext der Avantgardebewegung verständlich gemacht werden. Zweitens ist zu prüfen, ob und in welchem Zusammenhang sich die Qualität des Figuralen in der Literatur, die ich hier ebenfalls als Konstellation auffassen möchte, an der Erhellung des ‚konstitutiven Prinzips' der Sprache beteiligt ist. Anschließend sollen einige Konzepte des Textes (‚prozessualer Text', ‚materialer Text' und ‚Seh-Text'), die auf der Bildlichkeit der Konkreten Poesie beruhen, beschrieben werden, soweit sie sich nicht nur ihres Mischcharakters, sondern auch dieses konstitutiven Prinzips bewußt sind.

[71] Vgl. Eugen Gomringer: definitionen zur visuellen poesie (1972), in: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie, hrsg. v. Eugen Gomringer, Stuttgart 1992, S.165-166, sowie Eugen Gomringer: konstellation und ideogramm (o.J.), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, Tübingen 1974, S.93, sowie Eugen Gomringer: von der konkreten poesie zur visuellen poesie (1996), in: Ders. : Theorie der Konkreten Poesie, S.133-135.

2.1. Konkrete Poesie als selbstreflexive Form

Mit dem Problem der Vorgeschichte der Konkreten Poesie und ihres kunsthistorischen Kontextes hat sich unter anderem Dieter Kessler beschäftigt. Kessler, der die Vorformen der Konkreten Poesie am Beispiel der frühen Formen der Schriftbilder exemplifiziert und dort nach den Vorläufern der Konkreten Poesie gesucht hat, kommt zu dem Schluß, daß es nur formale Ähnlichkeit zwischen den alten Formen des Schriftbildes und der Konkreten Poesie gibt.[72] Kessler zufolge kann man nicht einfach, „konkrete Poesie mit traditionell grammatischer Terminologie (...) beschreiben."[73] Das heißt, daß man eine deutliche Grenze zwischen den frühen Schriftbildern wie zum Beispiel den lateinischen Gittergedichten oder barocken Figurengedichten einerseits und der Konkreten Poesie andererseits ziehen muß.

Auch Christina M. Weiß unterscheidet wie Kessler die Konkrete Poesie von den traditionellen Formen der Schriftbilder, woraus sie auf die Frage nach der Vorgeschichte der Konkreten Poesie die sicherlich zutreffende Antwort abgeleitet hat: Der Unterschied ergibt sich daraus, daß die Formen der frühen Schriftbilder zum Beispiel zum Verstehen des Textes beitragen, indem die Bildlichkeit dieser Formen die semantische Lücke des Textes füllen soll. Diese Differenzqualität ist wichtig, wenn man bedenkt, daß die zahlreichen traditionellen Typen der Schriftbilder im Mittelalter oder in der Barockzeit zum Teil zur Verbreitung der ideologischen Lehre benutzt wurden, wobei Probleme des Analphabetismus eine wichtige Rolle gespielt haben. Im Gegensatz dazu werden in der ‚Konkreten Poesie' die Bilder in die Texte eingesetzt, um zunächst die Differenz von Text und Bild hervorzuheben (zu figurieren), um dann auf diese Differenz zu reflektieren. Unter diesem Gesichtspunkt handelt es sich bei der Konkreten

---

[72] „So die in der konkreten Dichtung verwendeten Techniken auch sind, so wenige haben Vorläufer. Man könnte dazu neigen, wenigstens einige Verfahren in rhetorischer Terminologie zu beschreiben (...), gelangt aber bald zu der Ansicht, daß die Einschränkungen, zu denen man gezwungen wird, eine eigene ‚konkrete Rhetorik' verlangten." (Dieter Kessler: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen-Theorien-Texte, Meisenheim am Glan 1976, S.83.)

[73] Dieter Kessler: Untersuchungen zur konkreten Dichtung, S.84.

Poesie um eine Konzeption der Künstler selbst und der danach geschafften Kunstwerke, die ganz andere Funktionen als die der (bildlichen) ‚Textergänzung' erfüllen wollen.[74] Dagegen ist die Überschreitung der Grenzen zwischen den Gattungen und das Umgehen mit ihren Möglichkeiten der Verbindung (über nurmehr die Figuration ihrer Differenz) ein wesentliches Programm der Konkreten Poesie. Franz Mon hat zum Beispiel die Möglichkeit der Überbrückung der Differenzen zwischen den avantgardistischen Künsten und der Konkreten Poesie (und Kunst) erwähnt. Mon kennzeichnet die moderne Kunst nach dem Krieg als ‚die experimentale Kunst', für die das Spiel mit dem Kunstmaterial charakteristisch ist, weshalb er der Meinung ist, daß die Konkrete Poesie als experimentale Kunst vor allem im Hinblick auf die Avantgardebewegung gesehen werden sollte, in deren Tradition sie nach wie vor stände.

> „Die von den Nazis verdunkelte Tradition der Moderne war (nach dem Krieg) plötzlich zugänglich (...). Mit der Charakterisierung ‚experimentell' wurde eine Literatur bezeichnet, die sich auf die Erfahrungen mit sprachlichem Material einläßt und den Spielraum erkundet und entfaltet, der mit den formalen Zeichenbeständen von Sprache gegeben ist."[75]

Mit Franz Mon kann man die Konkrete Poesie im Rahmen der Literaturgeschichte der Nachkriegsmoderne zuordnen, die „sich nach und seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf die Suche nach den verlorengegangenen Energien einer Moderne gemacht„[76] hat.

Auch Wolfgang Max Faust hat darauf vergewiesen, daß die konzeptuelle Korrelation von Wort und Bild, mit der er in erster Linie die Konkrete Poesie identifiziert, mit der Avantgarde des 20. Jahrhunderts begonnen hat. Er betont, daß die daraus resultierende

---

[74] „Für diesen [Sprach- und Kunstkonzeption] Aspekt von Seh-Texten fällt der Traditionsraum bis zum 19. Jahrhundert zum größten Teil aus der Betrachtungszone, da bis dahin Text und Bild als Medium streng getrennt sind, als Gattung noch unangetastet bleiben. Syntax und Textaussage bleiben kompakt, der Text ist zu religiösen, moralischen Zwecken auslegbar oder als spielerischer Witz sprachlich auch ohne figurale Anordnung problemlos verstehbar. Das Bildelement unterstreicht den verbalen Bestandteil mehr oder weniger tautologisch." (Christina M. Weiß: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten, Saarbrücken 1982, S.23.)

[75] Franz Mon: Das Röcheln der Mona Lisa. Experimentelle Poesie, Medienästhetik, in: Grimminger, Rolf (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1995, S.1-31, hier: S, 7-8.

[76] Zitiert im Nachwort des Bandes *Theorie der Konkreten Poesie* von Karl Riha, S.146.

„wechselseitige Durchdringung von Literatur und bildender Kunst“[77] auch ein Ergebnis der künstlerischen Aktionen der Avantgarde sei. Hier wird die Konkrete Poesie mit der Avantgardebewegung besonders deshalb in Verbindung gebracht, weil nach Faust das traditionelle Kunstwerk als „Transformation der Wirklichkeit in Schein“[78] zu verstehen ist, wogegen sich das Konzept der Konkreten Poesie gerichtet habe.

> „Kunst manifestiert sich im Doppelten von Konzeption und Erscheinung. Der Symbolmodus des Werkes ist nicht mehr allein durch den Akt des Sehens zu erfassen, sondern durch ein Sehen im Rahmen kontextueller Bezüge. Sehen und Denken werden durch die Anbindung an die Sprache als einem zweiten semiologischen System miteinander verbunden. Vor diesem Hintergrund einer prinzipiellen Änderung des Kunstbegriffs ist das Eindringen von Sprache in die bildende Kunst am Beginn dieses Jahrhunderts zu betrachten. (...) Der Künstler ist gezwungen, auf sich selbst als Bestandteil des Kontextes von Kunst zu reflektieren und seine Position darin zu betrachten. (...) Er [der Produktionsaspekt der Kunst] charakterisiert das Werk als ‚offenes Werk’, anzubinden an die Bedingungen der Produktion und Rezeption.“[79]

Das Kunstwerk transformiert die Wirklichkeit in Schein als Voraussetzung dafür, daß es jene symbolisieren kann. Die Problematisierung dieser Transformation und die Reflexion auf das transformierende Subjekt sind der Ausgangspunkt dafür, daß diese Transformation selbst zum Gegenstand des Kunstwerks gemacht wird. Das Kunstwerk wird dann nicht mehr als ein mögliches Resultat von ‚Sehen und Denken’ aufgefaßt. Statt dessen führt die Vergegenständlichung der Transformation zu ihrer Präsentation in der anderen (figuralen) Form, die „nicht mehr allein durch den Akt des Sehens zu erfassen ist.“ Nach Faust kann die Konkrete Poesie diese Problematik der Avantgardebewegung exponieren, indem sie sich konzeptuell exakt auf dieses Problem einläßt. Auf diese Weise kommt die Konstellation der konkreten und späteren visuellen Poesie ins Spiel, indem sie die Wörter nicht mehr auf traditionelle Weise funktional

---

[77] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder: Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977, S.31.

[78] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S.30.

[79] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S.30-33.

bzw. repräsentativ behandelt, sondern die Sprache selbst in die bildende Kunst eindringen läßt, indem die Wörter figural verwendet werden.

Die Diskussion einiger definitorischer Diskurse im Zusammenhang mit der Konkreten Poesie kann dabei helfen, die Abgrenzung der Konkreten Poesie von den anderen Schriftbildformen und die Verbindung mit der avantgardistischen Kunst zu verdeutlichen. Die Konkrete Poesie kann zuerst als "nichtmimetische Sprachkunstform (definiert werden), die von den materialen Eigenschaften der Sprache ausgeht, d.h. von der verbalen, vokalen und visuellen Materialität des Wortes."[80] Diese Reduktion der Sprache auf die Materialität führt dazu, „sie von ihrer Funktionalität als Sinnträger und den Fesseln der Syntax zu erlösen"[81]. Dieser Zusammenhang kann noch weiter konkretisiert werden:

> „es handelt sich um eine poesie, die weder den semantischen noch den ästhetischen sinn ihrer elemente, etwa der wörter, durch die übliche bildung linear und grammatisch geordneter kontexte erzeugt, sondern dabei auf visuelle und flächige konnexe reflektiert. nicht das nacheinander der wörter im bewußtsein ist also das ursprüngliche konstruktive prinzip dieser art von poesie, sondern ihr miteinander in der wahrnehmung. das wort wird nicht in erster linie als intentionaler bedeutungsträger verwendet, sondern mindestens darüber hinaus auch als materiales gestaltungselement, aber so, daß bedeutung und gestaltung einander wechselseitig bedingen und ausdrücken."[82]

Wie diese Definition von Max Bense zeigt, sind nicht nur die Materialität der Sprache und entsprechend die Entfesslung der Normen der Sprachverwendung bei der Konkreten Poesie von Bedeutung. Es handelt sich vielmehr auch darum, daß solche Kennzeichen tatsächlich auf eine bestimmte Art und Weise demonstriert werden, in der ‚bedeutung und gestaltung einander wechselseitig bedingen'. Das heißt, daß die Konkrete Poesie sich selbst bzw. ihr eigenes Funktionieren thematisiert. In diesem Zusammenhang ist die Konzeption der Konstellation im Sinne Gomringers wesentlich,

---

[80] Klaus Peter Dencker: Konkrete Poesie, in: Brunner, Horst/Moritz, Rainer (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik, Berlin 1997, S.175-176, hier: S.175.

[81] Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1989, S.474.

[82] Max Bense, in: rot 21/5, 1965. Zitiert nach: Klaus Peter Dencker: Konkrete Poesie, S.175.

so daß die Rede von der Konkreten Poesie vor allem dort auf sich selbst verweist, wo von der Konstellation als Konstruktionsverfahren im Zusammenspiel von ‚bedeutung' und ‚gestaltung' ausgegangen wird.

> „Das Verfahren der KP [Konkrete Poesie] *besteht nicht in der Zerstörung, sondern in der Reflexion der sprachlichen Mittel und Verfahren*: Isolierte Einzelwörter, Wortreihungen, Wortfragmente, Buchstaben, Alphabete, Reduktionen und Häufungen weisen nicht über sich hinaus auf etwas Bestimmtes, außer ihnen Liegendes, sondern verweisen auf sich selbst als potentielle Sprache, als Noch-Sprache (...). Die KP unternimmt den Versuch, die Darstellung von subjektiven Erfahrungen weitgehend zu verbannen und in der Sprache selbst *die Prinzipien einer geistigen Neuorientierung zu entwickeln*. (...) Das konkrete Gedicht zielt auf eine Demonstration von Sprachelementen und Sprachprozessen, in denen die Sprache und nicht die Welt vorgestellt, wahrgenommen, und erlebt wird."[83]

Von Bedeutung ist also, daß durch die Präsentation der Materialität der Sprache, zu der die ‚Verbannung der subjektiven Erfahrungen' beiträgt, es möglich wird, daß die Sprache auf sich selbst reflektiert, was auch das Anliegen der Avantgardekunst ist.

2.2. Konstellation. Form des ‚Bildwerdens der Wörter'

Das Konzept der Konstellation hat Eugen Gomringer aus Mallarmés *Coup de dés* abgeleitet, um eine neue Form der Poesie zu konzipieren. Die typographische Anordnung im Werk Mallarmés hat die Zerstörung der konventionellen Textkonstruktion und Lesegewohnheit zur Folge gehabt und gibt daher den Anstoß zur optischen und sinnlichen Wahrnehmung der Sprache. Gomringer hat diese Qualitäten für den bestimmten Zweck der Konkreten Poesie übernommen und sie mit Konstellation benannt, dem letzten Wort in Mallarmés *Coup de dés*. Für Gomringer

[83] Franzobel: Das Meer der Sprache, S.149 (H.v.Kim).

bedeutet die Konstellation die neue ‚Gestaltungsmöglichkeit'. Damit verbunden ist die Verknappung der semantischen Funktion der Wörter und die Zerstreuung der Wortmaterialien, was er Konkretisierung nennt, die zugleich für das Bildwerden der Wörter verantwortlich ist, wo die figurale Seite der Sprache sinnlich beobachtbar gemacht werden kann. Gomringers Konzeption der (figuralen) Anordnung des Textes muß in demselben Zusammenhang gesehen werden. Die so in die Konstellation gestellten Wörter referieren nicht auf etwas anderes, sondern auf sich selbst, und das, was - in der Fläche der Seite angeordnet - präsentiert wird. Die auf diese Weise ‚konkretisierten' Wörter werden schließlich nach einem bestimmten Konzept der Konstellation und Zerstreuung (Dissemination) rekonstruiert. Die Konstellation, das Stern'bild', ist nicht die bloße Kombination von Wort und ‚Bild'. Gomringer schreibt:

> „die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfasst eine gruppe von wörtern – so wie ein sternbild eine gruppe von sternen umfasst."[84]

Mit anderen Worten:

> „unter konstellation verstehe ich die gruppierung von wenigen verschiedenen worten, so daß ihre gegenseitige beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete anwesenheit im selben raum."[85]

Hier sollen nun einige Beispiele angeführt werden, die belegen können, daß sich das Verfahren der Anordnung und Zerstreuung (der Konstellation und Dissemination) bzw. das Bildwerden der Konstellation mit der ‚Erzeugung' des Textes verbindet und keineswegs nur als deren Resultat aufgefaßt werden darf. Von außen gesehen, liegt die Differenz zwischen der Konstellation Gomringers und dem konventionellen Text zunächst in den räumlichen Positionen der Lexeme, die das Lesen des Textes irritieren. Das begründet zugleich ihre bildliche Qualität. In der *baum kind hund haus* Konstellation ist die Anordnung noch relativ syntaktisch geordnet.

---

[84] Eugen Gomringer: vom vers zur konstellation, S.16.

[85] Eugen Gomringer: konstellation und ideogramm, S.93.

Abb.1: *baum kind hund haus* Eugen Gomringer[86]

Bei dieser bekannten Konstellation Gomringers geht es nicht um die Repräsentation der Wirklichkeit oder eines Sachverhaltes jenseits von Sprache. Die Wörter behalten über deren Positionierung hinaus keine informative Mitteilung, die statt dessen in der räumlichen Anordnung der Wörter selbst zu suchen ist. Mit der Präsentation der Wörter kann sich eine Konstellation konstituieren, anhand derer die Konkretisierung der Sprache möglich wird. Wenn man die Wörter syntaktisch konstituieren will, dann muß man mit Hilfe von wortfremden Elementen Bedeutungen konstruieren, die die semantische Lücke füllen und den Text lesbar machen. Aber fordert diese räumliche Anordnung der Wörter nur eine solche Mitarbeit des Lesers auf syntagmatischer Grundlage heraus? Noch ist es möglich, die im Raum zerstreuten Wörter durch die Mitarbeit des Lesers syntaktisch zu kombinieren, so daß der Sinnbereich der Wörter des Gedichts noch eine Rolle spielen kann[87]; aber diese semantische Konstruktion auf syntaktischer Grundlage ist nicht in allen Konstellationen möglich.

Das folgende Gedicht ist ein Teil von der *5 mal 1 konstellation*. Hier ist erkennbar, daß die vorherige Konstellation *baum kind hund haus* räumlich umformuliert (oder transformiert) wurde. Der Versuch, die Wörter syntaktisch als Text zu kombinieren, ist

---

[86] aus: Eugen Gomringer (Hg.): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie, Stuttgart 1991, S.55.

[87] Vgl. Cornelius Schnauber: Vom Löschblatt zur konkreten Poesie, in: Ders. (Hg.): Deine Träume – Mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie, Nördlingen 1989, S.5-25, bes. S.9-12.

in dieser Konstellation nicht mehr möglich, weil die Positionen der Wörter ein derartiges Verfahren, durch ihre syntaktische Verkettung zur Formulierung ihrer Bedeutung zu kommen, erschweren oder unmöglich machen. Die Referenz auf einen bestimmten Sinn des Textes kann nicht mehr das Ziel des Verfahrens dieser Konstellation sein.

Abb.2: *5 mal 1 konstellation* Eugen Gomringer[88]

Die räumlich Anordnung der Schrift erfüllt hier nunmehr die Funktion ihrer Konstellation, ohne sich noch auf eine Sinnkonstruktion, die darüber hinausginge, zu beziehen. Man kann sie in dieser ‚Figuration' nicht mehr im konventionellen Sinne ‚lesen'.

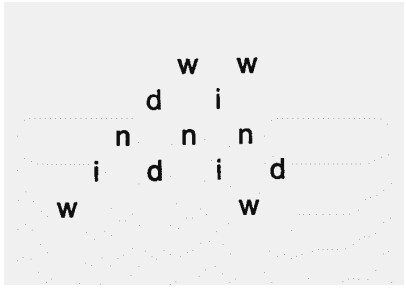


Abb.3: *wind* Eugen Gomringer[89]

[88] aus: Eugen Gomringer: *5 mal 1 konstellation*, in: Ders.: worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Reinbek bei Hamburg 1969, S.139-165.

Hier nun ist das letzte Wort ‚Wind' der *5 mal 1 kontellation* noch schwieriger zu lesen, weil es noch zerstreuter angeordnet ist. Anderseits führt gerade diese Form der Zerstreutheit zu der Annahme, daß hier das, was thematisiert ist, der Wind, die Leserichtung bestimmt, d.h. zur Bedingung oder Anleitung des Lesens wird, indem die Wörter anagrammatisch transformiert werden. Die Leserichtung wird figural thematisiert, nachdem ihre syntagmatische Grundlage zerstört wurde. Das bedeutet, daß die Konstellation keineswegs den Sinn des Textes, der mittels des Lesens entziffert werden kann, realisiert, sondern das, was als Bedingung des Textes dem Lesen vorausgesetzt werden muß. Der Versuch zur Interpretation gilt gerade noch für die *baum kind hund haus* Konstellation, aber auf diese Weise kann man nicht alle Konstellationen anhand beliebiger syntaktischer Kombinationen, d.h. im Verfahren ihrer Konventionalisierung, interpretieren. Dies besagt zugleich, daß die Konstellation nicht auf die Vermehrung von Interpretationsmöglichkeiten, sondern auf deren ‚Verknappung' oder ‚Verarmung' abzielt. Der Sinn der Konkretheit liegt eben nicht im beliebigen Lesen oder freien Spiel der Interpretation.

Die Konstellation *wind* von Ivo Vroom macht das deutlich. Die ideogrammatische Verwendung des Wortes Wind zeigt, daß es sich hier nicht um die Sinnkonstruktion handelt, die durch die vielfältige Interpretationsmöglichkeit motiviert werden kann. Von Bedeutung ist dagegen, daß die Konstellation über den Bildcharakter verfügt, durch den das Material der Wörter geprägt wird.

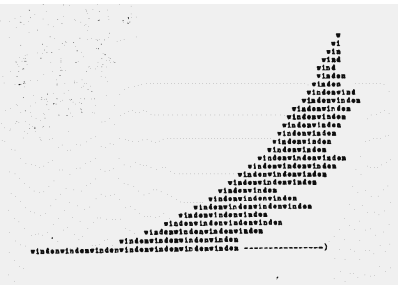


Abb.4: *wind* Ivo Vroom[90]

[89] aus: Eugen Gomringer (Hg.): konkrete poesie, S.61.

[90] aus: Christina M. Weiß: Seh-Texte, S.115 (akustische texte? konkrete poesie visuelle texte, Amsterdam 1971, S.140).

Während die Wörter der Poesie im herkömmlichen Sinne die Möglichkeit der Lektüre durch das Spiel der Interpretationen im semantischen Implikationsfeld der Sprache erweitern, macht die semantische Verknappung der Konkreten Poesie es möglich, den Raum zu vergrößern, in dem die andere Seite der Sprache, das sind die materiale Bedingung des Lesens oder die Figuralität der Schrift, als deren Bereicherung zum Ausdruck kommt. Hans Arp erläutert diese Konkretisierung wie folgt:

> "Die Beschränkung in der Zahl der Wörter bedeutet keine Verarmung des Gedichtes, vielmehr wird durch die vereinfachte Darstellung der unendliche Reichtum in der Verteilung, Stellung, Anordnung sichtbar. Auch die typographische Anordnung des Gedichtes war in jener Zeit (...) von großer Wichtigkeit."[91]

Von hier aus kann man mehr auf die Bildlichkeit der Konkreten Poesie fokussieren, in der solche Darstellungen zustande kommen können. Die Verknappung und Umpositionierung von Lexem und Phonem in der Konstellation, die zur Ausblendung der Lesbarkeit führt, motiviert nicht die umfangreichen Möglichkeiten des Lesens eines Sinnzusammenhangs, sondern die Darstellung der anderen materialen und figuralen Seite der Sprache. Anders ausgedrückt, es zeigt sich, daß sich die Konstellation zunächst als Zerstreuung der Buchstaben darstellt, die die Linearität des Textes zerstört. Dann aber legt sie nahe, daß die so entstandenen und auszufüllenden Lücken innerhalb der Situation der Sprachverwendung intentional auf die Sichtbarmachung des ‚zwar vorhandenen, aber nicht aktivierten' Teils der Sprache abzielt.

[91] Hans Arp: Wegweiser, in: wortträume und schwarze sterne. auswahl aus den gedichten der jahre 1911-1952, Wiesbaden 1953, S.9f. Zitiert nach: Reinhard Döhl: Konkrete Literatur, S.277.

2.3. Materialisierung und Entfunktionalisierung der Sprache

Ein besonders auffallendes Merkmal der Konstellation ist, daß sie die Sprache in ihrer Komplexität der doppelten Artikulation als Material verwendet, so daß nicht nur das Lexem (in *baum kind hund haus* Konstellation), sondern auch das Phonem (in *wind* Konstellation) als materiale Elemente eingesetzt werden, die im Prozeß sprachlicher Funktionserfüllung und pragmatischer Anwendung unbeobachtbar bleiben, wenn sie nur als Ausdrucksmittel behandelt werden. Dies führt zur Reduktion bis zum Verlust des Sinnes. Wie Gomringer in seinem Manifest expliziert, ist das Hauptmotiv der Konkreten Poesie die Verdinglichung der Sprache durch ihre Entfunktionalisierung und Entpragmatisierung. Somit ist die visuelle oder akustische Seite der Sprache, die sich in ihrer kommunikativen Funktionserfüllung bloß am Rande und unbeobachtbar befindet, zu vergegenständlichen. Die Sprache als ein Ding, das ein anderes Ding bezeichnet, das außerhalb der Sprache positioniert ist, wird durch die Konstellation an die Oberfläche der Sprache selbst gehoben.

> „Wörter sind dazu da, Dinge zu benennen und zugleich selbst als Dinge genannt zu werden, also Dinge zu bedeuten und zugleich als ‚Steine' ist zugleich der Name für Dinge, die wir mit diesem Namen zu benennen gewohnt sind und selbst ein Ding, mit dem außerhalb seiner Bedeutung umgegangen und verfahren werden kann."[92]

Die Sprache wird verdinglicht, indem das, was bezeichnet ist, ent-dinglicht wird. In diesem Sinne ist das Ding, worauf sich die Konkreten Poeten fokussiert haben, die Materialität, nicht das Ding, das sprachlich bezeichnet wird. Von daher unterscheidet sich die Sprache der Konkreten Poesie als Konstellation strikt von der alltäglichen Sprache, die - medienvergessen - in der Funktion zu informieren nur außersprachliche

---

[92] Ludwig Harig: Tendenzen deutscher Literatursprache der Gegenwart. Sprachespiele, S.556.
Diese Auffassung der Wörter als ‚Name' wird im Zusammenhang mit dem Sprachkonzept Benjamins weiterdiskutiert. (Siehe S.77 im dritten Kapitel dieses Bandes)

Dinge bezeichnen kann. Die Umformung und Entartung der Sprache keine alltägliche Sprache. In diesem Zusammenhang wird die poetische Sprache, die reflektiert, streng von der alltäglichen Sprache, die der Kommunikation dient, getrennt.[93]
Tatsächlich beruht dieser Versuch, zwischen alltäglicher und konkretisierter Sprache zu unterscheiden und diese Differenz zu beschreiben, auf der Überlegung, daß grundsätzlich Aussagen mittels der Sprache nicht medial transparent sein können. Die konkreten Künstler wollten zeigen, daß die Äußerung des Dings möglich nur durch ein anderes Ding ist, das sich differenziert. So gesehen, ist diese Konzeption und deren Praxis ein Versuch zur Handhabbarmachung oder Materialisierung des Zeichens, das vom ‚Gedachten, Sinnhaft-logischen und Ideenhaften' versteckt und deswegen darin unsichtbar verborgen ist. Hier wird das Ding, das beim Lesen jede mögliche Voraussetzung und Bedingung sein kann, entdeckt und als Material demonstriert. Diese Differenzierung wird durch die konstellative Darstellung, die sie thematisiert, intensiviert:

> „Sie [Sprache] ist auf physisch, d.h. auf sinnlich wahrnehmbare Gegebenheiten angewiesen, von denen wir nicht wie von etwas Zufälligem absehen können. (...) Die Abhängigkeit zwischen Zeichen und Begriff ist eine der wichtigsten Voraussetzungen kommunikativer Vorgänge. (...) Die visuelle Poesie geht von dieser Differenziertheit zwischen Wahrgenommenem und Gedachtem aus; ohne sie wären ihre Intentionen unverständlich. Diese Differenziertheit zwischen Zeichen und Begriff ist in der visuellen Dichtung nicht etwas Vermittelndes, sondern eine poetische Qualität."[94]

Während die Einheit von Zeichen und Begriff nur durch die bestimmten Konstruktionen der Konventionalität möglich ist, richtet sich die Konzentration auf die Materialität tatsächlich auf die konzeptuelle Darstellung der Differenziertheit zwischen zwei verschiedenartigen Dingen, die aber durch die sprachliche Konstitution einheitlich werden können. Reinhard Döhl erörtert an einem interessanten Beispiel, wie sich die konkretisierte Sprache, die die konventionelle Einheit zwischen Zeichen und Begriff

---

[93] Vgl. Gerald Stieg: Konkrete Poesie, S.44-45.

[94] Heinz Gappmayr: Zur Ästhetik der visuellen Poesie (1970), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie, S.59-64, hier: S.60-61.

zerstört, von der begriffsorientierten Gedichtssprache abhebt. Der Kontrast wird verdeutlicht, indem die zwei Konstellationen, die er erwähnt, die Wörter des Gedichts sinnlich wahrnehmbar machen. Die Wörter von *Wanderers Nachtlied* Goethes, die sichtbare und hörbare Dinge symbolisch bezeichnen, werden im folgenden konstellativ transformiert, und diese Transformation verdeutlicht die zugrunde liegende Differenz:

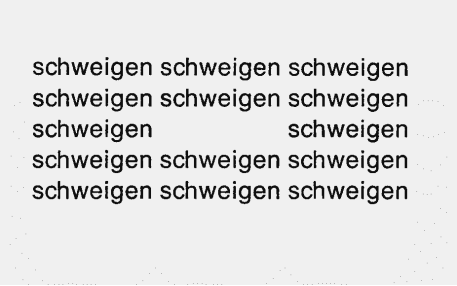


Abb.5: *schweigen* Eugen Gomringer[95]

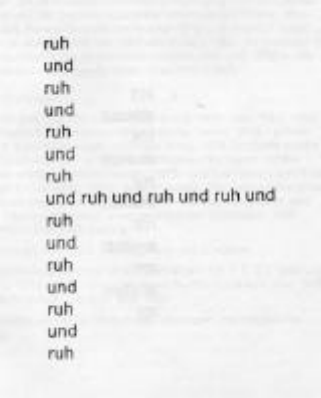


Abb.6: *ruh und* Friedrich Achleitner[96]

Zunächst demonstriert die Konstellation von Gomringers *schweigen*, daß das Wort ‚Schweigen' zu seinem Sinn in keiner analogen Beziehung steht. Der Sinn von ‚Schweigen' figuriert hier vielmehr als leerer Raum zwischen den vielen anderen beredten ‚Schweigen'. Der Paradoxie, im Sagen von ‚Schweigen' zu schweigen, kann man nur zu entgehen versuchen, wenn das Schweigen durch die Abwesenheit des

[95] aus: Eugen Gomringer (Hg.): konkrete poesie, S.58.
[96] aus: Eugen Gomringer (Hg.): konkrete poesie, S.10.

Sagens ausgedrückt wird, in einer Leerstelle, die allerdings immer noch signifikant die Anwesenheit der Abwesenheit des Wortes ‚Schweigen' als Bedeutung von Schweigen ausdrückt. Im Falle der *ruh und* im Gedicht von Friedrich Achleitner wird "a contrast between the meaning of ‚ruh' (...) and the movement of the rhythm, which speeds up in the horizontal part of the constellation"[97] gezeigt. Hier differenziert sich die rhythmische Qualität der Sprache, die beim Lesen akustisch auftaucht, vom Begriff der Zeichen.

Indem die poetische Sprache der Konstellation die visuelle oder akustische Materialität der Zeichen markiert, ist es möglich, diese Differenz zu beschreiben. In dieser Hinsicht kann die Bedeutung der Konstellation erweitert werden. Noch wichtiger ist also, daß die Zeichen der Konstellation als Quali-zeichen in der Differenz zwischen Zeichen und Begriff figurieren, was die Kontrastierung Döhls verdeutlicht. Dieser Verweis auf die Differenz ist durch deren Figuration möglich, und diese figurierte Differenz wird wieder im Raum der Konstellation auf die folgende Weise kon-figuriert. Der von der Konstellation herbeigeführte Kommunikationsbruch und die Mischung der verschiedenen Zeichen sind in der Tat ein Ergebnis des Umstands, daß die Differenz selbst beobachtbar geworden ist, indem sie als Differenz am Ort von Differenz und Konfiguration figuriert. Und sie impliziert aber auch, daß die Sinnproduktion trotz der Differenz, die Sprache als Sprache funktionieren läßt, durch die prozessuale Ausblendungsbewegung möglich ist. Soweit ist klar, daß es nicht mehr um die Illusion und Begrifflichkeit oder das Gedachte geht, die mittels der verschiedenen Zeichen möglich sind. Entscheiden ist vielmehr, daß die Verwendung der materiellen bzw. bildlichen Zeichen in der Konstellation deren (Kon)Figuration bezweckt.

[97] Emmett Williams (Hg.): An Anthology of concrete poetry, New York u.a. 1967, S.4. Zitiert nach: Reinhard Döhl: Konkrete Literatur, S.275.

2.4. Verbildlichung der prozessualen Bewegung im Zwischenraum

Bisher ging es darum, daß erstens nicht so sehr der Sinnzusammenhang der in die Konstellation gestellten Wörter von Bedeutung ist, der trotz der Zerstörung und Isolierung möglicherweise durch die Assoziation des Lesers formuliert werden könnte; und daß man sich daher zweitens auf die Materialität der Zeichen, die als Quali-Zeichen aufzufassen sind, konzentrieren sollte. Die Sprache, auf die sich die Konstellation richtet, ist in diesem Sinne eine unvollendete Sprache, die nur erst Material ist und noch vorbegrifflich verwendet wird. Somit sind die wichtigen Punkte skizziert: Zeichenmaterial statt Zeichenbegriff, Bild statt Wort, Präsentation statt Repräsentation. Das heißt, die Sprache in der Konstellation befindet sich immer in einem Zwischenbereich bzw. vor der Sprache und ist von daher in der Lage, auf die Differenz von beiden Seiten zu verweisen.

Weil die unvollendete Sinnproduktion der Konstellation wesentlich auf die Vergegenständlichung des unsichtbaren Produktionsvorgangs abzielt, kann die Prozessualität der sprachlichen Konstruktion zu ihrer vorrangigen Aufgabe werden. Die Rezipienten der konstellativen Gedichte können wegen dieser prozessualen Qualität der Konstellation keine Information bekommen, die zum vorausgesetzten Verstehen und Verständigen notwendig ist, statt dessen können sie die materiellen Elemente und ihre prozessualen Bewegungen beobachten, die ihrerseits die zum Verstehen benötigten Bedingungen erst bereitstellen können. Zum Beispiel wird die Papierfläche, die als Schriftträger bzw. Bedingung des Geschriebenen der Schrift fungiert, zum wichtigen Bestandteil der Konstellation, indem sie anhand dieses Verfahrens ihrerseits semantisiert wird. In diesem Sinne wird die Konstellation an der Stelle und in dem Moment positioniert, wo der Sinn für die Kommunikation produziert wird, d.h. nach Schmidt „auf der Schwelle zwischen Schon-Sprache und Noch-Sprache, Schon-Sinn

und Noch-Sinn, also Sprache mit Neu-Sinn“[98]. In diesem Sinne “wird (es) ein Text aufgebaut, der den Vorgang der Textkonstitution ‚zeigt’, ohne ihn auf eine Informationsabsicht individueller Art hin zu funktionalisieren.“[99] Nach Stieg kann diese Poesie daher sogar den ontologischen Grund alles Seienden bzw. Prozessualen sichtbar machen: In diesem Sinne kann man die Konstruktion der Konstellation sogar als die Figuration der „‚ontologische(n) Differenz’ zwischen Sein und Seiendem“[100] auffassen.

Das Verständnis der Konstellation als die Darstellung ihres Prozesses macht es möglich, über das Problem der Bedeutung der auf diese Weise reduzierten Sprache nachzudenken. Die konkretisierten Wörter sind nur noch als deren Material aufzufassen, durch das der Bedeutungsbereich der Wörter entleert wird. Es zeigt sich aber, daß das, was entleert ist, nur die konventionalisierte Bedeutung, nicht die Bedeutung der (poetischen) Sprache ist. Das heißt, daß diese Entleerung auf der einen materialen Seite ermöglicht, auf die andere Seite der Sprache zu verweisen, die mit Schmidt und Stieg als die prozessuale Arbeit der Konstitution der Sprache bezeichnet werden kann. Daher muß man nun zwischen der Semantik, die sich auf die referierte Bedeutung referenzieller Objekte bezieht und der ‚konkreten Semantik‘ oder der Semantisierung der anderen prozessual-materialen Seite sprachlicher Verfahren unterscheiden. Nicht nur reduziert die Konstellation die Sprache auf ihr Material, sondern sie figuriert an der ‚Schwelle’ zwischen der semantischen Qualität der Sprache und der ‚konkreter Semantik’ im prozessualen Sinne. Die Konstellation ist von daher nicht nur die Entleerung des Sinnes durch die Hervorhebung der Materialität, sondern bewirkt zugleich die Schaffung eines Raums, in dem sie beide oszillieren. So wird die vibratorische Schwebe zwischen der referenziellen und der konkreten Semantik durch die Konstellation thematisiert und figuriert. Der Zwischenraum, in dem die Konstellation figuriert, indem sie ihn konstituiert, ist der Prozeß, der zwischen der Materialität des Zeichens und seiner Bedeutung oszilliert, wobei die Konfiguration auf der materialen Seite der Sprache figuriert. Aber noch wichtiger ist, daß der Prozeß zwischen dem referenziell Semantischen und dem konkret Semantischen in einem bestimmten Raum konfiguriert wird.

---

[98] Siegfried J. Schmidt: Konkrete Dichtung. Theorie und Konstitution, in: Poetica, Vol.4, Nr.1, 1971, S.13-27, hier: S.20.

[99] Siegfried J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S.23.

Franz Mon hat in *Texte in den Zwischenräumen* die Methode der Konkretisierung als die „Beschreibung von Oberflächen mit Wörtern"[101] dargestellt. So würde die ‚Kon'figuration funktionieren, weil die Oberfläche zugleich zum wichtigen Faktor der Darstellung, ihre Beschreibung gerade zum "Verlangen nach (den) Zwischenräumen" wird. Damit ist impliziert, daß die Konstellation die Figur der Oberfläche repräsentiert, wo

> "(...) angesichts der universalen Verfügbarkeit und Gegenwärtigkeit der Inhalte sich das Verlangen nach ihren ‚Zwischenräumen' meldet. Da diese sich nicht abermals als bestimmte Inhalte zeigen können, muß ich mich an den Prozeß halten, der sie mir zugeführt hat, und in seine Ordnung eindringen. Die Hinsicht, in der ich Sprache und Schrift verwendet habe, wird gewendet. Die Sprache verschwindet unter der Schrift. Die Schriftzeichen bleiben einen Augenblick wie petrifizierte Gerüste, doch nur solange sie nicht beansprucht werden. Das *M* wird nie wieder ‚Wasser', aber es ist auch plötzlich nicht mehr eindeutig handhabbare *M* mit seiner festen Stellung im Lautsystem. Je nachdem, was ihm auf dem Weg zu einer neuen Textur, nämlich der ‚Zwischenräume', zustößt, flimmert es in einer Bedeutsamkeit, die durch nichts anderes als es selbst an der gegenwärtigen Stelle wiederzugeben ist: Es ist jetzt Zeichen und Mitteilung zugleich."[102]

Der Zwischenraum entsteht nach Franz Mon zwischen der Sprache und der Schrift. Die Schriftzeichen, hinter denen die Sprache verschwindet, sind die ‚petrifizierten Gerüste' bzw. ihre Materialität. Dieses Material wird zur Sprache, der im ‚Lautsystem' die Inhalte inhärent sind. Im Oszillieren zwischen Materialität und Sprachlichkeit will Franz Mon nicht die sprachlichen Inhalte präsentieren, sondern sich ‚an den Prozeß halten', d.h. die Zwischenräume wiedergeben. Es handelt sich dabei um die Suche nach den nicht erkannten Räumen zwischen den Texten (oder zwischen dem Text und dem konkreten Text), die als die bestimmte Textur beobachtbar sein können. Konstellation ist so gesehen die Figuration aus Semantisierung und syntaktischer Konstruktion des

---

[100] Gerald Stieg: Konkrete Poesie, S.46.

[101] Franz Mon: Texte in den Zwischenräumen (1961), in: Ders.: Essays. Gesammelte Texte 1, Berlin 1994, S.75-77, hier: S.75.

[102] Franz Mon: Texte in den Zwischenräumen, S.76-77.

Raums. Diese Textur ergibt sich nicht nur aus der Materialisierung und Anordnung der Buchstaben, vielmehr spielt die Fläche als Figur ebenfalls eine Rolle für die Konstellation, so daß sich die Konstellation nicht nur als Wörterkonstellation, die den Gegenbegriff zum Ideogramm bildet, versteht, sondern auch als Konfiguration, die die Figur der Bedingung für die Inhalte mitbeschreibt.

> „In der Neugier auf die ‚Zwischenräume' sind bei den Texten (...) die geläufigen Bedeutungen und die eingefleischte Syntax aufgedröselt: eine Neugier, die aufs Ganze geht, nicht nur auf die Fragmentierung der Lettern und ihre Neugruppierung entlang einer Schnittlinie, auch auf das Verhalten des Papieres, das Hervortreten etwa der Papierfasern in und zwischen den angerissenen Buchstaben, das Entblößen der bedeckten Fläche. (...) Das Medium ist hier ausschließlich optisch, diese Sprache gilt nur dem Auge, wenngleich sie die Lautsprache und ihre ausgiebige Verwendung voraussetzt."[103]

Ich werde an dieser Stelle ein Beispiel anführen, das belegen soll, wie die Konstellation den Zwischenraum figuriert und zusätzlich die Oberfläche inszeniert wird. Bei dem Beispiel Konkreter Poesie handelt es sich um *It is exactly* von Jürgen O. Olbrich. Wenn man annimmt, daß es eine Antwort auf die hier gestellte Frage, wo sich dort die Kunst befindet, gibt, so ist sie in zweifacher Hinsicht möglich. Erstens wird die Antwort als Schrift geschrieben, zweitens wird sie figural gegeben, indem ein leerer Raum zwischen den Wörtern inszeniert wird. Dieser Raum fungiert hier als Markierung der Differenz zwischen „what I think" und „what you see", d.h. zwischen der Idee (die geschriebene Antwort auf die Frage, worin sich die Kunst befindet) und dem Zeichen (das Material, das der Leser entziffert). Für die Distanzierung zwischen ihnen spielt sicherlich der figurierte Raum eine entscheidende Rolle. Die von dieser Konstellation markierte Differenz wird schließlich durch die prozessuale Arbeit des Lesers konventionalisiert. Das heißt, die Frage kann beantwortet werden, wenn die Antwort nicht nur schriftlich, sondern auch ‚optisch' gelesen wird. Die Aussage, daß sich die Kunst im Zwischenraum befindet, wird wiederum figural ausgedrückt, und damit verweist die

[103] Franz Mon: Texte in den Zwischenräumen, S.77.

Konstellation anhand der figuralen Flächendarstellung auf den Zwischenraum dieser Aussage selbst.

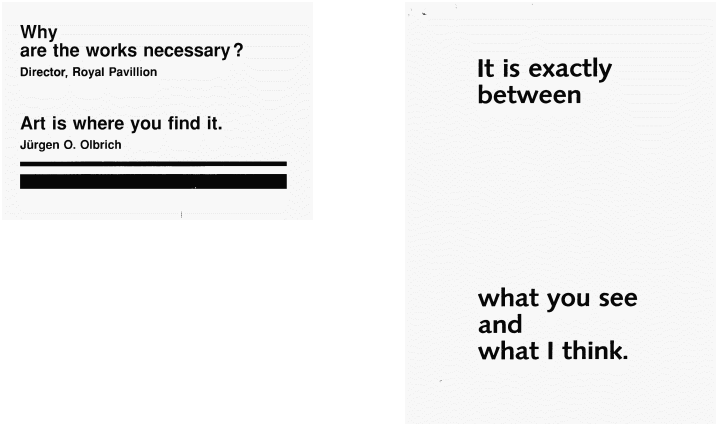


Abb.7: *it is exactly* Jürgen O. Olbrich[104]

Ferdinand Kriwet geht auch auf das Verhältnis des Bildlichen zum Zwischenraum ein. Nach Kriwet wird der Bildcharakter der ‚visuell wahrnehmbaren Literatur' auch durch die Beschreibung der Schreibgestik motiviert, d.h. diese Figuration des prozessualen Vorgangs des Schreibens führe zum Kontakt zwischen Malerei und Literatur, so daß sich solche Texte, die die Körpermotorik enthalten, als Schreibtexte definieren, die zugleich räumlich und optisch sind. Es geht also dabei um die Verschmelzung des körpermotorischen Potentials, das nie nur mittels der typographischen Schrift hervortritt. Kriwet betont, daß durch die bestimmte Korrelation von Wort und Bild man "ihre verlorengegangene Spontaneität des gestischen Bildzeichencharakters zurückgewinnen (kann), indem (man) konsequent das Begriffliche aus dem Text verbannt (...)."[105] Voraussetzung ist, daß sich dies auf echte Schreibtexte bezieht, die den Gestus des Schreibens bewahren.

[104] aus: Friedich W. Block im Zusammenarbeit mit André Vallias und Valeri Scherstjanoi : Transfutur, Kassel 1990, S.82-83.

[105] Ferdinand Kriwet: Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur (1964), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie, S.103-112, hier: S.109.

> "Schreibtexte sind geschriebene Texte; deren Eigentümlichkeiten sind die Spannungen zwischen dem optischen und intellektuellen Lesen, zwischen dem Verfolgen bloßer Schreibspuren und dem Lesen oder Entziffern semantischer Textfolgen. Graphik und Handschrift vermögen hier engste Bindungen einzugehen. Die Druckschrift ist aus den Schreibtexten verbannt."[106]

Kriwet möchte den daraus resultierenden Zwischenraum als Raum der Körpermotorik vorstellen, und damit bietet er die Möglichkeit, den Sinn der Figuralität der ‚visuell wahrnehmbaren Literatur' zu erörtern. Das Resultat der Konkretisierung in der Konstellation ist der leere Raum (wie die leere Textfläche zwischen "what you see" and "what I think") als Zwischenraum, der materiell wegen der verknappten Wörter auf der Textfläche aufgetaucht ist. Dieser Raum als Lücke entsteht, weil Laut und Schrift als Material in der Konstellation präsentiert werden, d.h nicht länger reproduktiv, sondern ‚produktiv' sind. Der Zwischenraum, der wegen der unterbrochenen Kommunikation und des Verzichts auf die Begrifflichkeit entsteht, befindet sich nicht nur dort, wo die Materialität der Sprache sichtbar ist.

Die Schrift Rudolf Arnheims über die Konkrete Poesie ist im hier interessierenden Zusammenhang bemerkenswert. Arnheim meint, daß die Überlegung zur Konkreten Poesie von Bedeutung ist, nicht nur weil hier die Wort- und Bildkunst gegenseitig ihre eigenen Bereiche erhellen, sondern weil diese Form das Problem der Sprache selbst thematisiert. Er ist der Auffassung, daß die konventionalisierte Verwendung der Sprache im ‚dismembering' und ‚reconstruction' der Bilder liegt, eine Problematik die von der Konkreten Poesie aufgegriffen wird.

> "Language even transforms attributes and actions into things and separates them from their owner and perfomers. (...) This means that to speak is to dismember a unified image for the purpose of communication, the way one dismember a machine for shipping. To understand speech is to reconstruct the image from the disassembled pieces."[107]

---

[106] Ferdinand Kriwet: Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur, S.109.

[107] Rudolf Arnheim: Visual Aspects of concrete Poetry, in: Strelka, Joseph P. (Hg.): Literary Criticism and Psychology, University Park (Pennsylvania)/London 1976, S.91-109, hier: S.93.

> "There the attention of the absorbed reader is focused entirely upon the mental images conjured up by the words. Nothing is actually received but the percepts of the typographic shapes on paper, but the mind looks right through the words at their referents."[108]

Laut Arnheim muß man sich mit der Konkreten Poesie auseinandersetzen, weil sie diese disjunktive Situation des Lesens zum Gegenstand hat. Aus dem konstellativen Verfahren ergibt sich ein Bild, das auf die Differenz zwischen den bezeichneten Bildern („mental image") und den bezeichnenden Bildern („typographic image") verweist, wo das Bild zwischen den Bildern, die nie gleichzeitig ‚gelesen' werden können, entsteht. Der lineare und narrative Text könne dieses Bild deswegen nicht beschreiben, weil hier das Bild entweder Schriftmaterial oder mentales Bild ist. Von daher kann das Funktionieren des Lesens nur anhand einer anderen Schreibweise, d.h. der Figuration zum Ausdruck kommen. Die Konstellation kann diese Differenz beobachtbar machen, indem sie auf die Linearität und zeitliche Kontinuität verzichtet, oder "by arranging words and phrases in non sequential patterns."[109] Die im Vorgang des Lesens aufgerufenen Bilder unterscheiden sich von den Bildern der Zeichenmaterialien. Wenn die Figuralität der Konstellation mit deren Funktion der Differnzdarstellung kontextiert werden kann, so muß die Grenze zwischen dem abbildenden und dem präsentierten Bild exakt gezogen werden.

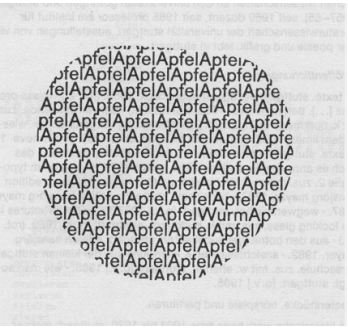


Abb.8: *Apfel* Reinhard Döhl[110]

[108] Rudolf Arnheim: Visual Aspects of concrete Poerty, S.103.

[109] Rudolf Arnheim: Visual Aspects of concrete Poerty, S.98.

[110] aus: Eugen Gomringer (Hg.): konkrete poesie, S.38.

Diese bekannte Konstellation Reinhard Döhls zeigt, wie die Wörter mit dem "mental image called up by word" [111] (‚Apfel' und ‚Wurm') zusammenspielen. Dieses Zusammenspiel zeigt zugleich die Differenz. Es zeigt auch, das konventionelle Lesen funktioniert zwischen zwei unterschiedlichen Ebenen:

> "The term *reading* stands here for two totally different mental operation: meaning revealed to the unaided eye by the mere look of things; and meaning ascribed to meaningless shapes by blind convention. It is double existence of words (…). This symbolic role of language is displayed in the images and weaves of concrete poetry."[112]

Auch in diesem Sinne können die Bilder dieser Konstellation keine bildliche Übersetzung des Wortes, sondern nur eine unterbrochene ‚Zäsur' sein, die keine Referenz auf den Sinn des Wortes, sondern die Referenz auf den sinnkonstruktiven verdoppelten Vorgang ist.

Bettine Menke, die sich mit den sprachphilosophischen Texten Benjamins beschäftigt hat, hat die Bildung der Konstellation als eine ‚andere Lektüre' von der konventionellen oder ‚profanen' Lektüre unterschieden. Menke zufolge kann man sich nur durch die Konstellation dieses (Denk-)Prozesses der Textkonstruktion bewußt werden. Diese muß „zunächst als ‚Verlust' bestimmt werden (...) - zugleich ist dieser Verlust als der einer bestimmten Lesbarkeit charakterisiert, einer sprachlichen und schriftlichen Strukturiertheit"[113] wie die Konstellation der Konkreten Poesie. Dieser scheinbare Verlust, der in der konkretisierten Konstellation als Entfremdung zu sehen ist, eröffnet aber die Möglichkeit, einen Text auf andere Weise zu lesen, d.h. den Vorgang seiner Sinnkonstruktion, die sich im Zwischenraum befindet, wahrzunehmen.

> „Die Anweisung für ein ‚anderes' Lesen, die die Konstellation gibt, lautet: Am Text soll eine Lektüre möglich werden, die sein ‚nicht-finales' Funktionieren und damit seine Textualität wahrnimmt, ihn nämlich als ‚Konstellation' sichtbar macht, als Ordnung im Raum, in den die Elemente

---

111 Rudolf Arnheim: Visual Aspects of concrete Poerty, S.103.

112 Rudolf Arnheim: Visual Aspects of concrete Poetry, S.108-109.

113 Bettine Menke: ‚Magie' des Lesens – Raum der Schrift. Über die Lektüre und Konstellation in Benjamins Lehre(n) vom Ähnlichen, in: Legehly, Thomas (Hg.): Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie, Stuttgart 1993, S.109-137, hier: S.110.

verstreut sind und sich durch die Abwesenheiten ihrer Zuordnung zueinander bestimmen.“[114]

Es geht bei dieser Konfiguration oder Konstellation um das ‚Funktionieren‘ des Textes, das operativ und deswegen prozessual ist. Die ‚Verstreuung‘ und die ‚Abwesenheiten ihrer Zuordnung‘, die als ‚Code-Integration’ oder Wort-Bild Korrelation erscheinen, sind dort bedeutend, wo zum Beispiel die Differenz im (oder als) Zwischenraum zwischen „what I think“ and „what you see“ in der Konstellation *it is exactly* von Jürgen O. Olbrich figuriert wird. Diese Spannung, die die Konstellation beschreibt, macht die Reflexion auf die Bedingungen des Textes möglich; mit anderen Worten, wo die prozessuale Operation zwischen ihnen anhand der Fläche (als optischer Figur) dargestellt wird.[115]

2.5. Konzeptionen des konkreten Textes

In diesem Teil wird nun der Versuch unternommen, sich der theoretischen Konzeption des Textes, wie sie von den Konkretisten konstituiert wird, anzunähern. Die Rekapitulation der Konzepte der Konkreten Poesie scheint zunächst notwendig, weil deren Werk, das jeweils aus bloß einigen Wörtern und Bildern besteht, erst im Kontext dieser Konzeption relevant wird; zugleich kann sie die Tatsache verdeutlichen, daß der Sinn der Konkretisierung nicht nur in der Provokation oder Negation der herkömmlichen Textbegriffe und der darauf basierenden Vorstellung von Literatur liegt. Ausgehend davon, daß deren Textkonzeption sich nicht auf den Text als ‚kodierte Botschaft‘ richtet, stellt sich die Frage, wie ‚Text’ überhaupt im Rahmen der Konkreten Poesie verstanden werden kann.

---

[114] Bettine Menke: ‚Magie’ des Lesens – Raum der Schrift, S.127.

[115] Die Thematik der Konstellation als sprachliches Bild im Sinne von Benjamin wird im nächsten Kapitel weiterdiskutiert.

2.5.1. ‚Seh-Text'

Christina M. Weiß versteht unter Text im konventionellen Sinne folgendes:

> „Der Kode, in dem Texte hergestellt werden, ist im streng linguistischen Sinn ein sprachlicher Kode. Text wird hier gebraucht im allgemeinen semiotischen Sinn als eine kohärente Zeichenmenge beliebiger Zeichen aus beliebigen Zeichenrepertoires nach beliebigen Verknüpfungsregeln."[116]

Diese Beliebigkeit wird erst durch ‚Verknüpfungsregeln' zur kohärenten Zeichenmenge und zum sinntragenden und –vermittelnden Text wird, die möglich machen, daß Texte als Texte fungieren. Die Konsequenzen der Begriffskonzeption des konkreten bzw. konstellierten Textes, die im folgenden vorgestellt werden, sind demgegenüber zunächst als Verlust dieser Möglichkeit zu verstehen zugunsten der Konzentration auf diese ‚Verknüpfungsregeln' des Textes selbst, die als Struktur aufzufassen sind. Die Zusammenfassung der Textkonzeptionen der Konkreten Poesie wird also zum Verständnis dafür dienen, daß es dabei um die Basis des Textes und dessen strukturelles Ordnungsprinzip geht. Auf diese Weise bezweckt die bildmögliche Figuration, die einerseits durch die Isolation oder Minimalisierung der Wörter und andererseits durch deren Umplatzierung entsteht, die Vergegenständlichung dieser Strukturiertheit der Texte. Christina Weiß' Konzeption der Seh-Texte fängt entsprechend damit an, daß sie nicht die linguistischen Einheiten wie Phonem, Morphem, Lexem und Satz etc., sondern die materiellen Elemente der Sprache wie ‚Zwischenräume, Figur der Schrift oder Textfläche' als ‚textbildende Einheiten' in den Blick nimmt. Es geht um die Figur-Einheit, nicht die Zeichen-Einheit. Darin liegt der Ansatz zu den neuen Textkonzeptionen.

Das, was unter Betonung der Visualität der Figur konzipiert wird, ist der Seh-Text, eine Terminologie, die Weiß im Anschluß an Ferdinand Kriwet vorgeschlagen hat.[117] Sie faßt auch die graphische Seite des Textes als Element des Textes auf, wodurch möglich

---

[116] Christina M. Weiß: Seh-Texte, S.249-250.

[117] Vgl. Christina M. Weiß: Konkrete Poesie – Visuelle Poesie – Sehtexte, in: Dencker, Klaus Peter (Hg.): Visuelle Poesie, Dillingen/Saar 1984, S.24-28, hier: S.27-28.

wird, daß die figuralen Elemente auch als Zeichen gesehen werden können. Die Erweiterung des Textsbegriffs im Sinne von Weiß bedeutet also, daß dieses ‚Logem' auch zu einem Bestandteil des Textes wird. Die Konfiguration als Gestaltungsprinzip des Seh-Textes müßte in diesem Zusammenhang verstanden werden. Ein Logem, das als nicht-semantisches Textelement besonders beim Lesen bedeutungslos ist, ist nach Christina Weiß ebenfalls ein einteilbarer Bestandteil der Seh-Texte. Diese Qualität ist, wie gesagt, nur durch das Sehen beobachtbar, und diese Optik ist dort realisierbar, wo

> „dem Leser der Text als Bild (erscheint), als Simultanbild von Schriftzeichen und ihren Zwischenräumen. Die Textstruktur ist augenfällig, das syntaktische Ordnungsprinzip ist Bild, ist Flächengrammatik. Erst durch die Fläche erhält der Text in seiner Offenheit Zusammenhalt; dabei kann diese mehrere Funktionen bei der Textkonstitution einnehmen: erstens kann sie als Zwischenraum, Spielraum der Textzeichen und als deren Ordnungsprinzip fungieren, als Negation der bedruckten Fläche. (...) Zweitens kann die Fläche‚vom Begriff her semantisiert' werden (...). In diesem Fall werden bestimmte Materialeigenschaften der Fläche bedeutungstragend." [118]

Mit der Konzeption des Seh-Textes kann man feststellen, daß die Schriftzeichen durch die konzeptuelle Sichtbarmachung ‚gesehen und zugleich materialisiert' werden. Wenn die Textkonstitution in der Fläche als Bild ihres Entstehungsprozesses wahrgenommen wird, figuriert sie als Schrift, bzw. die Schrift als Figur.

2.5.2. ‚Grammatextualität'

Jean Gérard Lapacherie bezeichnet diese figurative Darstellung der Schrift als ‚Grammatextualität'. Wenn man den Text als kommunikatives Mittel oder Informationsträger im herkömmlichen Sinne versteht, so ist es befremdend, solche figurative (schriftliche) Qualität des Textes, die visuell wahrgenommen wird, als eine Art der Textualität anzunehmen. Aber er bestimmt solcherart Textualität aufgrund der

[118] Christina M. Weiß: Konkrete Poesie – Visuelle Poesie – Sehtexte, S.25.

historisch häufig aufgetauchten Formen der Kalligraphie (oder der Kalligramme). Diese legten die Betonung tatsächlich auf den graphischen Aspekt des Textes, so daß

> „sich die Grammatextualität eher in schriftspezifischen Praktiken wie der bildlichen Darstellung mit Buchstaben, fragmentarischen oder sich ausdehnenden Strukturen, in Figuren einer graphischen Rhetorik oder in den Formen eines ‚Mimographismus' als in bereits abgeschlossenen Texten (zeigt)."[119]

Sofern der Text grammatextuell betrachtet wird, positioniert er ‚zwischen dem Figürlichen und dem Nicht-Figürlichen'. Grammatextualität verweist daher auf etwas partiell Figürliches, das jedoch weder die schriftliche Beschreibung noch die bildliche Darstellung ist.

Lapacherie hat in seinem Aufsatz eine typologische Skalierung der Texte zwischen dem Schriftlichen und dem Bildlichen vorgenommen. Die Kalligraphie, Hieroglyphe und das Diagramm etc. sind unterschiedliche Mischformen zwischen dem Schriftlichen und dem Bildlichen, und deswegen befindet sich der grammatextuelle Bereich immer in diesem Zwischenbereich. Dieses Verständnis der Grammatextualität tendiert dazu, daß

> „ein Text, bei dem sein Schriftcharakter im Vordergrund steht, in verschiedener (grammatextueller) Hinsicht einen Bruch – oder, genauer gesagt, eine ganze Reihe von Brüchen – mit dieser abendländischen Vorstellung (...) vom Text (auslöst)." [120]

Seine Typologisierung der Textarten und Forderung nach einer ‚anderen' Textkonzeption" deuten an, daß es die Möglichkeit gibt, den Text „von jedweder zielgerichteten Ordnung und von jeder beherrschenden Instanz zu befreien."[121]

Grammatext ist weder Bild noch Text, oder er ist „Zeichnung und Text, Ideogramm und Alphabet *zugleich*"[122]. Die bildliche Darstellung der Schrift als Grammatextualität kann nur konzeptuell denkbar sein, andernfalls müßte man den Kommunikationsbruch

---

[119] Jean Gérard Lapacherie: Der Text als ein Gefüge aus Schrift. Über die Grammatextualität (1984), in: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M 1990, S.69-88, hier: S.70.

[120] Jean Gérard Lapacherie: Der Text als ein Gefüge aus Schrift, S.84-85.

[121] Jean Gérard Lapacherie: Der Text als ein Gefüge aus Schrift, S.87.

[122] Jean Gérard Lapacherie: Der Text als ein Gefüge aus Schrift, S.71 (H.v.Kim).

akzeptieren. Es fragt sich daher, in welchem Zusammenhang solche graphische Gestaltung des Textes jenseits der Kommunizierbarkeit sinnvoll sein kann. Den Sinngehalt dieser ‚anderen Textkonzeption' kann man in der Argumentationen der Konkretisten, wenn sie den Stellenwert der Konkreten Poesie texttheoretisch begründen, verdeutlichen. Dabei wird es darum gehen, was aus der Visualität (Seh-Text) und Figuralität (Grammatextualität) abgeleitet werden kann.

2.5.3. Prozessualer Text

Der Ansatz zum *Text als Prozeß* Franz Mons geht von der strikten Unterscheidung zwischen Text und prozessualem Text aus. Diese Unterscheidung leitet sich daraus ab, daß die Beobachtung des sprachlichen Prozesses in der textuellen Verwendung selbst nicht möglich ist, was bedeutet, daß die Sprache sich durch ihr jeweils Anderes vermittelt, ihr Funktionieren in der textuellen Praxis jedoch verborgen ist.

> „Niemand wird bestreiten, daß die Sprache ein Zeichensystem ist, sich auf eine ihr transzendente Realität bezieht, die mit ihren Zeichen, also den Wörtern, Sätzen usw., zu bezeichnen und Bedeutungen von einem Individuum zum anderen zu vermitteln hat. Die Bedeutungen stehen mit dem Zeichensubstrat, den Lauten und ihren Kombinationen, in keinem kausalen Zusammenhang; im Gegenteil, *das Zeichen erfüllt seine Funktion am besten, wenn es selbst in der Vermittlung als eigene Form möglichst unbemerkt bleibt*, in seiner Leistung untergeht. Die sprachliche Vermittlung würde ersticken, wenn wir statt ihr fix die Bedeutungen zu entnehmen, ihre Laute betrachten wollten."[123]

Es zeigt sich, daß die Beobachtung der Sprache die Erfüllung ihrer Funktion stört, weil sie den Prozeß der Bedeutung und Bezeichnung, durch den die Kommunikation stattfindet, anhalten läßt. Das ‚Anhalten' der Sprachverwendung intendiert umgekehrt die Möglichkeit der Beobachtung des sprachlichen Funktionierens. Nach Franz Mon resultiert dieses Verhältnis zwischen der Sprache selbst und ihrer Funktionserfüllung daraus, daß die Sprache kommunikativ fungiert, indem sie „ungeheure

[123] Franz Mon: Text als Prozeß (1966), in: Ders.: Essays, S.191-203, hier: S.193 (H.v.Kim).

Bedeutungsmengen so in Abkürzungen, nämlich zeichenhaften Abkürzungen“[124] transportiert. Mit anderen Worten, die Sprache ‚kondensiert’ die potentiellen Bedeutungen und deren Erzeugungen, so daß der kommunikative Text in der Tat als die verdichtete, d.h. „kondensierte, vielsinnige, erinnernde, diffus-kompakte Sprache“[125] verstanden wird. Die Idee des Textes als Prozeß basiert auf dieser Auffassung der Sprache, die nur in der kondensierten Form ihre Funktion erfüllt.

An dieser Stelle setzt Franz Mon die Konstellation, die eine ‚Negativform’ dieses Prozesses ist, als methodisches Mittel an. Die Konstellation bedeutet zunächst das ‚Anhalten’ dieses Kondensations- bzw. Erzeugungsprozesses. Er glaubt, „daß sie [Konstellation] eine ausgezeichnete Einübung in den Umgang mit Sprache, eine Elementarschule der Worterfahrung ist, die jeder, der mit Sprache mehr als reproduktiv umgeht, erproben sollte.“[126] Die figurale (nicht grammatische) Zersetzung der Textelemente, deren Isolation und neue Gruppierung, die in der Tat die konkreten Poeten unternommen haben, sind deswegen in diesem Kontext zu sehen. Diese Sicht trägt dazu bei, die prozessuale Arbeit der Sprache bzw. Den Vorgang der Verdichtung genauer zu verstehen. Solche Arbeit der Sprache bildet nicht als textuelle Verdichtung, sondern als Zerstreuung und Entfaltung eine Art der Konstellation, die Franz Mon als „typische Merkmale einer Textmontage“[127] der Konkreten Poesie auffaßt. Diese Art des Textes hat zwar „keine inhaltliche Idee – wenigstens nicht im herkömmlichen Sinn“, aber sie kann „eine bestimmte textliche Struktur seiner Sprach- und Stilelemente“ [128] vergegenständlichen. Das heißt, die Reflexion auf das Problem der Strukturiertheit der Sprache und der konstitutiven Erzeugung des Textes ist methodisch durch die bestimmte Textgestaltung möglich.

Die synthetische Schrift, deren Merkmal Lapacherie als Grammatextualität bestimmt, ist die Konsequenz dieses Versuches. Die Loslösung der kondensierten Form der Sprache und deren Konkretisierung führt zur ‚Plastizität der Wörter’, und wird somit zum ‚anschaulichen Zeichen’. Franz Mon weist darauf hin, daß „(sich) ihre [der

---

[124] Franz Mon: Text als Prozeß, S.193.

[125] Franz Mon: Text als Prozeß, S.196.

[126] Franz Mon: Text als Prozeß, S.201.

[127] Franz Mon: Text als Prozeß, S.201.

[128] Franz Mon: Text als Prozeß, S.192.

Konstellation] Existenz dem Rückgriff auf eine isolierte Ebene der Sprache, nämlich der optischen (verdankt).“[129] Eine Formbildung, die die Gestaltung der Mischform zwischen Wort und Bild, oder dem Textuellen und dem Optischen ist, und die auf diese Weise mit Franz Mon als eine Konzeption, die das Funktionieren des Textes gründlich bedenkt, verstanden werden kann. Die optische Manifestation und Mischung sind so gesehen methodisch gemeint. Bezogen auf eine mögliche (Inter-)Textualisierung bedeutet das nicht Sinnvermittlung, sondern hat deren Ausblendung und Störung zur Folge.

2.5.4. ‚Materialer Text‘

Die Konzentration auf das generative Moment der Sprache und die daraus resultierende räumliche Anordnung der Textelemente als neue Konzeption des Textes kann man mit Max Bense weiter verdeutlichen. Max Bense hat aufgrund dieser Vorstellung eine andere Texttheorie entwickelt, die er aufgrund von verfeinerten Methodiken als wissenschaftliche verstanden wissen will. Sie ist eine Art der Textkonzeption, die vom Text als Basis wissenschaftlicher Überlegungen zur Sprachkonstitution ausgeht. Das heißt, seine Konzeption des Textes ist eher metatextuell orientiert in Bezug auf den ‚Text über den Text’ oder über textuelle Ordnungsprinzipen. Und von daher können die Beispiele seiner Textkonzeption wie Konkrete Poesie erscheinen, die in der Form der neuen visuellen Texte ihr Ordnungsprinzip vergegenständlichen und auf diese Weise reflektieren. Hier sollen einige Argumente Max Benses dafür angeführt werden, daß die optischen Texte, die in fast allen konkreten Gedichten als figurale Form beobachtet werden können, als realisiertes Konzept aufzufassen sind.

> „Wir gehen von einem erweiterten Begriff des Textes aus, der linear, flächig oder auch räumlich angeordnete Mengen von material und diskret gegebenen Elementen, die als Zeichen fungieren können, auf Grund gewisser Regeln zu Teilen oder zu einer Ganzheit zusammenfaßt. In dieser Weise konstituierte Texte heißen *materiale Texte* oder *Texturen*, sofern sie nur durch die Materialität oder Realität ihrer Elemente gegeben werden,

[129] Franz Mon: Text als Prozeß, S.201.

> aber nicht durch Zuordnungen von Bedeutungen, die außerhalb der Konstituierung liegen. Materiale Texte haben also nur eine (semiotische oder linguistische) *Eigenwelt*, jedoch keine (semantische oder metasemiotische) *Außenwelt*."[130]

Textuelle Elemente, die grammatisch aufgebaut werden, lassen sich im erweiterten Textbegriff dadurch akzentuieren, daß sie materialisiert werden. Seine Textästhetik beruht auf dieser Akzentuierung: „Der ästhetische Zustand eines Textes ist ein spezifisch singulärer Zustand der Gegebenheit, Wahrnehmbarkeit und Anordnung seiner sprachlichen Elemente."[131] Die ‚Textästhetik' bezieht sich in diesem Sinne auf einen Zustand, unter dem die sprachlichen Elemente (Komplexität) und deren grammatische Arbeit (Ordnung) betrachtet werden können. Die Bestimmung dieses Zustandes ist Bense zufolge durch die ‚synthetischen Texte' möglich, die er am Beispiel des visuell wahrnehmbaren Textes wie des konkreten Textes exemplifizieren will. Die Synthetisierung, die er als ‚Textdesign' auffaßt, ist deswegen die Gestaltung eines ästhetischen Zustandes im Gegensatz zur grammatischen Gestaltung. Diese Gestaltung ist in diesem Sinne nichts anderes als das Konstellationsverfahren der Konkreten Poesie, das grundsätzlich für die Konzeption des materialen Textes gilt. Ähnliches gilt auch für die ‚generative Ästhetik' Benses. Mit diesem Begriff kann man auch ein derartiges Eingreifen in den Bereich der sprachlichen Konstitution explizieren. Die generative Ästhetik kann Bense zufolge auch zur anderen Art des Textes führen, weil solcher Text die Potentialität hat, die prozessuale Erzeugung des Textes zu vergegenständlichen, d.h. zu simulieren.

Die Konzeption des ‚materialen Textes' problematisiert auf diese Weise nicht nur die materiale Beobachtung (Betrachtung) des Textes. Darüber hinaus ermöglicht solche Betrachtung zu verstehen, daß die Sprache die generativen Vorgänge durch die Distribution und Selektion (trans)formiert, so daß diese Konzeption als Simulation der Transformation erklärt werden kann. Solche Simulation und Textdesign sind notwendigerweise visuell. Daher ist in diesem Zusammenhang wesentlich von der ‚visuellen Textgestaltung' die Rede.

---

[130] Max Bense: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie (1969), in: Ders.: Ästhetik und Texttheorie. Ausgewählte Schriften, Bd.3, hrsg. v. Elisabeth Walther, Stuttgart/Weimar 1998, S.251-417, hier: S.343.

> „Die Bedeutung des (materialen) Textes, seine Semantik, ist nicht als grammatischer Kontext, sondern als visueller Konnex von Wörtern entwickelt worden. Das ästhetische Ordnungsprinzip wirkt sich nicht nur linear, sondern vor allem flächig aus und ist stärker strukturell als konfigurativ orientiert; zur Lesbarkeit gehört die Sehbarkeit.“[132]

Die Visualität, die in der Konkreten Poesie aus der Vermischung von Wort und Bild generiert, orientiert sich Bense zufolge ebenfalls an der generativen Seite der Sprache.[133] Die konzeptuelle Textualisierung der optischen Figur, als die sich die sprachliche Generierung manifestiert, erweist sich als die Konfiguration, deren Korrelationscharakter nicht in der konventionellen Sinnvermittlung, sondern in der ästhetischen Selbstreferenz auf ihr eigenes Funktionieren liegt.

2.6. Zusammenfassung

Die Konkrete Poesie zählt zu den Erscheinungen der modernen Kunst, genauer der avantgardistischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, die auf die eigenen Mittel, ihr Material und Medium reflektieren. Durch die Mischung von unterschiedlichen Ausdrucksmedien gelangt sie zu einer spezifischen Form der ‚Symbiose von Literatur und Zeichnung', Textualität und Visualität oder Wort und Bild. Aufgrund dieser intersemiotischen und Qualität der ‚Verschmelzung' kann sie zum Ausgangspunkt einer neuen „intermedialen Gattung“ (Hansen-Löve[134]) werden. Und aufgrund ihres Zusammenspiels von Wort und Bild kann die Konkrete Poesie grundsätzlich als eine ‚bimediale' oder ‚multimediale' Kunst angesehen werden.

---

131 Max Bense: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, S.377.

132 Max Bense: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, S.410.

133 Vgl. Max Bense: Konkrete Poesie, in: Sprache im technischen Zeitalter, 15, 1965, S.1236-1244.

134 Vgl. Aage A. Hansen-Löve.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne, in: Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983, S.291-360, bes. S.321-334.

Noch wichtiger ist aber, daß diese Interrelation zwischen Wort und Bild vor allem methodisch gemeint ist, und der Schwerpunkt auf der bildlichen Darstellung der textuellen Materialien liegt. Die ‚Lektüre' der konkreten Gedichte hat gezeigt, daß die Verwendung der visuellen Elemente (oder Medien) in den literarischen Texten in erster Linie zur Sichtbarmachung der Materialität des Textes selbst führen sollen.

Einige Texttheorien, die im Zusammenhang mit der Konkreten Poesie herangezogen wurden, lassen darüber hinaus erkennen, daß Wort-Bild Korrelationsformen nicht nur die Materialität des Textes, sondern auch deren textuellen Konstitutionsprozeß selbst dadurch zur Erscheinung bringen sollen, daß sie die Visualität zum Bestandteil dieser Form zu machen. Auf diesen Prozeß der Figuration wurde besonderen Wert gelegt.

Die Visualisierung der Materialität textueller Prozesse wird von der Konkreten Poesie im ‚Zwischenraum' (Mon) oder an der ‚Schwelle' (Schmidt) positioniert. Das bedeutet, daß der Text, der ‚konkretisiert' produziert wird, weder bloßes Material noch konventioneller Text ist. Statt dessen geht es um den Prozeß selbst, der zwischen Materialität und Textuaität stattfindet, gehen, der mit Gomringer und Mon als Konstellation bezeichnet werden kann. Das Verfahren der Konstellation ist in diesem Sinne die Manifestation des Zwischenraums bzw. Konstitutionsraums, in dem mit Hilfe der Operation der Materialien die Bedeutung hergestellt wird. So gesehen ist er ein Raum der „Spannung zwischen dem Vor-Bild und dem Bild, zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem, zwischen Vor-Text und Text."[135] Aufgrund der Idee der Differenzierung und des daraus resultierenden Zwischenraums konnte Kriwet an den ‚Schreibtext' als körpermotorischen Text denken, und Arnheim an die Konkrete Poesie als Zusammensetzung von ‚materiellem und mentalem Bild'.

Damit zusammen hängt der Verzicht der Konkreten Poesie auf die textuelle Funktion der Bedeutungsvermittlung. Denn ‚Spannung' befindet sich im Zwischenraum der semantisch relevanten Anteile. Und das mit großer Wahrscheinlichkeit deswegen, weil die figurale Manifestation der Materialität des Textes die konventionelle Verwendung der Sprache unmöglich macht. Von daher erweist sich die Konstellation als die Negativform, d.h. die den Kommunikationsbruch herbeiführende Form. So ist für die Konkretisten die Konzentration auf die Medialiät und zugleich die Zerstörung der

[135] Christina M. Weiß: Seh-Texte, S.234.

Konventionalität des Textes. Dies geschieht gleichzeitig, was sich als das heterogene Verhältnis zwischen Text und Medium verstehen läßt. Diese Heterogenität führt dazu, daß die Konstellation als Bild gesehen oder als Wort gelesen werden kann, was sie folglich als Wort-Bild Korrelation auffassen läßt.

Deswegen ist die Konkretisierung gleichbedeutend mit der Konstellation; die Entleerung (oder der Mangel) ist gleichbedeutend mit der Redundanz (im Sinne von Überschuß). Die Textkonzepte der Konkretisten betonen deren ‚Prozessualität' und ‚Materialität' und zielen damit letztlich auf die ‚Medialität' textueller Prozesse ab. Die paradoxe Simultaneität der Visualität und Textualität („Text wird Bild wird Text", Franz Mon[136]) mündet in eine oszillatorische Bewegung, die das heterogene Verhältnis zwischen Text und Medium zeigt:

> „‚Visuelle Texte' besitzen ein schwankendes, labiles Gleichgewicht: Schrift zeigt sich da, als wäre sie (auch) Bild (...), und Bild, als wäre es (auch) Text. (...) So oszillieren auch die Bildstücke zwischen andeutend-weiterweisendem Fragment und abgeschlossener Figuration mit ideolographischer bzw. piktographischer Eindeutigkeit."[137]

Endsprechendes gilt für den Vergleich Franzobels:

> „Treffender wäre vielleicht eine Trennung nach unterschiedlichen Dominanten, die ineinander verzahnt sind – ähnlich einem Getriebe: Während sich das Ritzel (z.B. Narration) bereits mehrfach um die eigene Achse gedreht hat, hat sich ein entferntes Zahnrad (z.B. der visuelle Aspekt) bloß unmerklich bewegt."[138]

Intermediale Konfigurationen heterogener Elemente können als deren oszillierende Bewegung beobachtet werden. Ihre Form figuriert in der Schnittstelle zwischen dem ‚Ritzel' und dem ‚Zahnrad', deren Beobachtung keine Festlegung auf die eine oder andere Seite zuläßt, sonst fände keine Bewegung statt. Der Versuch, sich des ‚Mediums' zu vergewissern läuft also auf die Beschreibung der Oszillation hinaus, die figurativ zum Ausdruck kommen kann.

---

136 Franz Mon: Text wird Bild wird Text (1986), in: Ders.: Essays, S.113-123.

137 Franz Mon: Text wird Bild wird Text, S.122.

138 Franzobel: Das Meer der Sprache, S.178.

All dies ereignet sich im Bild der Konstellation, und in diesem Sinne scheint mir besonders bedeutsam zu sein, daß das Bild dieser Figuration, das von den Konkretisten konzipiert worden ist, ein Drittes oder ein Bild zwischen den Bildern ist, in dem die Differenz zwischen „Schon-Sinn und Noch-Sinn“ (Schmidt) selbst figuriert, und diese Figur ist daher weder Sinn-Bild noch Bild des Materials. Erdbeer merkt zu Recht wie folgt an:

> „Am Ausgangspunkt der konkretistischen *Konstellation* steht die Präsenz des typographischen, ‚konkreten’ Einzelzeichens als Konstituens des Bildcharakters der amimetischen Buchstabenschrift. Die dynamische Verteilung der Grapheme auf der textkonstitutiven Fläche soll dabei - als ‚Kon-Figuration’ der antonomen Einzelzeichen – den als über- oder irreal erkannten Repräsentationscharakter der tradierten Metaphorik überwinden. Es entsteht ein neues ‚Bild’.“[139]

Nachdem bisher von der Beziehung zwischen Bild und Wort ausgegangen und zur textuellen Konfiguration ihrer elemente fortgeschritten wurde, scheint es nun sinnvoller zu sein, sich das Bildliche nicht als eins der Elemente, die gemischt oder verschmolzen werden können, d.h. als ein Teil der „intermedialen Gattung“ vorzustellen, sondern als ein Bild, das die Reflexion auf die Mittel oder das Medium und die Erkenntnis seiner Differenzqualität möglich macht, aufzufassen.

[139] Robert Matthias Erdbeer: Die Bilder der Konkreten. Zum Problem des Metaphorischen in der Konkreten Poesie, in: Müller-Richter, Klaus/Larcati, Arturo (Hg.): Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Mit kommentierenden Studien, Darmstadt 1998, S.297-317, hier: S.310.

3. Medium und Bild des Mediums bei Walter Benjamin

In diesem Teil möchte ich mich auf die Sprachtheorie Walter Benjamins beziehen, um das Ergebnis der Untersuchung zur Konkreten Poesie theoretisch auszubauen. Aus der bisherigen Diskussion der Konkreten Poesie läßt sich entnehmen, daß sich die Thematisierung und Verwendung der Sprache bei den Konkretisten auf sowohl die Materialität als auch die Prozessualität und den daraus resultierenden Zwischenraum der Sprache richten. Und dieser Zwischenraum wurde als Konstitutionsraum gedacht. Die Konkretisierung heißt in diesem Sinne die Konzentration auf diese Konstitution, deren Zeitlichkeit durch die Materialisierung bzw. Entpragmatisierung der Sprache verräumlicht wird. Von daher wurde die Konstellation als das räumliche bzw. bildliche Verfahrensmodell von den Konkretisten aufgestellt, worauf sich die vorausgegangene Diskussion konzentriert hat. Angemerkt ist also, daß die Art und Weise dieser Gestaltung der konkreten Poesie als die Konstellation aufzufassen ist, die als die zersetzte oder zerstreute (materialisierte und elementarisierte) und regruppierte (dispositiv angeordnete) Sprache charakterisiert werden kann. Dies läßt die Bedeutung des Bildes in der Konkreten Poesie erkennen. Die Annäherung an den Zwischenraum der Sprache ist durch die Verbildlichung möglich, und aus der Konzentration auf die Materialität resultiert die Verdoppelung von zum Beispiel Wort und Bild.

Deformation und Figuration der modernen Kunst in diesem Sinne, deren Merkmal ich am Beispiel der Konkreten Poesie exemplifiziert habe, beruht tatsächlich auf einer bestimmten Sprachauffassung, die ich nun mit Bezug auf die frühe Sprachphilosophie Walter Benjamins erläutern möchte. Die Berechtigung eines Bezugs auf die Texte Walter Benjamins liegt darin begründet, daß seine Sprachphilosophie es ermöglicht, einerseits die Vorstellung des Zwischenraums der Sprache zu verdeutlichen – der in diesem Sinne als Medium aufgefaßt wird – und andererseits dessen Verdeutlichung als

Bildverfahren zu konzipieren. Dabei wird auch ersichtlich, daß sich das Medium, das als ‚zwischenförmige oder transformative Bewegung' aufzufassen ist, anhand des bestimmten Bildes manifestiert. Dieses bestimmte Bild als Modell ist - unter Bezug auf Bettine Menke - die Konstellation.

Indem Walter Benjamins Theorie der Übersetzung auf den Prozeß der Transformation bezogen wird, wird eine weitere Annäherung an die zentrale Problematik dieser Arbeit möglich, nämlich Intermedialität auf der Grundlage von Walter Benjamins Auffassung der Sprache als Medium zu konzipieren. Darüber hinaus wird mit seiner Sprachtheorie deutlich, daß die Medialität und deren Erweiterung zur Intermedialität nur in der Differenz zur Auffassung vom Medium als Mittel vorgestellt werden kann; entsprechendes gilt für Walter Benjamins Konzeption der Sprache nicht als Mittel, sondern als Figur der (transformativen) Bewegung der Sprache im Zeichen der ‚Sprache der Sprache' und ‚reinen Sprache'. Denn die Auffassung von Intermedialität, die diese Arbeit theoretisch zu formulieren versucht, basiert auf dem bestimmten Merkmal und Verständnis des Mediums, das nicht mit dem der Kommunikationsmittel oder –zeichen gleichgesetzt werden sollte. Um dies zu konkretisieren, kann Walter Benjamins Auffassung von der Sprache als Medium und deren Verhältnis zum Bild besonders fruchtbar sein, die er hauptsächlich in seinem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* herausgearbeitet hat; sie ist zu ergänzen durch die begriffliche Konzeption der ‚Konstellation', die er in seiner *Erkenntniskritischen Vorrede* des Trauerspielbuchs und in der *Lehre vom Ähnlichen* – der ersten Fassung des Mimesisaufsatzes – dargestellt hat.

3.1. Sprache als ‚unmittelbares' Medium

3.1.1. ‚Geistiges Wesen' und ‚Name'

Um Walter Benjamins ‚Begriff vom Bild' bestimmen zu können, ist der Rekurs auf seine Sprachetheorie insofern unabdingbar, als es bei ihm um das sprachliche Bild geht. Ich möchte mich zunächst auf zwei Begriffe konzentrieren, aus denen man die Begriffe der Übersetzung und schließlich des Mediums ableiten kann. Auf der einen Seite handelt es sich um die ‚Mitteilung' des ‚geistigen Wesens', welches nach Benjamin ‚unmittelbar' an der Sprache teilhat, auf der anderen Seite um den ‚Namen', den er vom ‚Wort' konzeptuell unterscheidet.

Der Angelpunkt seiner Sprachauffassung liegt zunächst in der Verbindung der Sprache mit dem 'geistigen Wesen'. Mit dem Begriff des 'geistigen Wesens' kann man all das verbinden, was im Rahmen der ‚menschlichen' Arbeit zum ‚Werden' der Sprache benötigt wird. Daher ist zu betonen, daß sich seine Sprachauffassung auf die sprachliche Arbeit der Menschen richtet. Benjamin geht von der Sprache des ‚Menschen' aus, dessen Vorstellung mit der Sprache eng verbunden ist. Das heißt: „Es gibt kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte (...). Wir (können) uns völlige Abwesenheit der Sprache in nichts vorstellen."[140]

Das ist die Voraussetzung für die Antwort auf die entscheidende Frage dieses Aufsatzes: „Was teilt die Sprache mit?"

> „Sie [die Sprache] teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit. Es ist fundamental zu wissen, daß dieses geistige Wesen sich *in* der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache. Es gibt also keinen Sprecher der

[140] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I-VII, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972-1991, Bd.II.1, S.140-157, hier: S.140-141.

> Sprachen, wenn man damit den meint, der *durch* diese Sprachen sich mitteilt. (...) Das geistige Wesen ist mit dem sprachlichen identisch, nur *sofern* es mitteil*bar* ist. Was an einem geistigen Wesen mitteilbar ist, das ist sein sprachliches Wesen. Die Sprache teilt also das jeweilige sprachliche Wesen der Dinge mit, ihr geistiges aber nur, sofern es unmittelbar im sprachlichen beschlossen liegt, sofern es mitteil*bar* ist.“[141]

Dieses Zitat besagt, daß das geistige Wesen von der Sprache mitgeteilt wird, nicht weil die Sprache von einem ‚Sprecher‘ gesprochen wird, sondern allein, weil sie mitteilbar ist. Das, was mitgeteilt wird, nach ist Benjamin das sprachliche bzw. geistige Wesen, das mit der Sprache verbunden ist.

Indem er den Zusammenhang von der Mitteilung und dem geistigen Wesen als Basis seines Sprachaufsatzes aufstellt, kann Benjamin der Auffassung sein, daß die Sprache nicht nur funktional deren Inhalte, sondern sich selbst bzw. das ‘sprachliche Wesen der Dinge’ mitteilt. Gegenstand der Mitteilung sind daher nicht ‚die nicht-sprachlichen Dinge’, sondern allein die Dinge, sofern sie sprachlich sind. Wesentlich ist also, daß in der Sprache nicht deren Inhalte, sondern die menschlichen Aktivitäten erscheinen. So impliziert Benjamins Definition der Sprache als „das auf Mitteilung geistiger Inhalte gerichtete Prinzip“[142], daß Sprache nicht bloß als Mittel zum Zweck der Vermittlung verstanden wird.

Auf diese Weise wird auch verständlich, daß nach Benjamin Sprache nicht mittelbar, sondern ‘unmittelbar’ mit dem geistigen Wesen verbunden ist. Die Unmittelbarkeit ist aber mehrfach deutbar. Einerseits ist sie als ‚Nicht-Instrumentalität‘ (Un*mittel*barkeit) aufzufassen: In diesem Fall ist das Mittel als das Zeichen zu verstehen, das für Benjamin der Gegenbegriff zur Sprache ist, an welchem ‘das geistige Wesen’ keinen Anteil hat. Angedeutet ist hier, daß die Sprache als ‚Un-Mittel‘ kein Objekt bezeichnet. Aus der Nicht-Instrumentalität der Sprache, die aus der begrifflichen Konzeption des ‘geistigen Wesens’ abgeleitet wird, folgert Benjamin, daß die Sprache nicht bloß als (zweiwertig gesehenes) Zeichen, sondern als ‘Medium’ aufzufassen sei, denn „jede Sprache teilt *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das ‚Medium‘ der

---

[141] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.142.

[142] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.140.

Mitteilung.“[143] Gegenüber der Auffassung von der Sprache als Mittel (zum Zweck der Kommunikation von nicht-sprachlichen Inhalten, zum Beispiel eines Weltbildes) bezieht sich Benjamin auf die Sprache selbst als Medium ihres eigenen geistigen Wesens. Dies wird mit dem Begriff des Mediums verdeutlicht. Andererseits – damit komme ich zur mehrfachen Deutbarkeit der Unmittelbarkeit zurück – kann man ‘unmittelbar’ als ‘im reinsten Sinne’ verstehen. Das heißt, die Sprache kann nicht durch ‚ein Mittel’ zum Ausdruck kommen und ist daher lediglich ‘mitteil*bar*’, in dem Sinne, daß sie nicht mitzuteilen ist. Die ‚Unmittel*bar*keit’ der sprachlichen Mitteilung suggeriert hier einen ‘reinen’ Zustand der Sprache, mit dem sich kein kommunikatives Mittel oder Zeichen berührt und von daher etwas unbeobachtbares und virtuelles ist: „Unmittelbar heißt hier, ohne zusätzliche Intervention von außen.“[144] Gemeint ist, daß die Sprache einerseits als ‚Un-Mittel‘ nicht etwas anderes bezeichnet und andererseits nicht durch ein Mittel bezeichnet werden kann.

Damit richtet sich die Aufmerksamkeit nicht auf die referierende Funktion der Sprache, sondern auf das ‘Sprach-Prinzip’, dessen Inhalt sie selbst oder das geistige Wesen ist – das ‘Sprach-Prinzip’ ist unmittelbar und nur auf die Sprache selbst bezogen. Winfried Menninghaus merkt an:

> „Der Begriff des Sprach-‚Prinzips’ (...) meint also weder die bloß formale Konstitution der Sprache als eines Mechanismus von Regeln noch ihre Funktion als *vor*gefundener und *vor*strukturierender ‚Filter’ von Mitteilungsmöglichkeiten (im Sinne einer Theorie des ‚sprachlichen Weltbildes’). Vielmehr markiert der Begriff eines ‚*auf* Mitteilung (...) gerichteten Prinzips‘, einer ‚Intention *auf* die Sprache’ jenen ‚Ausdrucks‘-Charakter sprachlicher Gestaltung, der – wiewohl indifferent gegen die primären ‚verbalen Inhalte’ und ganz auf der ihre Form bildenden ‚Kraft’ beruhend - an sich selbst und ‚unmittelbar‘ einen Inhalt sui generis, ein geistiges Wesen‘ erfahrbar macht.“[145]

[143] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.142.

[144] Samuel Weber: Virtualität der Medien, in: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S.35-49, hier: S.41.

[145] Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, Frankfurt/M 1980, S.12.

Das ‘Sprach-Prinzip’ dient also keineswegs der Konstitution außersprachlicher Inhalte, sondern dem ‘Ausdrucks-Charakter’, aufgrund dessen die Sprache sich selbst ‘unmittelbar’ mitteilt. Bei dem Begriff der Unmittelbarkeit geht es also einerseits um die Nicht-Instrumentalität, andererseits aber um die ‘reine Sprache’, deren Prinzip durch ein Mittel nicht erreichbar ist. Das heißt, wenn die Sprache als das Medium konzipiert werden kann, bedeutet sie kein Mittel, sondern Sprachprinzip, dessen Erreichbarkeit nicht im vermittelnden Mittel wie beim ‘Wort’ liegt. Mit den beiden Punkten, die sich aus dem mehrfach deutbaren Begriff der Unmittelbarkeit ergeben, stellen sich die Fragen, was man unter dem Sprach-Prinzip genauer verstehen kann, und wie die Erfahrung der unmittelbaren reinen Sprache ermöglicht wird, wenn sie durch ein Mittel gerade nicht möglich ist. Anders formuliert, wenn die Sprache nicht Mittel der Mitteilung, sondern die das geistige Wesen mitteilende ist, wie kann diese Sprache gekennzeichnet werden? Wenn diese Sprache nur unmittelbar bzw. ‘ohne Intervention’ mitteilbar ist, welche Mitteilung ist hier gemeint?

3.1.2. ‘Reine Sprache’ als Sprache der Übersetzung

Eine Antwort auf die Frage, was das sprachliche Prinzip bzw. ‘Wesensgesetz’ ist, ist prinzipiell dort zu finden, wo sich die ‚Unmittelbarkeit’ in Benjamins Begriff des ‘Namens’ wiederfindet. Er sieht den Namen nicht als ‘Wort’, d.h. als Zeichen der Mitteilung. Das bedeutet, im Namen kann das geistige Wesen mitgeteilt werden, nicht durch das Wort, sondern „indem er [der Mensch] alle anderen Dinge *benennt*“[146]. Und „der Name ist aber nicht allein der letzte Ausruf, er ist auch der eigentliche Anruf der Sprache. Damit erscheint im Namen das Wesensgesetz der Sprache, nach dem sich selbst aussprechen und alles andere ansprechen dasselbe ist.“[147] Wenn der Name der ‘Ausruf’ und zugleich ‘Anruf’ ist, heißt das, daß die anderen Dinge durch den Namen benannt und er auch selbst zum Gegenstand der Benennung werden kann, die durch einen anderen Namen stattfindet. Der Name ist das Abgeschlossene und zugleich Ansetzende oder etwas, was zwischen ihnen besteht. Indem das zweiseitige Wesen des

[146] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.143.

[147] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.145.

Namens durch den Begriff der Benennung hervorgehoben wird, wird auch betont, daß es den Raum der kontinuierlichen ‘Verwandlung’ oder ‘Überführung’ einer Sprache in die anderen Sprachen gibt. Der ‚Name’ ist der Ort dieser Überführung selbst: „Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen.“[148]

Die Sprachauffassung Walter Benjamins, die die Sprache nicht als Mittel behandelt sehen will, ist besonders dort im Zusammenhang mit der Konzeption der ‘reinen Sprache’ von Bedeutung, wo sie das Konzept des Namens in den Mittelpunkt stellt. Die Unterscheidung zwischen dem Wort als ‘bloßem Zeichen’ und dem sich auf das geistige Wesen richtenden Namen macht es in diesem Sinne möglich, die Sprache als deren Übersetzbarkeit zu sehen. Aufgrund dieser Übersetzbarkeit kann die Sprache wiederum als Medium konzipiert werden.

Die Konzeption der Sprache als Medium bindet sie auf diese Weise an den menschlichen Vollzug der Übersetzung, die eine Art von Bewegung ist. Von daher spielt für Benjamin eine prozesshafte Vorstellung von Sprache – welche sie im Kontext der Übersetzung verstehen läßt – eine besondere Rolle. Die Übersetzung kann selbst als Sprache bzw. ‘reine Sprache’ gesehen werden, die nicht nur ein Ergebnis eines genetischen Vorgangs bedeutet, sondern diesen Vorgang selbst. Von hier aus kann man mit Benjamin zu der Vorstellung gelangen, daß die Sprache nicht mittelbar etwas anderes mitteilt, sondern sie sich selbst durch den Namen mitteilt, der nur in der Übersetzung (d.h. in der sprachlichen Bewegung) generiert wird. In der Tat beruht die Hervorhebung der Medialität der Sprache für die Sprachauffassung Benjamins darauf, daß die Sprache als inneres Werden zu sehen ist. Bettine Menke erläutert dazu:

> „Übersetzung war schließlich auch in *Über die Sprache* die verschiedener Sprachen, die einander folgen als Medien: sie ist die Transformation einer anderen Sprache ‚*durch ein Kontinuum von Verwandlungen*‘; sie ist übersetzende Bewegung innerhalb einer Sprachlichkeit/Medialität, in der sich die Sprachen – darin einander folgend – berühren. Und insofern zeichnet das Übersetzen nicht eine metaphorische Figur des Übertritts in Bedeutung,

[148] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.151.

sondern (innerhalb der Medialität) eine *metonymische* Bewegung von Sprache zu Sprache, von Signifikant zu Signifikant.“[149]

Der Sprache als Bewegung der Übersetzung entspricht schließlich der Begriff des ‘Namens’, der die Bedeutung der menschlichen Aktivität der Übersetzung einschließt, so daß Benjamin damit ‚die Sprache der Sprache’ bezeichnet. Im Namen erscheint das Wesensgesetz der Sprache, die sich mit anderen Sprachen vernetzt und in andere Sprachen übersetzt werden kann. Benjamins Begriff der ‘reinen Sprache’ verdeutlicht diese Sprachkonzeption.

Das Konzept der Sprache als eine solche Vernetzung der Sprachen geht mit dem Begriff des ‘Namens’ und der Übersetzung zusammen, weil Benjamin zufolge die Sprache ursprungslos ist. Der Begriff des ‘Namens’ beinhaltet das Funktionieren der Sprache als Übersetzungsprozeß, d.h. als Sprachlichkeit oder Medialität, was die ‘Vielheit’ der Sprache, d.h. die ‚Sprachen’ einschließt, worin sich die Sprachen als ‘verschiedene Dichte’ verschlingen und miteinander vernetzen. Und aus dieser Negation eines substantiellen Ursprungs und eines Orts des Zentrums ist zu entnehmen, daß schließlich die ‚reine Sprache’ in dieser Vernetzung selbst zu suchen ist.

Diese Konzeption der Sprache bei Benjamin ist deswegen irritierend, weil eine Formulierung wie ‚Sprache der Sprache’ bedeutet, daß Sprache sich in sich selbst (mit-)teilt oder schlechthin die Mitteilbarkeit ist und daher „eine tiefe und unbegreifbare Paradoxie bildet.“[150] Tatsächlich jedoch steht diese Paradoxie im Zentrum der Benjaminschen Sprachtheorie. Die Paradoxalität des Sprachkonzeptes Benjamins kann man darin erkennen, daß die Sprache keinen sprachunabhängigen Referenten hat, und jedes geistige Wesen an der Sprache beteiligt ist; auch darin, daß sie in andere Sprache übersetzbar ist.

Wesentlich ist daher, daß nicht die Sprache als Mittel den Referenten wiedergibt, sondern daß sie paradoxerweise auf sich selbst bzw. auf die eigene prozessuale Bewegung verweist. Darin liegt auch die Bedeutung des Mimesis-Begriffs bei Benjamin. Alfred Hirsch verdeutlicht diesen Zusammenhang wie folgt:

---

149 Bettine Menke: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, München 1991, S.107.

150 Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.141.

„Für Benjamin ist die Paradoxalität dieses [der Übersetzung] Vorgangs auf das Geschehen sprachlicher ‚*Nachahmung*' selbst verwiesen. Anders nämlich als bei Platon wiederholt und ahmt der Sprechende/Schreibende für Benjamin nicht die originäre ‚Idee' eines Dinges oder eines Ereignisses nach. (...) Für Benjamin beruht daher der ganze rekonstruierende Zugang zu den Phänomenen der Reproduktion (Nachahmung, Mimesis, Übersetzung, Kritik etc.) nicht im ‚Aufzeigen von Ähnlichkeiten', sondern einzig in der ‚Wiedergabe *von Prozessen*, die solche Ähnlichkeit erzeugen'."[151]

Und in dieser Hinsicht kann schließlich auch der Begriff der ‚Konstellation' hier eingeführt werden: Die Bemerkung, daß Benjamin eine andere Art der Sprache (oder Lektüre) konzipiert habe, mit der sich der Begriff der Mimesis verbinde, wird dort verständlich, wo die Prozessualität der Bewegung als Qualität der Sprache anhand des Begriffs der Konstellation im Mittelpunkt steht.

Zusammenfassend kann man bis hierher sagen, daß sich die paradoxale Konzeption der Benjaminschen Sprachtheorie ('Sprache teilt in sich selbst mit' oder 'Sprache der Sprache') auf die Konzipierung des Begriffs des ‚Namens' und die theoretische Entwicklung der Übersetzung richtet. Für Benjamin „(ist) die Sprache eines Wesens das Medium, in dem sich sein geistiges Wesen mitteilt."[152] Das heißt aber, daß das Medium das Fließen „(des) ununterbrochene(n) Strom(s) dieser Mitteilung"[153] bedeutet. Und es geht Benjamin in diesem Sinne darum, daß die Sprache aufgrund des zeichentheoretisch gesehenen Repräsentationsmodells nicht instrumental aufgefaßt werden kann, sondern daß sie sich als reine Sprache in dem Zwischenraum oder ‚Zwischenzustand' befindet, in dem die Sprache auf andere Sprachen verweist und in die andere überführt wird. Demnach heißt 'Reproduktion' bei Benjamin nicht sprachliche Bezeichnung der Dinge durch die Zeichenhaftigkeit der Sprache, sondern die Darstellung der sprachlichen Prozesse selbst, die als Medialität der Sprache verstanden werden.

---

[151] Alfred Hirsch: Mimesis und Übersetzung. Anmerkungen zum Status der Reproduktion in der Sprachphilosophie Walter Benjamins, in: Regehly, Thomas (Hg.): Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie, Stuttgart 1993, S.49-59, hier: S.51-52.

[152] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.157.

3.2. Konstellation[154]

3.2.1. Zerstreuung und Anordnung von ‚Disparatem' als Konstellation

Nun geht es um das Problem der Darstellung der 'reinen Sprache', mit der eine derartige virtuelle Vernetzung und innere Bewegung vergegenwärtigt werden kann, bzw. es geht um die Frage, wie die Sprache nicht nur mitteil*bar* sein, sondern tatsächlich mitgeteilt werden kann, wenn sie unmittelbar (d.h. durch die Mittel) nicht mitteilbar ist. An dieser Stelle gewinnt der Begriff der Konstellation an Bedeutung. Ich möchte mich zunächst auf Benjamins *Erkenntniskritische Vorrede* beziehen, um die

---

[153] Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.157.

[154] Die Konstellation bezeichnet in Astronomie und Astrologie „Sternbild", d.h. „eine Gruppe benachbarter Fixsterne und ihre räumliche Beziehung zueinander" oder „die Stellung der Planeten zueinander und/oder in bezug auf bestimmte Fixsterne in einem gegebenen Augenblick". Die Gestalt der Konstellation kann mit diesen Merkmalen, d.h. Gruppierung einer/als Figur in einem Augenblick im weiteren Sinne verstanden werden. In der Psychologie läßt sich „das organisierte Zueinander bewußter und unbewußter psychischer Inhalte" der menschlichen Denkabläufe, die nicht nur sukzessiv, sondern auch simultan sind, auch in Analogie zu diesem Prinzip der Konstellation im Himmel erklären: „Jedes psychologische Moment wird ‚konstelliert' durch alle vorausgegangenen psychologischen Ereignisse, und affektive Erlebnisse haben dabei die größte konstellationsbildende Kraft." (W. B. Emminghaus: Konstellation, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historsches Wörterbuch der Philosophie, Basel/Stuttgart 1976, Bd.4, S.988-992.)

Eckart Goebel hat sich in *Konstellation und Existenz* auf den Begriff der Konstellation konzentriert, womit man die Geschichtsschreibung und – reflexion kritisch diskutieren kann. Bei Goebel war die Konzentration auf den Begriff der Konstellation so zur Modellierung einer Geschichtsauffassung geworden, wodurch Einwände gegen die Geschichte als „Gesamtentwicklung" oder „teleologischer Gesamtverlauf" erhoben werden. Hier geht es auch um die ‚Konfiguration' der Faktoren oder historischen Ereignisse, nicht um deren linearen und entwicklungslogischen Beschreibung. (Vgl. Eckart Goebel: Konstellation und Existenz. Kritik der Geschichte um 1930. Studien zu Heidegger, Benjamin, Jahnn und Musil, Tübingen 1996, bes. S.3-13, sowie S.106-118.)

„Das Wort Konstellation stammt aus der Astrologie und bezeichnet den Stand, das gegenseitige Verhältnis der Sterne in der Geburtsstunde eines Menschen. Man erforscht dieses Verhältnis in der Überzeugung, daß diese Konstellation bestimmend sei für das Schicksal des Neugeborenen. Konstellation kann im weiteren Sinne das eigentümliche Zusammensein von Faktoren in einem gegebenen Zeitpunkte bedeuten und ihre Beobachtung kann wichtig werden, wenn man glaubt, daß *das gleichzeitige Beisammensein verschiedener Faktoren* die Ausgestaltung des besonderen uns interessierenden Faktors mitbestimmt." (H.v.Kim) (Karl Mannheim: Das Problem einer Soziologie des Wissens, in: Ders.: Wissenssoziologie, Neuwied 1964, S.308. Zitiert nach: Eckart Goebel: Konstellation und Existenz, S.106.) Hier versteht sich, daß es sich um das „Beisammensein" der ‚heterogenen' Faktoren, nicht lineare oder kausale Beziehungen der geschichtebestimmenden Faktoren wie bei konstellativem Verständnis der psychologischen Inhalte und Denkabläufe handelt.

Bedeutung der Darstellung bei Benjamin in Betracht zu ziehen. Damit nähere ich mich dem Darstellungsmodell der Konstellation, dessen Begriffskonzeption man auch in seinem Mimesisaufsatz wiederfinden kann:

Nach Benjamin ist die Idee sprachlich verfaßt. Ihre Darstellung unterliegt einer Methode, durch die die sprachliche Idee in ein Verhältnis von Darstellung und Methode gebracht wird. Dieses Verhältnis begreift die Methode als Umweg und die Darstellung als deren Wesen.

> „Darstellung ist der Inbegriff ihrer [der Traktate] Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen.“[155]

Zu fragen ist, warum die Darstellung so umwegig ist, daß man auf einen ‘unabgesetzten’, d.h. kontinuierlichen Lauf der Intention verzichten muß. Auf diese Frage antwortet Benjamin, indem er ‘Idee’ von ‘Wahrheit’ und ‘Konfiguration’ von ‘Sich-Darstellen’ unterscheidet.

Der Begriff, mit dem er zunächst die Stellung der ‘Idee’ privilegiert, ist ‘Erkenntnis’. Damit ist gemeint, daß die Erkenntnis die mittelbare Nutzung der Sprache für die ‘unabgesetzte’ Vermittlung der philosophischen Wahrheit konstituiert.

> „Die Wahrheit, vergegenwärtigt im Reigen der dargestellten Ideen, entgeht jeder wie immer gearteten Projektion in den Erkenntnisbereich. Erkenntnis ist ein Haben. Ihr Gegenstand selbst bestimmt sich dadurch, daß er im Bewußtsein – und sei es transzendental – innegehabt werden muß. Ihm bleibt der Besitzcharakter. Diesem Besitztum ist Darstellung sekundär. Es existiert nicht bereits als ein Sich-Darstellendes.“[156]

Die Notwendigkeit der Erkenntnis wird postuliert, weil der Gegenstand nach Benjamin nicht als Wahrheit hervortritt, sondern nur im Zusammenhang mit dem erkennenden Bewußtsein als Denkhandlung ‚dargestellt’ wird. Laut Bröcker geschieht „Erkennen (...)

---

[155] Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede (zum Ursprung des deutschen Trauerspiels), in: Ders.: Gesammelte Schriften, I.1, S.207-237, hier: S.208.

[156] Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.209.

aus Begriffen; diese sind Denkhandlungen, durch die etwas *als* etwas erkannt wird. Erkenntnisse sind Aussagen über Objekte und haben *ihren Ursprung im Bewußtsein.*“[157]

Die Existenz dieser ‚Denkhandlungen’ macht es möglich, die Wahrheit von der Idee zu unterscheiden. Denn ‚Haben’ des Gegenstandes, das aus der Erkenntnis resultiert, ist so gesehen nur durch die Darstellung möglich, „während im Wesen der Wahrheit die Einheit durchaus unvermittelt und direkte Bestimmung ist.“[158] Erkenntnis als ein Schlagwort, das die Idee verständlich macht, wird mit dem Begriff der ‚Intention’ akzentuiert. Wahrheit könnte sich so direkt und unvermittelt durch den Begriff darstellen, aber

> „Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr gemäße Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der Intention.“[159]

Erkenntnis und Intention intervenieren in die Wahrheitsvermittlung, so daß die Idee auf ihrer Grundlage konzipiert werden kann. Somit ist die Wahrheit, die sich immer durch die Idee vergegenwärtigt, dennoch auf die Darstellung angewiesen. Ihre Darstellung ist allerdings kein direktes ‚Sich-Darstellen’ – sie bringt vielmehr diese Intervention in die Form ihrer Darstellung. Diese Darstellung, die dem Sich-Darstellen gegenübergestellt werden müßte, ist nach Benjamin die Konfiguration. Sie ist eine besondere Form oder Methode, die

> „für die Erkenntnis ein Weg, den Gegenstand des Innehabens – und sei’s durch die Erzeugung im Bewußtsein – zu gewinnen, (...) für die Wahrheit Darstellung ihrer selbst und daher als Form mit ihr gegeben (ist).“[160]

Indem die Begriffe ‘Erkenntnis’ und ‘Intention’, welche die Tätigkeit des Menschen implizieren, das beschreiben, was im ‘Sich-Darstellen’ der ‘Wahrheit’ abwesend ist,

---

157 Michael Bröcker: Sprache, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe, Bd.2, Frankfurt/M 2000, S.740-773, hier: S.753 (H.v.Kim).

158 Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.210.

159 Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.216.

160 Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.209.

wird die Darstellung der Wahrheit eine andere Form erfordern, welche die Konfiguration ist.

Benjamins begriffliche Konzeptionen der Idee und Darstellung lassen sich nun im Hinblick auf seine Sprachtheorie betrachten, die zuvor anhand der Begriffe des ‘geistigen Wesens’ und des ‘Benennens des Namens’ eingeführt wurde.[161]

> „Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist. Im empirischen Vernehmen, in welchem die Worte sich zersetzt haben, eignet nun neben ihrer mehr oder weniger verborgenen symbolischen Seite ihnen eine offenkundige profane Bedeutung. Sache der Philosophen ist es, den symbolischen Charakter des Wortes, in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt, die das Gegenteil aller nach außen gerichteten Mitteilung ist, durch Darstellung in seinen Primat wieder einzusetzen.“ [162]

Diesem Zitat ist zu entnehmen, daß die Idee anhand der ‘nach außen gerichteten Mitteilung’ und d.h. in Worten nicht zum Ausdruck kommt. Hiernach besteht die Methode, die Benjamin als Umweg charakterisiert, nicht in Worten, mittels derer sich lediglich die ‘profane Bedeutung’ offenbart. Die Darstellung dieser ‚verborgenen’ Seite der Sprache zu aktualisieren, ist die Aufgabe der Philosophie Benjamins. Hier wird nun auch Benjamins Begriff der Darstellung deutlich. Sie ist keine unvermittelte und direkte Überführung der Wahrheit, sondern sie konzentriert sich auf die sprachliche Konstruktion der Idee und Intervention der Erkenntnis und Intention, deren Qualität Benjamin im Sprachaufsatz unter der Bezeichnung der ‘reinen Sprache’ einführt.[163]

Die Sprachlichkeit als unmittelbare Medialität der Idee ‘vergegenwärtigt sich’ durch die Darstellung, sie ist nicht selbst ‘Sich-Darstellende’, weswegen sie die umwegige und konstellative Form erfordert. Benjamin kennzeichnet die Darstellung in der *Vorrede* als ‘Stückelung in kapriziöse Teilchen’, die aber wie ein ‘Mosaik’ zusammentreten:

---

[161] Vgl. Michael Bröcker: Sprache, S.751-759.

[162] Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.216-217.

[163] „Diese andere Seite [Idee] ist aber erst ‚durch Darstellung in ihren Primat wieder einzusetzen‘. Das ist die zunächst noch instrumentalistische Formulierungsvariante der Notwendigkeit nicht durch Darstellung, sondern *in* Darstellung jene ‚andere Seite‘ in ihren ‚Primat‘ (wieder)einzusetzen, der in der konstitutiven Bezogenheit von Wahrheit als Sich-Darstellendes auf Darstellung begründet ist – also im Modus der ‚Darstellung‘ als Konstellation von Begriffen.“ (Bettine Menke: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, S.243.)

> „Aus Einzelnem und Disparatem treten sie [die Teilchen] zusammen (...). Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung im gleichen Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses.“[164]

Der von ihm gemeinte Umweg kann also als die Zerstreuung und das Wieder-Zusammentreten von ‘Einzelnem und Disparatem’ aufgefaßt werden. Die Einzelerkenntnisse und deren Intervention in die Konstruktion der Idee und Sprache konstituieren den ‘Begriff’ nicht als eine Einheit, die im Zusammenhang des Sich-Mitteilens der Wahrheit steht. Der Begriff soll vielmehr zerteilt werden, um dieses Verhältnis darzustellen: „Denn in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt. Sie sind in ihnen nicht enthalten. Vielmehr sind die Ideen deren objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektive Interpretation.“[165] Die Phänomene, die Einzelerkenntnisse bewirken, ‘erschöpfen sich’ im Begriff, der nur der Offenbarung der Wahrheit dienlich ist, wie die Sprache, wenn sie nicht als Medium, sondern als Mittel nur die ‘profane Bedeutung’ zum Ausdruck bringen kann. Die Darstellung dieses Verhältnisses fungiert in diesem Sinne als die ‘Rettung’ der im Begriff verborgenen Seite. Die in die Bruchstücke zerstückelnde Darstellung ist also ein Vollzug dieser Rettung. Durch die Konfiguration, die die Bruchstücke als solche enthält und in der sie sich nicht erschöpfen, kann sich diese andere Seite manifestieren. Denn die Zerteilung als Vereinheitlichung würde deren Bedeutung nur dadurch bewahren, daß sie Bruchstücke bleiben, ohne sie zu einem Ganzen zusammenzufügen.

Benjamin verdeutlicht diese konfigurative Darstellung als Zerstückelung und zugleich Zusammentreten mittels eines Vergleichs.

> „Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternenbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze.(...) Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente

[164] Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.208.

[165] Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.214.

als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind *die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich.*“[166]

Die konfigurative Darstellung kann also im Modell der Konstellation entworfen werden. Die Stückelung heißt die Elementarisierung der Phänomene, die nicht zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt, sondern in Teile zerlegt werden. Und sie bleiben auf diese Weise in der Konstellation wie die einzelnen Sterne, so daß die ‚Einzelnen‘ und ‚Disparaten‘ als solche ablesbar sein können, ohne in einen Begriff verschmolzen zu werden und ohne die Intervention der Erkenntnis und Intention zu verlieren: Die Konstellation als Form bringt dieses Einzelne zur Geltung. Die legitime Form der ‚Zerstreuung‘ und ‚Sammlung‘, die durch diese Darstellung entsteht, ist die Konstellation für die Wahrheit, die schließlich ‘das Reich der Ideen’ ist oder sich ‘im Reigen der Ideen’ vergegenwärtigt. Somit kann die Idee nicht durch die Begriffe, sondern durch die Anordnung der begrifflichen Elemente dargestellt werden.[167]

3.2.2. Lektüre der ‚Verspannung’

Benjamin erwähnt die Konstellation auch im Aufsatz *Lehre vom Ähnlichen*, wo er in Verbindung mit seiner frühen Sprachphilosophie den Begriff der Mimesis konzipiert. Durch das mimetische Vermögen der Menschen wird die Ähnlichkeit produziert, aber das, was Benjamin in den Blick nimmt, ist die ‚unsinnliche’ Ähnlichkeit, die „zwischen einer Sternenkonstellation und dem Menschen“,[168] und die zwischen der ‘Lautzusammenstellung’ oder dem ‘Schriftbild von Wörtern oder Lettern’ und „dem

---

166 Walter Benjamin: Erkenntniskritische Vorrede, S.214-215 (H.v.Kim).

167 Aus diesem Kontext ist der Sinn des Trauerspiels, den Benjamin betrachtet, zu entnehmen. Zum Beispiel erklärt Takao Tsunekawa dies bündig wie folgt: „Die Methode, Bruchstücken philosophisch gerecht zu werden, bildet (...) ein genaues Pendant zu dem Gestaltungsprinzip des Trauerspiels, nämlich der Allegorie. Denn Allegorie könnte als eine Methode aufgefaßt werden, Bruchstücken künstlerisch gerecht zu werden. (...) Die Allegorie ist wie eine Ruine, die aus Bruchstücken besteht und nur insofern existiert, als die Bruchstücke Bruchstücke bleiben, denn wenn sie zu einem bruchlosen Ganzen zusammengefügt werden, würde die Ruine hinter dem blank Restaurierten verschwinden.“ (Takao Tsunekawa: Konfiguratives Denken und Allegorie, in: Garber, Klaus/Rehm, Ludger (Hg.): global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992, Bd.1, München 1999, S.191-202, hier: S.197.)

168 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1, S.204-210, hier: S.207.

Bedeuteten“[169] besteht. Die Beispiele Benjamins für die unsinnnliche Ähnlichkeit sind also Konstellation und Sprache. Die Ähnlichkeit, die durch die Sprache entsteht, ist ‘unsinnlich’ wie die Konstellation der Sterne. Dies ist in dem Sinne zu verstehen, daß sie „unbewußt oder garnicht wahrgenommene Ähnlichkeiten“[170] sind, oder daß diese Ähnlichkeit „eine dem Menschen nicht wahrnehmbare“[171] ist. Aus dieser Unsinnlichkeit, die solchen Ähnlichkeiten innewohnt, ergibt sich daher die ‘Verspannung’ – genauer gesagt, „die Verspannung nicht zwischen dem Gesprochnen und Gemeinten sondern auch zwischen dem Geschriebnen und Gemeinten (...). Die wichtigste von diesen Verspannungen dürfte jedoch (...) die zwischen dem Geschriebnen und Gesprochnen sein.“[172] Die Verspannung ist zwischen dem Geschriebenen und Gesprochenen deutlicher, weil es nicht möglich ist, „Akustisches und Optisches gleichzeitig zu erfassen und zueinander in Beziehung zu setzen“.[173]

Obwohl die Verspannung besteht, kann man von der Ähnlichkeit zwischen ihnen deswegen sprechen, weil es die menschliche Handlung gibt bzw. „Prozesse, die solche Ähnlichkeit erzeugen“[174]. Durch diese Aktivität können die Menschen die Verspannung entschärfen, und Ähnlichkeit erzeugen.[175] Die Verspannung ist mit der ‚Aktivität‘ der die Ähnlichkeit herstellenden Menschen deswegen verbunden, weil man „in den Handschriften Bilder, oder eigentlich Vexierbilder (erkennt), die das Unbewußte des Schreibers darinnen versteckt.“[176] Diese Bilder lassen erkennen, daß der Prozeß des Schreibens für diese Herstellung funktioniert, um die Verspannung zu mildern. Und die Verspannung bzw. der Prozeß selbst ist dort erkennbar, wo die Schriftzeichen als Vexierblder gesehen werden.

---

169 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.208.

170 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.205.

171 Günter Bonheim: Denken in Signaturen. Zum Verhältnis von Name und Ding bei Jacob Böhme und Walter Benjamin, in: Jäger, Lorenz/Regehly, Thomas (Hg.): „Was nie geschrieben wurde, lesen“, Bielefeld 1992. Frankfurter Benjamin Vorträge, S.189-207, hier: S.201.

172 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.208.

173 Günter Bonheim: Denken in Signaturen, S.202.

174 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.204.

175 „(...) Vergleichbar wären (...) Gesprochenes und Geschriebenes, aber eben nicht als Gesprochenes und Geschriebenes, sondern über die Akte, die Prozesse des Sprechens und Schreibens, denen sie ihr Vorhandensein verdanken.“ (Günter Bonheim: Denken in Signaturen, S.202.)

176 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.208.

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, daß nach Benjamin diese Verspannung bzw. der Prozeß selbst nachahmbar und lesbar ist. Das heißt, in dem bestimmten Fall kann man diesen Prozeß der Herstellung der Ähnlichkeit einsehen. Diese Möglichkeit erklärt Benjamin, indem er auf den ‚Unterschied zwischen dem Lesen der Konstellation und der Sprache' verweist, die als Beispiele für die unsinnliche Ähnlichkeit angeführt werden, d.h. den Unterschied zwischen dem Herauslesen und Lesen oder zwischen der „magischen" und „profanen Bedeutung" des Lesens.

> „Da aber diese unsinnliche Ähnlichkeit in alles Lesen hineinwirkt, so eröffnet sich in dieser tiefen Schicht der Zugang zu dem merkwürdigen Doppelsinn des Wortes Lesen als seiner profanen und auch magischen Bedeutung. Der Schüler liest das Abcbuch und der Astrolog die Zukunft in den Sternen. Im ersten Satze tritt das Lesen nicht in seine beiden Komponenten auseinander. Dagegen wohl im zweiten, der den Vorgang nach seinen beiden Schichten deutlich macht: der Astrolog liest den Gestirnstand von den Sternen am Himmel ab; er liest zugleich aus ihm die Zukunft oder das Geschick heraus."[177]

Benjamin zufolge ist es also wichtig, daß man in der Konstellation mehr als den 'Sinnzusammenhang' der Sprache, „der in den Lauten des Satzes steckt"[178], 'herauslesen' konnte. Das heißt, die Verspannung kann gelesen werden, indem man nicht nur die Schriftzeichen, sondern auch dessen Prozeß der Erzeugung liest, wie der Astrologe aus der Konstellation den Gestirnstand ‚abliest' und zugleich die Zukunft ‚herausliest'. Die Lektüre und Nachahmung des Medialen als prozessuale Aktivität sind deswegen vergleichbar mit dem Herauslesen der Konstellation, weil das Lesen hier verdoppelt, nicht voneinander getrennt ist, und daher den 'Doppelsinn' hat; man liest zum einen die Schriftzeichen und zum anderen die Aktivität von deren Erzeugung.

Wenn man auf diese Weise einen solchen Vorgang liest, dann heißt das, daß man die ‚Bilder' der Hand‚schriften' wie die zerstreute Konstellation als Bild liest, um das 'Unbewußte des Schreibers' zu erblicken. Dieses Herauslesen visiert nun weder die Figuren der Sternenkonstellation (als älteres Medium der Mimesis) noch die Figuren der Schriftzeichen (ihr modernes Medium) an. Vielmehr liegt die Bedeutung des

---

[177] Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.209.

Herauslesens darin, die Figuren des Vorgangs zu lesen und damit diese Figuren nachzuahmen.

Schließlich ist das, was in der Verwandlung des mimetischen Vermögens der modernen Zeit verschwunden ist, nach Benjamin diese Gabe der Menschen, aus der Sprache deren Vorgang der Erzeugung herauslesen zu können. Konstellieren heißt also bei Benjamin diese Art des Lesens. In der Sprache, die das Medium der Mimesis in der modernen Zeit ist, ist diese zeitliche ('blitzartige') Prozessualität, die er als 'Verspannung' bezeichnet, nicht lesbar, während das Lesen der Konstellation mit den Vorgängen rechnet. Dies verdeutlicht Benjamin am Beispiel der Konstellation.

3.3. Bild als die konstellative Form des Mediums

3.3.1. ‚Vexierbild'

Walter Benjamin verweist darauf, daß, wie gesagt, die Schrift, sogar die 'onomatopoetische', die 'Verspannung' verursacht, und diese Verspannung tritt dort in Erscheinung, wo das Vexierbild 'die Aktivität des Schreibenden' zeigt. Benjamin sieht also, daß die Spuren des 'Unbewußten' und der 'Aktivität' des Menschen, der die unsinnliche Ähnlichkeit mittels der Sprache oder Schrift herstellt, im Bildlichen wie Vexierbilder hinterlassen werden, was ihm ermöglicht, die 'Verspannung' selbst zu aktualisieren. Mennighaus bemerkt zu diesem Bild:

> „Die Schrift als Vexierbild des Unbewußten – das bedeutet erstens: der ‚Fundus' der mimetischen ‚Verspannung' ist nicht ein einzelner Buchstabe oder ein einzelnes Wort, sondern sind die Regularitäten und Irregularitäten, die Kontinuitäten und Diskontinuitäten, kurz: die innere Form einer Schrift-(Sprach-)Gestalt als ganzer. Und das bedeutet zweitens: nicht die transportierten ‚Inhalte' sind – wie es in der ‚primitiven' onomatopoetischen

[178] Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.209.

> Theorie der Fall ist – Ausgangspunkt und Horizont schriftlicher (sprachlicher) Mimesis, sondern das sei's psychologische sei's historisch-geistige Wesen einer Schrift (Sprache) als solcher."[179]

Dieses Bild kann selbstverständlich nach der Grundidee Benjamins weder mit dem konventionellen, d.h. 'profanen' Text noch mit dem Gegenstände wiedergebenden Bild identifiziert werden. Vielmehr liest man aus den Schriftzeichen, die die profane Bedeutung repräsentieren, deren Bedingung bzw. den Erzeugungsprozeß bzw. die menschliche Aktivität, indem man sich auf das Bildliche der Schriftzeichen konzentriert. Das bedeutet, man liest die Zeichen nicht als Zeichen, die das Bezeichnete wiedergeben, sondern als Bild, in dem sich eben diese Wiedergabe selbst als 'Aktivität des Schreibenden' manifestiert. Von daher ist die Gestalt des Schriftbildes 'als ganzes' das, was die 'Regularitäten und Irregularitäten' und 'Kontinuitäten und Diskontnuitäten' enthält. Das Vexierbild als Gestalt des Schriftbildes kann in diesem Sinn als Konstellation charakterisiert werden, und zwar aus dem Grund, da sie als Bild des Dritten, des „Dazukommen des Dritten"[180], bzw. als das verstanden werden kann, worin die heterogenen Elemente zusammengesetzt werden. Die Bedeutung des Bildes als Drittes, das aus der Anführung des Beispiels des Vexierbildes zu entnehmen ist, bleibt hier noch offen, aber sie kann insofern ins Zentrum der Betrachtung gestellt werden, als sie mit den Gedanken Benjamins über die Sprache und das Medium zusammenhängt. Dies ist im folgenden zu verdeutlichen.

3.3.2. Bild des ‚Dritten'

Bettine Menke hat aus diesen Aufsätzen Benjamins (Mimesisaufsatz etc.) herausgearbeitet, daß das Bild als ‚Figur' der Sprachlichkeit zu sehen ist, indem sie die Konzeption der Konstellation mit der Idee der „dialektischen oder gelesenen Bilder" verbindet.[181] Sie meint, die Konstellation kann als das Modell der 'Vor- und

---

[179] Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, S.68.

[180] Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S.207.

[181] Das auf diese Weise konzipierte Bild als „dialektisches Bild" gilt auch für dessen Lesen der Geschichte, wobei der Historiker den geschichtlichen Verlauf als Prozeß im ‚Bild' liest: „Für Benjamin ist der ‚wahre Historiker' historischer Materialist, der das Kontinuum der Geschichte aufbricht und aus der Perspektive der Unterlegenen das herrschende Geschichtsbild, das eines der Sieger ist, unterläuft.

Nachkonstruktion' der transformativ funktionierenden Sprache verstanden werden, und daß die Konstellation insofern das Bild des Dritten ist. Die Zeitlichkeit der transformativen Konstruktion der Sprache läßt sich im Bild nachahmen, das zugleich die Formation der zeitlichen Elemente bzw. deren Verräumlichung ist. Das heißt, die Prozesse des sprachlichen Werdens werden dort dargestellt, wo sie sich konstellativ entfalten.

Nach Menke liegt die Manifestation der sprachlichen Konstruktion in der konstellativen Zerstreuung oder 'Auf- und Austeilung':

> „Sie [die Konstellation] erstellt, als ihre Figur, immer schon eine nicht-lineare Räumlichkeit, nämlich die ‚Konstellation', die gebunden ist an ‚Zerstreuung', an Auf- und Austeilung, und deren Lesbarkeit als Stern-Schrift-Bild."[182]

Im Raum der Konstellation ist die zeitliche Aktivität der Konstruktion der Sprache bzw. die Sprachlichkeit angehalten. Dort, wo die sprachliche Bewegung bzw. Übersetzung zum Stillstand kommt, figuriert dieser Vorgang der Sprachlichkeit und manifestiert sich als räumliches Bild. In diesem Bild sind die konstellative Zerstreuung und Anordnung sichtbar, die zugleich, wie Benjamin meint, die übersetzende Bewegung der Sprache ist.

Dieses Bild führt Menke zurecht durch die Kontrastierung der zwei heterogenen Figuren aus, die in diesem Bild zu ‚einer' Figur werden und sich deswegen immer in einer paradoxalen Situation befinden. Das Bild dieser Situation ist nämlich 'Textur', 'Gewebe', 'Spinnennetz' oder 'Strumpf', in denen die unmögliche Koexistenz von 'Hüllen und Verhülltem', von 'Wahrheit und Schleier', von 'Eingerolltem und Entrolltem' und letzen Endes 'Aura und Spur' beisammen bleiben.[183] Zum Beispiel schreibt Benjamin in seinem Aufsatz *Zum Bilde Prousts* über die Figur vom „Strumpf, der die Struktur der Traumwelt hat, wenn er im Wäschekasten, eingerollt, ‚Tasche' und

---

Dieser Historiker sieht den geschichtlichen Verlauf als einen Prozeß, der unabgeschlossen und unabgegolten ist. (...) Die sich mit dieser Geschichtsbetrachtung verbindende Voraussetzungen und Einsichten gehen in den Begriff des dialektischen Bildes ein. Der Historiker wird der dialektischen Bilder nur da gewärtig, wo die aus dem Zeitkontinuum herausgesprengten historischen Abschnitte eine Konstellation mit seiner Gegenwart bilden." (Michael Opitz: Ähnlichkeit, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe, Bd.1, S.15-49, hier: S.35-36.)

182 Bettine Menke: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, S.302.

183 Vgl. Bettine Menke: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, S.245-265.

‚Mitgebrachtes' zugleich ist."[184] Wesentlich ist, daß diese zwei Figuren sich immer am Ort des Paradoxes bzw. im Raum des Bildes situieren. Deswegen, weil der 'Strumpf' zur 'Tasche' und zugleich zum 'Mitgebrachten' im 'Wäschekasten' werden kann, und sich das Verhüllende gleichzeitig in das Verhüllte verwandeln kann, ist die Figur des Strumpfs als die der Verdoppelung oder Ort des Paradoxes zu verstehen. In dieser Figur kommt diese wechselseitige Verwandlung zum Stillstand. Sie bedeutet aber keine lineare Bewegung, sondern 'Bild', genauer gesagt, 'gelesenes Bild', in dem diese Spannung oder dieses Paradox aktualisiert werden.

Daraus leitet sich das Bild als 'Zäsur' deswegen ab, weil das Fließen des Textes, das den Sinnzusammenhang herstellt, zugunsten der 'anderen' Formation des Textes unterbrochen wird. Die Fixiertheit der Lesbarkeit durch die Sichtbarkeit fordert deswegen ‚das Bild oder die Figur'. Beide verstehen sich als Bilder zum Lesen, die die Organisation des Textes sichtbar machen. Diese Bilder stellen zugleich die Frage nach dem Funktionieren des Textes. Alle dazu notwendigen Aktionen, zum Beispiel ‚Arretierung', ‚Unterbrechung' und ‚Zergliederung und neue Organisierung', die das kontinuierliche Fließen des die Bedeutungen übertragenden Textes stören, sind daher nur durch die figurierten Bilder anschaulich zu machen.

> „Dieses *Dritte* bestimmte Benjamin zugleich als das *Bild*; dieses wird sich (...) aus den wehenden Schleiern, Geweben gelöst haben. Der ‚Strumpf', das Dritte und das Bild, ist *als* Bild, das sich aus der Textur ablöst (zugleich aber Gewebe, nämlich *Strumpf* ist), sowohl ‚Bild' des vielversprechenden Inhalts, der aber schließlich Nichts ist, *wie auch* seiner im Aufschub zersetzten, nämlich textuellen Gegenwart oder Anwesenheit in der Textur."[185]

So gesehen ist von einem Bild die Rede, das sich immer auf den Text bezieht, ohne zu dessen Gegenbegriff zu werden. Wenn das Bild die Handlung des Textes bezeichnet, so geht es um die Figur, die sich zwischen diesen zwei Figuren befindet, zum Beispiel die Figur des 'Strumpfs', d.h. des 'Ein- und Entrollens' oder zwischen den Figuren der 'Tasche' und des 'Mitgebrachten'; die Figur (der Konstellation) ist nur lesbar, wenn

---

[184] Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts, in: Ders.: Gesammelte Schriften, II.1, S.310-324, hier: S.314.

[185] Bettine Menke: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, S.265.

sich die einzelnen Figuren als jeweils verdoppelte überlagern. Das Bild kann nur in diesem Zusammenhang als Drittes aufgefaßt werden.

Die Interpretation der Texte Benjamins von Bettine Menke, aus denen ich hier den Begriff des Bildes bei Benjamins ableite, ist deswegen in diesem Zusammenhang von Bedeutung, weil sie das Bild der Konstellation als Schema und Modell des Medialen aufgefaßt hat. Die Idee des Ortes des Paradoxes entwickelt sich also als das Mediale, d.h. die Idee des Bildes des Medialen.

> „Der *eingerollte Strumpf* ist ‚ein Modell des Medialen (...). Das Medium, der kleine Raum enthält nichts als sich selbst.' ‚Form und Inhalt', ‚Hülle und Verhülltes' werden gleichzeitig und werden eins; diese ‚Einheit' ist aber nicht die eines Mit-Sich-Identischen; vielmehr ist sie zugleich (doppelt) gedoppelt."[186]

Analog zu dem, was Bettine Menke als Begriff des Mediums und des Bildes aus den Texten Benjamins herausgearbeitet hat, greift Samuel Weber die Thematik der Sprachlichkeit auf, mit der er die Virtualität des Mediums erörtert. Nach Samuel Weber versteht sich die Medialität als eine virtuelle Bewegung, die nicht aktualisiert werden kann, so daß sich das Medium nur als unabgeschlossene Bewegung erklärt. Darin liegt der Schwerpunkt Webers, der solche virtuelle Mitteil*bar*keit als Medium erörtern will. Bild versteht sich dann als etwas, was eine paradoxale Situation entparadoxiert, indem sich die zeitlichen Prozesse selbst vergegenwärtigen.

> „Bild (...) bedeutet nicht etwa die veranschaulichende Darstellung eines außer ihm liegenden Gegenstandes. Vielmehr wird das zu lesende Bild von Benjamin *disjunktiv* und *medial* gedacht, als zugleich *aktuelles* und *virtuelles*."[187]

Ferner hat die Aktualisierung der nicht stattgefundenen und potentiell stattfindenden Seite eine scheinbar entstellte Form zur Folge. Deswegen ist hier die Rede von einem Bild, das nicht die bildliche Darstellung eines Gegenstandes, sondern vielmehr die virtuelle Medialität, die nur der Handlungsvorgang ist, markiert.

---

[186] Bettine Menke: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, S.264-265.

[187] Samuel Weber: Virtualität der Medien, S.45.

> "Es entstehen ‚Konfiguration', ‚Konstellation', Vernetzungen von *Bildern*. Kraft ihrer Vernetzung lassen sich solche Bilder nicht einfach anschauen: sie werden erst in und durch ihre Mitteilbarkeit *lesbar* und *erkennbar*. (...) Es handelt sich um ‚das dialektische Bild', das im ‚Jetzt der Erkennbarkeit' *aufblitzt* - das heißt: erscheint, indem es zugleich verschwindet - und damit *lesbar* wird."[188]

Das Bild ‚erscheint, indem es zugleich verschwindet', weshalb es konfigurativ gelesen werden muß. Die mediale Virtualität ist nicht oder nur virtuell aktualisierbar. Mit anderen Worten, die Sprache als 'Sprache der Sprache' teilt nichts anderes als 'sich selbst' oder nur ihre 'Mitteilbarkeit' mit. An der Stelle dieser disjunktiven und paradoxalen Qualität des Mediums ist nach der Figuration dieses Ortes zu fragen, so, wie Benjamin versuchte, diese Situation mit der Konzeption des Bildes zu erklären.

3.4. Zusammenfassung

Bisher wurde der Begriff des 'Bildes' bei Benjamin hauptsächlich in Bezug auf seine Sprachtheorie untersucht. Das Bild vermag die zeitliche Konstruktion der Sprache in einer Form der Konfiguration und Konstellation als deren Modell sichtbar zu formulieren und kann dort als Vorgang selbst gelesen werden. So geht es um das Mediale in der Figur bzw. um die Figuration der Medialität, die in diesem Sinne Konfiguration bedeutet. Anhand eines derartigen Verständnisses der Texte Benjamins kann die Antwort auf die eingangs gestellte Frage gegeben werden, wie sich die Konkretisierung der ‚Sprache' zum ‚Bild' der Verdoppelung verhält, also auf die Frage nach der Beziehung zwischen der Konzentration auf das Medium, die die Konkretisten auf ihre Weise zu geben versucht haben, und der Verdoppelung bzw. ‚gegenseitigen Durchdringung zwischen Wort und Bild', die dieser Versuch zur Folge hat.

[188] Samuel Weber: Virtualität der Medien, S.43-44.

Die Sprachauffassung Benjamins geht davon aus, daß die Sprache nicht auf der Referenz zu den außersprachlichen Gegenständen beruht, die sie nachträglich machen. Die Sprache referiert bloß auf andere Sprachen. Dies bedeutet, daß die Sprache keinen Referenten hat, sondern durch die Transformation der anderen Sprachen konstituiert wird. Daher teilt die Sprache paradoxerweise ‚sich selbst' mit, und nur dieser Prozeß der Verwandlung ist von Bedeutung. Auf diese Weise weist er die Auffassung der Sprache als Zeichen oder Mittel zurück. Um diese transformative Qualität der Sprache hervorzuheben und diese Auffassung zu anderen zu kontrastieren, konzipiert er Begriffe wie 'Name', 'Übersetzung', 'reine Sprache', 'Sprache der Sprache' und nicht zuletzt 'Medium', die immer den gewissen Zwischenzustand bedeuten. Wenn die Sprache dadurch erzeugt wird, daß sie andere Sprache in eigene transformiert, dann basiert die sprachliche Wiedergabe auf anderen Sprachen, besser gesagt, auf der Bewegung anderer Sprachen. Mit anderen Worten: Indem eine Sprache (oder die Sprachen) zersetzt und neu angeordnet wird (werden), verwandelt sie sich in andere Sprache(n). Von daher faßt die Sprache sich als die Konfiguration auf, in der die Sprache wie ein 'Mosaik' deren Bruchstücke organisiert, um zu einer neuen zu werden. Im Bild der Sprache bestehen also die 'disparaten' Elemente oder die zeitlich unterschiedlichen Sprachen.

In Benjamins Sprachkonzept spielt daher die Bewegung der Zerstreuung und (Wieder-) Anordnung die entscheidende Rolle – aber nur insofern, als Sprache nicht als diejenige, die durch andere Gegenstände sich selbst nachahmt, aufgefaßt und auf diese Weise als Mittel zur Wiedergabe außersprachlicher Objekte oder Substanzen betrachtet wird; das heißt, ihre Bewegung ist intern bzw. virtuell. Anders gesagt, wenn man durch die Sprache die Objekte repräsentieren will, dann bleibt die zersetzende und zugleich anordnende Bewegung – oder mit den Worten von Benjamin 'Überführung' und 'Verwandlung' – zwischen ‚den Sprachen' unbeobachtbar und unmerklich. Sprache definiert sich für Benjamin als Medium nur in dem Sinne, daß es seinerseits paradoxal und virtuell ist.

Diese Bewegung, die sich im Netz der Sprache befindet, ist aber bildlich bzw. konstellativ, sofern die Sprache selbst die vielschichtigen Bewegungen zwischen den Sprachen ist. Das Lesen und die Darstellung der ‚Sprache' bedeuten also die Zerstreuung und Zusammensetzung der anderen Sprache, die in der Konstellation nur als 'Ruinen' oder 'Bruchstücke' in Erscheinung treten. Diese Gestalt der Bewegung, die

sich auf die Konstruktion der Sprache richtet, ist nicht linear, sondern bildlich. Das ‘Herauslesen’ dieses sprachlichen Bauprinzips ist ähnlich wie die astrologische Lektüre der Konstellation. Die bildliche Darstellung der Sprache, deren transformatives ‘Wesen’ die Schriftzeichen verwischen, ist eine Art von Rettung. Denn die Sprache ist virtuell, ihre Bewegung zeitlich und ihr Anblick ‘blitzartig’. Deswegen wäre sie unbeobachtbar, ohne konstellativ zu sein und so gelesen zu werden.

Die Konstellation ist hier die umwegige Methode der Rettung, durch die die Sprache dargestellt wird. Durch diese Rettung kann die unmerklich gebliebene Sprache, die sich allerdings von ihrer ‘profanen’ Bedeutung unterscheidet, mitgeteilt werden. Wenn sich das, was konstellativ geformt werden sollte, um gelesen zu werden, als Benjaminsche Sprache bzw. Benjaminsches Medium erweist, so ist die Konstellation als die Form des Mediums aufzufassen. Die Paradoxalität, die sich aus der Konzeption der ‘Sprache der Sprache’ oder der ‘Form des Mediums’ ergibt, löst sich dadurch auf, daß der Prozeß der sprachlichen Übersetzung selbst in eine Form gebracht wird. So ist die Konstellation die Figur des Vorgangs oder der virtuellen Bewegung, in der die profane Sprache verschwindet und sich gleichzeitig als das Medium manifestiert (und umgekehrt).

Marianne Schuller bemerkt in diesem Sinne über die ‘Passage’ Benjamins wie folgt:

> „Sie [die Passage] zeigt Passieren: *Sie zeigt ein Verschwinden im Manifesten*. Dieser Figur ist die Ausarbeitung eines Bildtyps gewidmet, den Benjamin in Rücksicht auf eine große philosophische Tradition als ‚dialektisches Bild‘ bezeichnet hat. (...) *Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft*.“[189]

Insofern ist dieses Bild eine Anordnung: „Eine Anordnung von heterogenen Zeitstellen findet statt. Die Anordnung ist konstellativ.“[190] Denn die Sprache kann durch das ‘Passieren’ ihre Bedeutung mitteilen, und hier ist die Sprache das Mittel. Aber ‘Passieren’ selbst als Sprache kann konstellativ mitgeteilt werden, was im Grunde von Benjamin als ‘die sich selbst mitteilende Sprache’ gemeint ist. In diesem Falle ist die Sprache ‘die Sprache der Sprache’ bzw. die der Übersetzung oder Transformation. Sie

---

189 Marianne Schuller: Bilder - Schrift – Gedächnis. Freud, Warburg, Benjamin, in: Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.): Raum und Verfahren, Basel/Frankfurt/M 1993, S.105-125, hier: S.117-118 (H.v.Kim).

190 Marianne Schuller: Bilder - Schrift – Gedächnis, S.119.

ist auch als der Prozeß des ‘Passierens’ aufzufassen, weil deren Aktivität zugleich ‘Verschwinden’ bedeutet. Das Bild ist mit dem Moment verbunden, in dem sich dieses Verschwinden und die Manifestation abspielen.

Anhand der Formulierungen des Sprach- und Bildkonzepts Benjamins kann man die bestimmte Relation zwischen ihnen verdeutlichen, die eingangs mit dem Verhältnis von Wort und Bild angesetzt wurde und bei dem das in dieser Arbeit interessierende Konzept der Intermedialität ansetzt. Es scheint möglich, diesen Zusammenhang, der für die Konzeptionen von Benjamin wichtig ist, intermedial zu sehen. Denn es handelt sich auf jeden Fall um das Verhältnis zwischen Bild und Sprache, und Bild und Sprache sind in vielerlei Hinsichten Medien – was erlauben sollte, dies im Blick auf Intermedialität zu berücksichtigen.

Wenn die Rede vom Bild bei Benjamin ist, dann bedeutet dies aber nicht, daß das Bild einer der Bestandteile der Vermischung bzw. das, was gemischt wird, ist, sondern daß die Medialität der Sprache selbst durch das Bild sichtbar gemacht wird. Dieses Zeigen ist allerdings intermedial auf das Bild angewiesen. Aber dieses Bild als ‚das gelesene Bild’ ist nicht lediglich die andere Seite der Sprache bzw. das Bild der sprachlichen Materialität, sondern die Figur des Prozesses, in dem eine Sprache in die andere übersetzt oder eine Sprache selbst zum Gegenstand der anderen Sprache wird. In diesem Sinne ist es die Konstellation. Das Bild der Konkreten Poesie ist in dieser Hinsicht nicht nur als das der Demonstration der sprachlichen Materialität aufzufassen, wie das im vorausgegangenen Kapitel betont wurde. Vielmehr bezweckt die Konstellation auch als Gestaltungsverfahren der Konkretisten die Erhellung der sprachlichen Konstruktion, die sich im Zwischenraum zwischen Sprache und Bild befindet. Wichtig ist auch in diesem Kontext, daß das Bild eine ‚äußerliche Form’ dieser Konstellation sein kann, die die unmittelbare Sprachlichkeit bzw. Medialität aktualisiert. Das Bild, das intermedial zum Text ins Verhältnis gesetzt wird, versteht sich in diesem Zusammenhang als Bild eines methodischen Verfahrens, und aus der Realisierung dieses Verfahrens ergibt sich nicht die Verschmelzung, sondern das Bild der Verdoppelung bzw. der Konstellation, in der die Grenze zwischen den heterogenen Elementen, zwischen Wort und Bild, zum Ausdruck kommt.

4. Medienwahrnehmung und -reflexion des Films und das Figurationskonzept

Im vorausgegangenen Teil dieser Arbeit ging es um das Sprachkonzept Benjamins, wonach die Sprache als virtuelle Bewegung der Übersetzung und von daher als Medium aufgefaßt wird. Dabei haben die Begriffe der ‚reinen Sprache' und ‚Sprache der Sprache' eine wichtige Rolle gespielt. Darüber hinaus wurde die Möglichkeit der ‚figuralen' Darstellung dieser transformativen Bewegung erkennbar, deren Idee mit Bettine Menke dem Begriff des ‚gelesenen/dialektischen Bildes' und dem Modell der ‚Konstellation' Benjamins entnommen wurde. Von hier aus, d.h. auf der Grundlage der Theorie der Sprache und des Bildes bei Benjamin, scheint es möglich zu sein, auf die Konzeption und Praxis der ‚Konkretisten' zurückzukommen. Denn für die Konkretisten geht es darum, die virtuelle Seite der Sprache visuell zu aktualisieren. Für sie ist die figurale Darstellung notwendig, die die Wortkunst in Bildkunst verwandeln oder die Grenze zwischen ihnen gegenseitig überschreiten läßt.

Anstatt jedoch mit Benjamins Begriff der ‚Konstellation' noch einmal auf die Konkrete Poesie zurückzukommen, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, ein filmtheoretisches Konzept in die Diskussion einzubringen, um den bisher behandelten Zusammenhang zwischen Sprache und bildlicher Darstellung im Medium des Films weiterzuentwickeln. Selbstverständlich kann der Film unter unterschiedlichen Perspektiven als Kunstform und/oder technisch-apparatives Medium diskutiert werden, woraus sich verschiedene theoretische Ansätze der Behandlung des Films als Kunst oder Medium ergeben. In der folgenden Untersuchung steht weniger der Film als Artefakt oder technisch-apparatives Medium im Mittelpunkt, vielmehr soll ein bestimmtes filmtheoretisches Konzept diskutiert werden, das konzeptuell vom Film als eine figurale Darstellungsform ausgeht.

4.1. Das Bildhafte des Films. Walter Benjamins Filmauffassung und Filmtheorie der Figur

In der Annäherung an diese Problematik, möchte ich zunächst noch einmal auf Walter Benjamin zurückkommen und seine Überlegungen zum Bild aufgreifen, die mit seiner Sprachphilosophie in Verbindung stehen. Von hier aus hat sich Benjamin dem neuen Medium Film zugewandt, bis er sich dann grundsätzlich in seinen Untersuchungen zum Funktionswandel des Kunstwerks unter dem Einfluß der technischen Entwicklung der Kunstmedien mit dem Film in seinem sog. ‚Kunstwerk-Aufsatz' schwerpunktmäßig auseinandergesetzt hat. Gerhard Wagner greift diese Thematik auf und stellt die Frage, in welche Beziehung die Herausforderung des modernen Films zu Benjamins Sprach- und Bildtheorie zu sehen ist.

Ausgangspunkt Wagners ist, daß die Reflexion über den Film nicht im üblichen wissenschaftlichen Interesse, sondern als Reaktion auf den Wandel der Funktionen der Künste und der daraus resultierenden ‚Gattungs- und Genrebeziehungen' für Benjamin von Bedeutung ist. Wagner rekurriert auf Benjamins „Ablehnung von vorgegebenem Sinn"[191], die in dessen Überlegungen zur ‚Medialität' der Sprache bereits eine der Grundannahmen war. Film als Kunst im Wandel fungiert nicht als ein anderes Mittel zur Wiedergabe eines vorgegebenen Sinnes, sondern als ein neues Medium, das die Herstellung des Sinnes selbst sinnlich-optisch vergegenständlicht. Film wird nicht als Mittel zu einem beliebigen Zweck, sondern als ‚Medium' analog zu Benjamins Entwicklung des Medienbegriffs in der Sprach- und Bildtheorie aufgefaßt.

So würde Benjamin das Spezifische und die Aufgabe des Films nicht darin sehen, zum Beispiel einen literarisch festgelegten Sinn filmisch wiederzugeben (der Film als Mittel zum literarischen Zweck), sondern im Vermögen des Films, die Sinnerfahrung selbst zu

[191] Gerhard Wagner: Walter Benjamin. Die Medien der Moderne, Berlin 1992, S.66.

inszenieren.[192] Denn Film potenziert diese Möglichkeit durch seine Qualitäten der vergegenwärtigenden und dynamisch aktualisierenden Bildhaftigkeit.

> „Besonderes Vermögen sprach er [Benjamin] dem Gebrauch des Bildhaften zunächst nicht nur bei der kontextuellen, szenischen und situativen ‚Abbildung' oder ‚Veranschaulichung' vorhandener Zustände und Sachverhalte, sondern bei ihrer ‚Vergegenwärtigung', bei ihrer räumlich-zeitlichen ‚Aktualisierung' zu. Damit meinte er nicht nur das der Gegenwart verpflichtete, anschauliche historische ‚Erinnern'(...). Damit meinte er auch die Herstellung eines ‚schärferen Bewußtseins der Umwelt' (...), das heißt, auf die Dialektik von Innen und Außen zielenden Wahrnehmung des ‚ganzen Umkreises der sichtbaren Existenz' und ‚menschlicher Reaktionen in beliebigen Konstellationen'. Gerade der Film sei mittels ‚überraschender Abwandlung' fähig, ein ‚Milieu' in seiner vollen Dynamik und Aspektvielfalt zu erfassen (...)."[193]

Benjamin sieht die dialektische Zusammführung von Vorher und Nachher, Innen und Außen nicht mehr in den ‚eindimensionalen Schriftzeichen', sondern in den ‚mehrdimensionalen Bildern', auf die Wagner mit dem Begriff des Bildhaften verweist.

> „Das Bildhafte war daher für ihn [Benjamin] Ausdrucksform nicht nur des darstellerischen Nachahmens des Bestehenden, sondern auch der Herstellung von zeichengeleitetem Verhalten, das die Grenzen des Gegenstandes überschreitet; es war Medium sowohl anschaulich aufschließender Strukturierung visueller Eindrücke als auch formender, abstrahierender, zusammenziehender (zum Beispiel symbolisierender) Hervorbringung gegenständlicher Phantasien."[194]

Vom Film ist also künftig die Rede nicht im Sinne eines bereits strukturierten Textes, sondern eines strukturierenden Mediums. Die Bilder des Films werden im Vergleich

---

[192] Für Benjamin bedeutet der Film nicht eine andere Version des literarischen Werkes im Sinne einer „Reliterarisierung" des Films. Vielmehr finde im Film die Reflexion der Sinnerfahrung zwischen sowohl den unterschiedlichen Kunstgattungen als auch zwischen den Versionen der Sinnherstellung statt. „Denn Benjamin zielte vor allem auf die interdisziplinären Zwischenräume, auf die Zonen der modernen ästhetischen Erfahrung, in welche die Filmbilder reichen." (Gerhard Wagner: Die Medien der Moderne, S.72.)

[193] Gerhard Wagner: Walter Benjamin. Die Medien der Moderne, S.92-93.

[194] Gerhard Wagner: Walter Benjamin. Die Medien der Moderne, S.94.

zum Zeichen unterschiedlich beschrieben, um im Sinne Wagners den Akzent auf das Bildhafte des Films zu setzen. In den Filmbildern ist die Möglichkeit der ‚Vergegenwärtigung' und ‚räumlich-zeitlichen Aktualisierung' des Mediums in einer bestimmten ‚Konstellation' gegeben, die in der Folge herauszuarbeiten ist. Film ist qua definitionem anders als andere Kunstgattungen und Formen nicht strikt linguistisch und semiotisch zu erklären, was in der Theoriebildung des Films Konsequenzen hinsichtlich des Kontextes hat, „an dem Benjamin in hohem Maße die neuen Dimensionen bildhafter Realitätsaneignung exemplifizierte, (der) nicht nur Teil eines künstlerischen Gattungssystems, sondern auch eines Medien-Verbundsystems (ist).“[195]

Das eine schließt das andere nicht aus, wenn im Folgenden systematisch und doch auf die Rezeptionssituation bezogen jenseits des Films als Text nicht mehr Semiotisierungsprozesse, sondern die Bildhaftigkeit oder Medialität des Films in den Mittelpunkt gestellt werden.

Ausgehend davon stellt sich nun die Frage, welches theoretische Konzept im filmtheoretischen Diskurs der Vorstellung Benjamins vom Bildhaften des Films am besten entspricht. Gefragt wird nach einer bestimmten Filmtheorie, die bei der Bildhaftigkeit und Medialität des Films ansetzt, also dort, wo die filmtheoretische Diskussion aufhört, die den Film als Text auffaßt und auf die literarische Behandlung des Films zielt. Film soll statt dessen nicht als Text aufgefaßt werden, der einen (literarsich vorgegebenen) Sinn auszudrücken hat, sondern als das die Herstellung des Sinnes regulierende Medium. Es geht um eine Filmtheorie, die den Film weder als sinnübertragende Sprache noch als photographische Abbildung (etwa im ontologisierenden Verständnis Kracauers oder Bazins[196]) erörtert. Die an Benjamin orientierte Filmreflexion legt statt dessen die ‚Bildhaftigkeit' und dynamische Qualität des Films zugrunde und behandelt die ‚virtuelle' intermediale Beziehung zum Beispiel zwischen der sinnübertragenden Sprache und der photographischen Abbildung des Films. Um die veränderte Perspektive, die durch den Bezug auf Benjamins Betonung der ‚Bildhaftigkeit' des Mediums möglich wird, noch stärker herauszuarbeiten, sollen

---

[195] Gerhard Wagner: Walter Benjamin. Die Medien der Moderne, S.99

[196] Vgl. u.a. André Bazin: Ontologie des fotographischen Bildes (1958), in: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S.21-27.

noch kurz einige Kritikpunkte gegenüber der linguistischen und semiotischen Filmtheorie behandelt werden.

Der Film ist von Angfang an als eine mitteilende Sprache aufgefaßt werden, weil er etwas bedeuten und Bedeutungen kommunizieren kann. Dennoch ist es nicht möglich, den Film analog zur gesprochenen Sprache seinerseits als eine Sprache zu beschreiben, da er keine ‚doppelte Artikulation' im Sinne einer linguistischen Sprache aufweist. Christian Metz hat sich mit diesem Problem auseinandergesetzt und in seinem Hauptwerk *Sprache und Film* [197] den Film (ähnlich wie Umberto Eco[198]) auf der Ebene der Codes strukturiert, um jenseits des linguistischen Modells dessen Funktion der Bedeutungskonstruktion und der Kommunikation anzusiedeln. Aus deren Binnendifferenzierung ergibt sich die Unterscheidung zwischen dem filmischen Code (oder ‚fait filmique') und kinematographischen Code (oder ‚fait cinématographique'). Der filmische Code heißt derjenige unspezifische Code, der auch in anderen Künsten verwendet wird (also Farbe, Geräusche, gesprochene oder geschriebene Sprache etc.).

Demgegenüber ist der kinematographische Code (das Bewegungsbild, die Montage etc.) für den Film spezifisch. In jedem Film wirken sowohl filmische, unspezifische als auch kinematographische, spezifische Codes zusammen, das bedeutet, daß auch für die textuelle Beschreibung des Films nicht nur filmische, sondern auch kinematographische Codes eine Rolle spielen, daß auch der Film als Text auf ein anderes System als das sprachliche System bezogen sein muß. Für Metz hat das zur Folge, daß er vom Film als einem (singulären) System spricht, das die verschiedenen Code-Elemente organisiert. Eine rein sprachanaloge Beschreibung des Films ohne den Rekurs auf die kinematographischen Codes hat sich grundsätzlich als Irrweg herausgestellt, weil der Film anders als die Sprache zum Beispiel über keine vorausgesetzten Bedeutungselemente wie Wörter verfügt, die in einem Lexikon zusammengestellt sein können.

Der Übergang von Christian Metz als dem wichtigsten Vertreters der linguistischen Filmsemiotik in *Le Signifiant imaginaire* [199] zur Psychoanalyse in der Filmtheorie[200], ist

---

[197] Christian Metz: Sprache und Film (1971), Frankfurt/M 1973.

[198] Vgl. Umberto Eco: Der kinematographische Code, in: Ders.: Einführung in die Semiotik, München 1972, S.250-266.

[199] Christian Metz: The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema (1977), Bloomington 1982.

vielfach diskutiert und kommentiert worden. Dennoch hat Metz keinen radikalen Bruch, sondern eine Erweiterung des semiotischen durch den psychoanalytischen Ansatz beabsichtigt; die Brücke, die er gebaut hat, ruht auf den beiden Stützen Rhetorik und Lacan. Die englische Filmzeitschrift *Screen*, die sich für die Propagierung des (französischen) Strukturalismus in der Filmtheorie stark gemacht hat, hat zugleich immer wieder kritisch auf die Defizite der (linguistischen) Filmsemiotik aufmerksam gemacht. Eine linguistische Filmsemiotik, die den Film auf der Ebene des Codes erforscht und den Film als Zeichenpraxis aufgefaßt, d.h. als die Aktivität der Kombination von kinematographischen und nicht-kinematographischen oder filmisch spezifischen und nicht-spezifischen Codes, hat bisher von einem Subjekt ihrer Produktion resp. Rezeption fast vollkommen abgesehen. Die Kritik hat sich demnach an der Subjektfrage entzündet:

> „Die Aktivität der Codes im textuellen System nennt Metz auch die ‚filmische Schreibweise' des Textes. Aber als Lektüre oder Schreibweise bleibt diese Aktivität bleibt ohne Subjekt, da es die Dynamik des Systems ist, die zur Bedeutungspraxis beiträgt; ein Subjekt dieser Praxis ist nur virtuell vorhanden, gleichsam vor den Türen des Systems."[201]

Die psychoanalytische Wende hat schließlich das Subjekt wieder ins Spiel gebracht, indem „zum linguistischen Sprachparadigma der psychoanalytisch ‚Andere' hinzutritt: Sprecher und Hörer, das Ich im Spiegel, die ‚andere Szene' etc."[202] Die wichtigsten Beiträge zur Wiedereinführung des Subjekts in die Filmtheorie kamen dann von Jean-Pierre Oudart und Jean-Louis Baudry, der eine war verantwortlich für die sog. ‚Suture-Debatte'[203], der andere gab den Anstoß zur sog. ‚Apparatus-Debatte' der 80er Jahre.[204] Und natürlich war es Christian Metz selbst, der in *Le signifiant imaginaire* das

---

[200] Vgl. Raymond Bellour/Thierry Kuntzel/Christian Metz (Hg.): Psychanalyse et cinéma, Communications, 23, 1975.

[201] Joachim Paech: Einleitung in die Semiotik 1&2 – von der linguistischen zur psychoanalytischen Semiotik, in: Paech, Joachim/Borchers, Detlef/Donnerberg, Gabi/Hartweg, Inge/Hohenberger, Eva (Hg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981, Osnabrück 1985, S.99-119, hier: S.105-106.

[202] Joachim Paech: Einleitung in die Semiotik 1&2, S.107.

[203] Vgl. u.a. Jean-Pierre Oudart: Cinema and Suture, in: Screen, 18.4, 1977-78, S.35-47, sowie Stephen Heath: Bemerkungen zur Sutur (1977-78), in: Paech, Joachim u.a. (Hg.): Screen-Theory, S.131-146.

wahrnehmende Subjekt als konstitutiv für den filmischen Bedeutungsprozeß psychoanalytisch in der Filmtheorie wieder verankert hat.

Eine andere Lösung des Problems, daß die semiotische Auffassung vom Film als textuellem System keine Vorstellung von einer dieses System steuernden subjektiven Aktivität kennt und zugunsten der Systembildung alle heterogenen Elemente systematisch ausschließt, die die Kontinuität des textuellen Systems unterbrechen könnten, bot der Übergang von der Zeichenhaftigkeit und ihren Codes zur Figuralität, die unmittelbar auf die Bildhaftgkeit des Films verweist und eigene intermediale Bezüge ermöglicht. Metz selbst hat später versucht, das textuelle System der Heterogenität (des Figuralen) zu öffnen, indem er die Perspektive der Filmtheorie verschoben hat: Dann ist nicht mehr die Rede vom Zeichen, sondern von der (rhetorischen) Figur, von der ausgehend die Operation des Systems erklärt werden soll. Mit anderen Worten:

> „By uncovering the design behind each work, in fact, he [Metz] realizes that what is at play is not only an ordered system of codes, but also an operation that is performed on them. A singular system derives from the overlapping of elements (...) that are ready to clash with one another, to redefine one another, to establish new connections. It is true that they later integrate and give birth to a new unity, but while doing so they also leave behind some areas of friction and disequilibrium.“[205]

Dudley Andrew bezieht sich noch deutlicher auf den Entwicklungsprozeß der Metzschen Filmtheorie in Richtung Figuration:

> „Thus the semiotic endeavor which constructed so many codes of cinema has given way to interpretive strategies engaging cinematic discourse. This was already signaled at the end of Metz's *Language and Cinema* when he turned suddenly to the issue of *écriture*, to the work by which the haphazard codes of a film are systematized in a specific sense-producing text.“[206]

---

[204] Vgl. u.a. Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970), in: Eikon, Heft 5, 1993, S.36-43, sowie Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975), in: Psyche, Vol. 48, Nr. 11, 1994, S.1047-1074.

[205] Francesco Casetti: Theories of Cinema. 1945-1995, Texas Austin 1999, S.144.

[206] Dudley Andrew: Concepts in Film Theory, Oxford 1984, S.73.

Wie gesagt, mit dem singulären System konnte man nicht alle Aktivitäten des Films erklären, die auch zum Beispiel den Bruch des Systems selbst einschließen. Angesicht dieser Diskontinuität, die aus dem präsentativen Vermögen des Films entsteht, ist der Operation des Textes Rechnung getragen, wenn sich die Aufmerksamkeit nicht mehr nur auf den sinnübertragenden Text, sondern auf den sinnproduzierenden Text lenkt, worum es im Folgenden gehen soll. Es ist mehrfach von einer figuralen Wende in der Filmtheorie gesprochen worden, in der die figurale Form gegenüber der Zeichenpraxis privilegiert wurde. Ein wichtiges Argument ist, daß diese figurale Form die Möglichkeit der Darstellung der operativen Seite stärkt.

Das filmtheoretische Konzept der Figuration werden im Folgenden in mehreren Schritten zu entwickeln versuchen. Im ersten Schritt soll nach einer kurzen Einführung des Begriffs der ‚Figur', auf den das filmtheoretische Figurationskonzept rekurriert, eine erste Annäherung im Übergang von der Zeichentheorie des Films zur filmischen Figuration bei Christian Metz als Fortgang von der linguistischen Semiotik zur psychoanalytisch orientierten Rhetorik vollzogen werden. In *Le Signifiant imaginaire* spielen nun auch die psychoanalytische und rhetorische Perspektive neben der semiotischen methodisch eine wichtige Rolle. Es ist kein Zufall, daß Christian Metz sich in dieser Schrift besonders darum bemüht hat, das Feld der Filmtheorie auf die Psychoanalyse und Rhetorik hin zu erweitern. Metz bezieht sich ausdrücklich auf Siegmund Freuds *Traumdeutung*, allerdings primär in Jacques Lacans Perspektive, um die psychoanalytischen Ansätze in seine Figurationstheorie des Films einzubringen. Er behandelt dabei mit Jakobson den Begriff der Figur nicht nur tropologisch, sondern operativ, um die rhetorischen Ansätze für seinen Zweck zu aktualisieren. Im Anschluß dran soll es darum gehen, dieses Verfahren Metz' auf die ‚textuelle Analyse' des Films zurückzubeziehen, was mit der Diskussion der Film*arbeit* (analog zur *Traum*arbeit) Thierry Kuntzels, die in diesem Problemfeld ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, geschehen soll. Ausgehend von den Koordinaten der psychoanalytischen Textinterpretation, die Metz entlang der Syntagmatik und Paradigmatik entwickelt, soll schließlich verständlich werden, wie es möglich ist, sich von dieser Seite (einer psychoanalytischen Semiotik) dem Konzept figurativer Operationen der Film-Bilder, ihrer ‚Konfigurationen' und ihrer dispositiven Ordnung anzunähern. Danach sollte deutlich sein, daß die Konfiguration nie eine Art der Zeichenorganisation der

Repräsentationsfunktion des Films sein kann. In diesem Sinne soll mit Kuntzel die Konfiguration als Darstellungsmodus herausgearbeitet werden, dem das (bereits im Zusammenhang mit der Konkreten Poesie und Benjamins Sprachtheorie behandelte) Modell als ‚Konstellation' zugrundeliegt, worauf schließlich David Rodowick[207] hingewiesen hat.

In einem zweiten Schritt dieser Überlegungen zum Film als figurale Form soll es dann um das Konzept der Figuration selbst gehen, das hauptsächlich in den 1980er Jahren im Kontext der poststrukturalistischen Theorie diskutiert wurde. Unter Rekurs primär auf die Aspektveränderung bei Metz in Richtung eines psychoanalytisch fundierten rhetorischen Figuren-Begriffs bezeichnet Dudley Andrew mit Figuration das, was im Filmtext an der Schwelle der Sinnherstellung ‚figuriert'. Mit der Figur werden jenseits der textuellen und narrativen Ebene die ‚figuralen' Elemente der Filmbilder wiederentdeckt und betont. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier hat die Operationalität innerhalb des Filmtextes auf die Heterogenität der filmischen Zeichen zurückgeführt (auf den „texte divisé"[208]), die sich besonders in der Disjuktion von Wort und Bild als deren Figur zeigt und damit das Funktionieren des filmischen Textes erklärt. Das figurale Konzept der Hieroglyphe, mit dem diese Disjunktion selbst zur Figur wird, bedeutet also nicht die Verschmelzung der bildlichen und wörterlichen Elemente des Films, sondern die (Figur der) Diskrepanz zwischen ihnen. Auf der Grundlage von Jacques Derridas Schriftbegriff erweitert sie das Modell zur dekonstruktiven Theorie der *écriture* des Films. Ihr folgt David N. Rodowick, der den Begriff der Figur hinsichtlich der textuell operierenden Funktion erweitert. In seiner Überlegung spielt der Begriff des *énoncé*, dem er bei Foucault entlehnt, eine besonders wichtige Rolle[209]. Der Aufsatz Scott Lashs, der wiederum auf den Figurbegriff Lyotards bezuggenommen hat[210], ist in diesem Zusammenhang ebenfalls von Interesse. Allen Versuchen ist gemeinsam, daß sie das Verhältnis zwischen der sprachlichen Operation und der Figuralität des Films in den Mittelpunkt stellen. Es sollen daher im zweiten Teil diese

---

[207] Vgl. David N. Rodowick: Die Figur und der Text (1985), in: Schmid, Georg (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Köln 1986, S.215-233.

[208] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Le texte divisé, Paris 1981.

[209] Vgl. David N. Rodowick: Reading the Figural, in: Camera Obscura, 24, 1990, summer, S.11-44, bes. S.19-28.

[210] Vgl. Scott Lash: Discourse or Figure? Postmodernism as a 'Regime of Signification', in: Theory, Culture and Society, 5.2/3, 1988. S.311-336, bes. S.313-319.

Konzepte näher betrachtet werden, um schließlich auf dieser Grundlage eine mögliche Perspektive der Medienreflexion in der Perspektive einer ‚intermedialen Konfiguration' zu formulieren, die dann im folgenden Kapitel behandelt werden soll.

4.2. Von der rhetorischen zur filmischen Figur

Im folgenden soll nun versucht werden, die Figur, deren Begriff im Zentrum der Theorie der intermedialen Konfiguration steht, im rhetorischen Sinne kurz zu bestimmen. Dabei ist es die ‚rhetorische Figur', von der ausgehend sich das filmische Figurationskonzept konstituiert. Hier ist von vornherein bedeutsam, daß das rhetorische Konzept der Figur unter der Voraussetzung des Poststrukturalismus nicht tropologisch, sondern topologisch und operativ aufgefaßt wurde.

Das wird unmittelbar in der Figurdefinition von Gérard Genette deutlich:

> "We see that here, between the letter and the meaning, between what the poet has *written* and what he *thought*, there is a gap, a space, and like all space, it possesses a form. This form is called a *figure*, and there will be as many figures as one can find forms in the space that is created on each occasion between the line of the signifier (...) and that of the signified (...), which is obviously merely another signifier offered as the literal one."[211]

Genette bezeichnet mit Figur also die Form eines Zwischen-Raumes, des Raums zwischen der Sprache und dem Denken, oder zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat. Der Begriff der Figur bezieht sich also auf eine Relation, die ihre Form aus der Beziehung ihrer beiden Seiten gewinnt, ohne mit einer der Seiten identisch zu sein, sie ‚figuriert' vielmehr im Zwischenraum, den sie ‚form'uliert. Die Unabhängigkeit der so verstandenen Figur von der (rhetorischen) Trope hat Paul Ricoeur nachgewiesen:

---

[211] Gérald Genette: Figures (1964), in: Ders.: Figures of literary Discourse, New York 1982, S.45-60, hier: S.47.

Die Trope wird rhetorisch als Dekoration oder Extension definiert: “The trope, teaching us nothing, has a merely decorative function. Its fate is to please by serving as the ornament of language, in giving ‘colour’ to discourse, in ‘clothing’ the naked expression of thought.”[212] Oder “tropes are certain meanings more or less different from the primitive meaning, which words, when applied to new ideas, evince in the course of the expression of thought.”[213] Wenn man zu dieser Definitionen der Trope die Figur in Beziehung setzt, dann erfüllt beide Male die Figur die komplementäre Funktion gegenüber der tropologische Bedeutung des Wortes. Die Figur ist dekorativ für die tropologische Ornamentierung des Diskurses (“clothing”), oder sie trägt zu der tropologischen Extension der Bedeutung des Wortes (“meaning”) bei. Auf diese Weise kann man wohl annehmen, daß es hier um ‘die Vorrangigkeit des Wortes (Diskurses) vor der Figur’ geht. Mit Ricoeur kann dieses Verhältnis zwischen Figur und Trope noch einmal anders ausgedrückt werden:

> „The notion of tropological meaning is related immediately to that of literal meaning, but with the express restriction on literal that it is the literal meaning of a word in isolation that is meant: ‘The literal meaning that belongs only to the isolated word is either primitive, natural and proper, or ‘derived’ (if one must speak in this way) and tropological’. The notion of figure is itself placed in the same context, not primarily as the genus of which would be the species, but as one of the two ways in which tropes take place: ‘by choice and figuratively‘ versus ‘as required and by extension‘. This second case, that of tropological meaning by extension, is one of ‘stepping into the breach when the language lacks a word for a certain idea‘. The first case, figurative tropological meaning, involves ‘presenting ideas through images that are more lively and more striking than their proper signs‘.“[214]

Die Figur wird hier von Ricoeur noch ausdrücklich im Kontext der tropologischen Bedeutung bestimmt und für einen Teilaspekt der Tropen oder für ein effektives Mittel

---

[212] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language (1975), Toronto 1977, S.46.

[213] Pierre Fontanier: Les Figures du discours (1830), Paris 1968, S.39. Zitiert nach: Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.48.

[214] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.51

zur ‚tropologischen Bedeutung' oder ‚figurativ tropologischen Bedeutung' reklamiert. Auf diese Weise wird die Figur figurativ (bildlich oder uneigentlich) oder extensiv aufgefaßt, und insofern ist sie komplementär für die Bedeutung des Wortes, wovon sich die Definition der Figur bei Genette jedoch wesentlich unterscheidet, wo die Figur neu aus der Frage nach der allgemeinen Bedeutung der Figur, die nicht immer von der Trope abhängig ist, bestimmt wird.

Ricoeur sieht das Problem mit einer derartig abhängigen ‚Trope-Figur' folgendermaßen:

> „(…) the theory of tropes itself constitutes an autonomous whole; the notion of figure is superimposed on it pure and simple. In this way the rhetorical model (...) continues to funtion at the level of trope, oblivious to the addition of other classes of figures and to the superimposition of the concept of figure itself, which is more general than that of trope. As to the other figures, they are simply added to the trope-figures. More important, among all classes of figures, the trope is 'marked' for special duty."[215]

Es geht also um ein kategoriales Problem und die Frage nach der allgemeinen Bedeutung der Figur des Diskurses. Mit dieser Fragestellung wird an die grundlegende Bedeutung der Figur erinnert: „Figures are to discourse what contours, characteristics, and exterior form are to the body"[216]. Dies impliziert, daß sich die Figur nicht als ein Teil von Tropen, sondern vielmehr als etwas, was die Verwendung der Trope garantiert, versteht. Diese Einsicht macht die Trennung der Figur zwischen Trope und Nicht-Trope möglich. Wir nähern uns damit dem Begriff der nicht-tropologischen Figur. Sie ist genau dort sinnvoll, wo die Figur nicht tropologisch ist, aber nicht dort, wo die Trope figurativ ist.

> „Therefore, the trope is not the *relationship* itself (...). The relationship through which tropes *take place* is one between ideas. More specifically, it is relationship between two ideas: on the one hand, ‚the primary idea attached to the word,' that is, the primitive signification of the borrowed word; and on the other, ‚the new idea given to it', or tropological meaning substituted for

[215] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.54.

[216] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.52.

some other proper word that one did not wish to use in this particular situation.“[217]

Die Trope, sei es als Dekoration, sei es als Extension ‚ereignet' sich zwischen zwei unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes, d.h. zwischen der eigentlichen und der uneigentlichen Bedeutung der Wörter. Aber die Trope ist nicht dieses Ereignis selbst, denn ‚trope is not the relationship itself'. Die neue Bewertung der Figur läßt sich dort ansetzen, wo Ricoeur ‚relationship' als Ereignis sieht, weil dieses ‚relationship' tatsächlich eine ereignishafte Bewegung des ‚Zwischen' sei: „(...) the *‚static' of relationships* provides the foundation for the *‚dynamic' of transferences*“[218]. Für Ricoeur ist die Figur allgemeingültig, wenn sie nicht statisch, sondern dynamisch gesehen wird, und deswegen kann keine Trope, sondern nur die Figur ereignishaft sein. Die Figur ist von vornherein mit ihrer Dynamik verbunden, die die Bewegung zwischen den Bedeutungen möglich macht. Entsprechend ist diese Form der transitive Bewegung zwischen zwei Bedeutungen des Wortes als Figur und Ereignis zu sehen. Hier ist der Ausgangspunkt für die generelle Definition der Figur bei Genettes und entsprechende „neo-rhetoric (which) attempts to reflect on the *visibility* and *spatiality* of the figure.“[219] Es handelt sich darum, die Lücken und Zwischenräume in diskursiven Prozessen so wahrzunehmen, daß dort ihre dynamischen Bewegungen figurativ oder als Figuration ihrer Dynamik gesehen werden können.

Erst auf dieser Grundlage ist verständlich, daß Roman Jakobson die Figuren der Metapher und Metonymie mit der sprachlichen Operation in Bezug setzt. Seine Darstellung, wonach die Metapher und Metonymie mit dem sprachlichen Prozeß verbunden sind, hat er aus der Forschung der Sprachstörung für die beiden Modi der sprachlichen Operationen, die ‚Similaritätsoperation' und ‚Kontinguitätsopreration', abgeleitet. „Den ersten Weg könnte man als den *Metaphorischen*, den zweiten als den *Metonymischen* Weg bezeichnen, da diese Wege durch die Metapher bzw. die Metonymie am besten zum Ausdruck kommen.”[220] Somit verstehen sich die Metapher

---

[217] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.55 (H.v.Kim).

[218] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.55.

[219] Paul Ricoeur: The Rule of Metaphor, S.145.

[220] Roman Jakobson: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen, in: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hrsg.v. Wolfgang Raible, Frankfurt/M/Berlin/Wien 1979, S.117-141, hier: S.134.

und die Metonymie nicht nur als die dekorative oder tropologische Rede, sondern diese Formulierungen für Figuren tragen dazu bei, zwei Achsen der diskursiven Operation aufzubauen, die auf Selektion und Ordnung beruhen. Auf diese Weise wurde eine neue Möglichkeit eröffnet, die rhetorische Figur, Metapher und Metonymie im Sinne Jakobsons, im Hinblick auf den mentalen Prozeß zu untersuchen.[221]

4.3. Die filmischen Figur als Prozeß der textuellen Operation bei Christian Metz

4.3.1. Metz‘ Formulierung der textuellen Operation

Christian Metz bezieht sich hinsichtlich seiner Behandlung von Metapher und Metonymie zwar auf den rhetorischen Figurbegriff, der jedoch nicht auf der tropologischen Figur, sondern auf der generell aufgefaßten Form der Figur, die als dynamisches Konzept der diskursiven Operationen zu sehen ist, beruht, das oben im Zusammenhang mit Ricoeur und Genette entwickelt wurde. Der Angelpunkt für das Figurenkonzept in der Verbindung von Rhetorik und Psychoanalyse des wichtigen Aufsatzes *Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire* von Christian Metz liegt genau hier. Der Filmtext wird nun als Porzeß der Figuration im Sinne der textuellen Operation selbst aufgefaßt. Die Oberfläche des Films versteht nicht mehr als Resultat der Operation des filmischen Code oder Systems, sondern als deren figurative

---

[221] Es soll zumindest erwähnt werden, daß Paul de Man mit dem Begriff der ‚Figuralität des Lesens’ meint, daß die Figuralität, die jenseits der Referentialität mit der (operativen) Bedeutungsbildung verbunden ist, sich im Verhältnis der Diskrepanz oder des Paradox zwischen der Bedeutung und Bedeutungskonstitution befindet. (Vgl. Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt/M 1988.)

Dieses Verhältnis erweist sich schließlich „als *die* Irritation des Verstehens, nicht obwohl, sondern *weil* sie als Modus der Bedeutungskonstitution gedacht wird.“ (Bettine Menke: Dekonstruktion. Lesen, Schrift, Figur, Performanz, in: Pechlivanos, Miltos u.a. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1995, S.116-137, hier: S.126.) Die Konzentration der Lektüre auf die Bedeutungskonstitution führe zur Irritation. Die Figur richtet sich mehr auf die bedeutungsbildende Operation des Diskurses und deren Ereignishaftigkeit. Dabei hat die Lektüre dieser Figuralität im Text die Ausblendung des Verstehens des textuellen Sinnes zur Folge, was als die Paradoxie der Figurerscheinung verstanden werden kann. Dies ist ein wichtiger Punkt, der ebenfalls einen Ansatz zum filmtheoretischen Figurationskonzept bietet.

Inszenierung selbst. Für Metz spielen in diesem Sinne die beiden ‚großen' rhetorischen Figuren Metapher und Metonymie eine entscheidende Rolle, da er sie in Anlehnung an Jakobson mit den psychoanalytischen Operationen der Verdichtung und Verschiebung, wie sie in Freuds *Traumdeutung* entwickelt wurde, für die textuelle Operation direkt in Verbindung bringen kann.

Die wichtigsten Punkte in Metz' Argumentation können wie folgt zusammengefaßt werden.

Erstens übernimmt Metz mit Bezug auf Jakobson die Ansicht, daß Metapher und Metonymie nicht tropologisch, sondern operativ gesehen werden können, indem Metz darauf verweist, daß die Figur nicht als etwas, was wie „appendage"[222] auf die wörterliche Bedeutung angewiesen ist, definiert werden kann; zugleich erhebt er den Anspruch, diese verallgemeinerte Figur auch im Kontext des Films als filmische Figur untersuchen zu können.

> „We talk about figures in general, but we are often thinking of the word-based figure in particular. We should not forget that the rhetoricians used 'metonymy' to denote, not the whole set of symbolic figurations based on the referential contiguity, but only those of them that resulted in a change in the meaning of a word (this is the tropological criterion) (...). A 'non-trope' metaphor is an impossibility in rhetoric; whereas in the cinema the metaphorical (or Freudian condensation) appears in the form of non-trope metaphors most of the time: and this difference serves to pinpoint the 'problem of the word', and its importance for present-day reflection on '*generalised' textuality*."[223]

Zweitens versucht er die beiden ‚Superfiguren' Jakobsons mit den semiotischen Achsen Paradigma und Syntagma zu vergleichen und analog zu differenzieren, um angesichts des Operationsproblems schließlich auf die psychoanalytischen Achsen überzugehen. Er arbeitet Jakobsons Grundidee der ‚Similitätsopration' und ‚Kontinguitätsoperation' im Verhältnis zu den zwei linguistischen Achsen Paradigma und Syntagma sorgfältig heraus. Dies führt zur Unterscheidung zwischen den diskursiven und referentiellen

---

[222] Christian Metz: Metaphor/Metonymy, or the imaginary Referent (1977), in: Ders.: Imaginary Signifier, S.149-314, hier: S.217.

[223] Christian Metz: Metaphor/Metonymy, or the imaginary Referent, S.216.

Ebenen. Zum Beispiel kann Syntagma nicht immer als Metonymie, die nun einen operativen Charakter besitzt, gesehen werden, besonders ‚im Film'. Denn: „Two images can be *contiguous* (i.e., physically side by side) but not *metonymic* (i.e., having some percieved relation between their referents). All films are syntagmatic (co-presence of multiple elements); metonymies are built out of relations *perceived* among the syntagmatic elements. Paradigm/syntagm are discursive notions, metaphor/metonymy on the other hand are referential notions."[224]

Drittens stellt er sodann die Verdichtung und die Verschiebung als die zwei Hauptachsen der textuellen Operation in den Vordergrund, um auf diese Weise die dynamische Bewegung zwischen dem Latenten und Manifesten im Filmtext näher zu beleuchten. Er kann mit Bezug auf Lacan annehmen, daß die Verdichtung und Verschiebung als die zwei Hauptachsen der textuellen Operation neben den rhetorischen Achsen Metapher und Metonymie und den semiologischen Achsen Paradigma und Syntagma zugrunde gelegt werden können. Hier übernimmt Metz die Ansätze der Lacanschen Psychoanalyse, die besagen, daß das Funktionieren der Operation im Unbewußten ebenfalls aufgrund der linguistischen Struktur ‚wie eine Sprache' anzusehen ist.[225] Anhand dessen kann er die Verdichtung und Verschiebung als die grundlegenden zwei Achsen der textuellen Operation beschreiben. Dies wie gesagt deswegen, weil das Interesse von Metzs ist, den Filmtext als dynamische Bewegung zwischen Latentem und Manifestem, oder vom Latentem zum Manifestem zu beschreiben, d.h. den Filmtext als prozessuale Figuration zu konzipieren.

Auf der Grundlage derartiger methodischer Entscheidungen beabsichtigt er folgendermaßen vorzugehen: Von der Idee aus, daß die Figur die textuelle Operation selbst ist, rückt er von einer einfachen Identifizierung zwischen den syntagmatischen und paradigmatischen Ebenen einerseits und den metonymischen und metaphorischen Ebenen andererseits ab. Auf diese Weise kann er daran gehen, zwischen Metapher und Metonymie, sowie Verdichtung und Verschiebung zu kontextieren, weil es nach wie vor nicht um fixe Positionen, sondern um Operation geht. Für Metz ist entsprechend von Bedeutung, sich zwischen dem Latenten und Manifesten oder zwischen Tiefe und

[224] Constance Penley: Introduction to 'Metaphor/Metonymy or the imaginary Referent', in: Camera Obscura, 7, 1981, S.7-28, hier: S.13.

Oberfläche auf die Bewegung zwischen diesen Bereichen zu konzentrieren. Die Textualität, soweit sie nur als das Finale der Operation relevant ist und was er das ‚problem of the word' nennt, muß nicht mehr Rechnung getragen werden.

> "In language, or in this line, the word is as it were the terminal point, not necessarily always reached, of a sort of huge turning movement which stretches far beyond it. That is why the privileged status of the word dose not totally preclude an awareness of displacements behind metonymies or condensations behind metaphors. (…) Within verbal language the phenomenon arises whenever a figural movement has hardened into a 'fixed' trope. Then the word blocks the horizon, the product makes us blind to the production, and condensation and displacement do not appear as such (...)."[226]

Das Wort ist eine fixierte Stelle der sprachlichen Bewegung oder etwas Finales der sprachlichen Operation. Dennoch ist in diesem Bereich des Wortes diese Bewegung oder Operation als solche verborgen. Metz bemüht sich hier darum, es auf den Punkt zu bringen, daß diese ‚verborgene' sprachliche Bewegung oder Operation im Filmtext figural präsent gemacht und ihr eine Form gegeben werden kann. Das versteht sich besonders dort, wo er sich mit der Operation mittels der Aufteilung in zwei unterschiedliche Ebenen des Latenten und Manifesten befaßt, die eben auch die Basisbegriffe der *Traumarbeit* Freuds sind. Auf diese Weise meint Metz, daß die Figur der Metapher und Metonymie nun als "filmic text and its 'deep' figurative movements"[227] funktionieren sollten.

> "The metaphor-metonymy conception has the further advantage, which rhetoric obviously cannot provide, of having been formulated from the outset within the framework of the general semiology (...) extending beyond language and including images, etc., and also the advantage of legitimising some kind of articulation (...) with psychoanalytic work and the concepts of condensation and displacement: an operation which would be even more

---

[225] Vgl. Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse (1966), in: Ders.: Schriften I, Frankfurt/M 1996, S.71-169.

[226] Christian Metz: Metapher/Metonymy, or the imaginary Referent, S.225-226.

[227] Christian Metz: Metapher/Metonymy, or the imaginary Referent. S.231.

> difficult (and probably impossible) if we took rhetoric as our point of departure."[228]

Das, was Metz in der Tat vergegenständlichen will, ist also ein Raum, in dem die Operation entsteht, der nicht die Oberfläche ist, in der das Ergebnis der Operation ‚wörterlich' manifestiert wird. Die Annäherung an diesen Raum des filmischen Textes und seiner tiefen figurativen Bewegung führt Metz hauptsächlich anhand der Begriffe der Verdichtung und Verschiebung aus. Ein solcher Versuch basiert auf der (Lacanschen) Vorstellung, daß sich die Bewegung des Unbewußten, aus der sich der operative Prozeß ergibt, analog zur Sprache strukturiert, was ermöglicht, die textuelle Arbeit (des Films) zwischen den zwei Achsen der Tiefen- und der Oberflächenstruktur zu analysieren (s.u. Thierry Kuntzel).

Die auf die Traumdeutung Freuds bezugnehmende Formulierung von Metz ist besonders dort plausibel, wo er meint, daß die textuellen Operationen nicht im Bereich des Wortes stattfinden. Denn ohne Unterscheidung zwischen dem Latenten und Manifesten, und ohne überhaupt mit dem Latenten zu rechnen wäre es unmöglich, auch über die Operation der Sprache nachzudenken, und hier ist die Figur als das ungeordnete und dennoch das Basiselement für die dynamische Bewegung der Operation anzunehmen. Nach wie vor wird die filmische Figur im Kontext der textuellen Operation behandelt; als das Filmbild ist sie ein Beispiel für eine solche Figur des filmischen Textes. Mit anderen Worten:

> „(...) *figures in cinema are emergent* (...), there is a similarity between the mechanisms through which these emergent figures become stabilized in language and the mechanisms whereby filmic images potentially may become (…)."[229]

[228] Christian Metz: Metapher/Metonymy, or the imaginary Referent, S.219-220.

4.3.2. Filmisches Bild als sichtbare Figur

Metz erörtert die Figuration oder den Filmtext als dynamsiches Verfahren am Beispiel der Überblendung. Grundsätzlich müssen verschiedene Filmbilder oder Einstellungen miteinander verbunden werden, damit ein Film seine textuelle Struktur erhält. Der Film-Schnitt, das Aneinanderreihen der Bilder machen die textuelle Struktur möglich, indem sie die Bilder syntagmatisch kombinieren. Aber im Schnitt gibt es keine Verzögerung, die die Bewegung der Kombination selbst sichtbar oder überschaubar macht. Die Überblendung macht im Gegensatz dazu diese Operation zum Beispiel des Schnitts oder der Kombination im Filmtext selbst deutlich sichtbar. Es handelt sich um eine metaphorische Einführung des Bildes der Diskursivierung, die Metz zufolge metonymisch angeordnet wird. Das Bild der Überblendung ist, metaphorisch gesehen, die Figur der Kombination. Die Überblendung selbst als Bild wird wiederum metonymisch zum Bestandteil des Filmtextes. Über die Überblendung heißt es daher bei Metz:

> "The lap-dissolve allows us to watch, more closely and for a longer time than image (or its opposite, the cut), the actual movement whereby the film passes from image 1 to image 2: the movement of travel is emphasised and expanded (…). Moreover, by *hesitating* a little on the threshold of a textual bifurcation, the text makes us attend more closely to the fact that it performs a weaving operation, to the fact that it is always adding something. But the condensatory process it not absent; it is simply *somewhere else*, though still 'in' the figure. It resides in the (momentary, fleeting) co-presence of two images on the screen, in the short instant when they become indistinguishable (...)."[230]

Der Filmtext ist die Inszenierung dieses Prozesses, in dem solche Figuren wie die Überblendung durch den Prozeß der metaphorischen und metonymischen Figuration ‚emergieren'.

---

[229] Bertrand Augst: Metz's Move, in: Camera Obscura, 7, 1981, S.31-41, hier: S.34 (H.v.Kim).

[230] Christian Metz: Metaphor/Metonymy, or the imaginary Referent, S.276.

Die nächste Frage ist die nach der Form der Figuration, ihrer Seinsweise auf der Oberfläche des Films. Die metaphorischen Figuren werden metonymisch im Filmtext angeordnet. Diese Anordnung ist die räumliche Plazierung der Figuren, die die Verhältnisse der Figuren zwischen dem Latenten und Manifesten anschaulich macht, zum Beispiel als Überblendung oder filmische 'Superimpositionen', die unter bestimmten Bedingungen als ein Modus der Plazierung der Figuren im Filmtext verstanden werden kann.

Die Anordnung der Figuren ist metonymisch; in ihr können die metaphorischen Vorgänge, die durch die Arbeit der Verdichtung entstehen, anhand der Anordnung der Figuren markiert werden. Solche filmische Anordnung der Figuren macht die Verdichtung, die metaphorisch ist, ihrerseits metonymisch. Dieses metonymische Arrangement der verdichteten Elemente macht aber den Prozeß der Verdichtung selbst, der normalerweise diese verdichteten Elemente in der Oberfläche verbirgt, zum Gegenstand der Darstellung.

> "The metonymy predominates and, if we think of the textual operations rather than the 'motifs', adjusts very easily to a condensatory pressure (...). [Im derart figurierten Filmbild] there is still some duplication of the image – we can see two images, but two images tending to 'fuse' to overlap more completely."[231]

Im Bild der Superimposition als ‚kollektiver (versammelter) Figur' kann man nicht nur die zwei verschiedenen Bilder beobachten, die zu ihr beitragen. In den zwei verschiedenen Bildern allein kann man sich keine solche metonymische Figuration vorstellen. Es geht vielmehr um das ‚dritte' Bild, das durch die Fusion zweier Bilder entsteht, und in genau diesem Sinne kann man hier von einer Konfiguration sprechen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß der Versuch von Christian Metz, den Filmtext auf der Ebene der Figur und der Figuration zu konzipieren, dazu beiträgt, daß die Oberfläche des Films dynamisch aufgefaßt werden kann, wodurch dem Prozeß der textuellen Organisation selbst eine Form gegeben wird. All dies beruht auf dem Bildhaften der filmischen (textuellen) Oberfläche, in der die Figur ‚figuriert'. Andrew Dudley spricht zum Beispiel von einer 'Einführung von Dissonanz' durch die Metapher

[231] Christian Metz: Metapher/Metonymy, or the imaginary Referent, S.243.

als einer Art figurativer Rückkoppelung: “Once metaphor is conceived of not as a verbal substitution but as a process resulting in the redescription of a semantic field, it becomes useful to film theory.”[232] Indem das Bildhafte des filmischen Textes in der Figur auf sich selbst verweist und die Figur (der Metapher) von vornherein als Prozeß konzipiert ist, ist das Prozeßhafte der Figur, d.h. die Figuration aufgrund seiner dynamischen und präsentativen Qualität im filmischen Text als Ereignis (der Intervention, der Dissonanz, der Unterbrechung etc.) inszeniert:

> “Cinematic repräsentation (the image itself) is normally an unquestioned mapping of the visible field. Despite its limitations and because of its photochemical origins, we accept the image as a threshold to the properly narrative and rhetorical levels of discourse. Our sense of the perceptual field can, however, be questioned by a work on the elements of the sign (…). A figure functions only when it is observed to function, only when it stands in the way of an automatic movement across signs.”[233]

Die filmischen Bilder, die in der Oberfläche des Films aus ihrer linearen Ordnung herausgebrochen und ungeordnet oder gemischt erscheinen, funktionieren dann als eine neue Form, in der die Prozessualität der Figur als (Kon-)Figuration sichtbar zum Vorschein tritt.

4.4. Thierry Kuntzels *Film-Arbeit.* Manifestierung des Latenten

Der französische Film-Essayist und Videokünstler[234] Thierry Kuntzel hat in zwei beispielhaften Filmanalysen den Prozeß der Figuration herausgearbeitet. Der Titel seiner Aufsätze ‚Film-Arbeit’ verweist auf die ‚Traumarbeit’ Freuds. Kuntzel will damit auf den analogen Prozeß hinweisen, der im Traum oder im Film als Bewegung

---

[232] Dudley Andrew: Figuration, in: Ders.: Concepts in Film Theory, S.157-171, hier: S.167.

[233] Dudley Andrew: Figuration, S.168.

[234] Vgl. Raymond Bellour: Thierry Kuntzel et le retour de l’écriture, in: Ders.: L’Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo, Paris 1990, S.25-50.

zwischen dem Latenten und Manifesten abläuft. Die Arbeit selbst des Films wie des Traums manifestiert sich über ‚lesbare' Figuren, die Kuntzel von vornherein als Figuration, als Prozeß verstanden wissen will (im Unterschied zu statischen Äqivalenzen wie ‚Hut = männliches Genital'). „The figuration shapes the whole of the the text's global structure", d.h. sie schreibt sich in die syntagmatische Struktur des filmischen (oder Traum-)Textes ein, wo sie die latente Semantik konfigurativ manifestiert. Filmanalyse konzentriert sich auf die Arbeit des filmischen Textes selbst, seine Verschiebungen und Verdichtungen, um die Latenz seiner semantischen Produktivität ‚manifest' werden zu lassen, wie sie sich konfigurativ im Text selbst darstellt.

Kuntzels Filmanalyse[235] hat nacheinander die Filme *M* von Fritz Lang (1931) und *The Most Dangerous Game* von Irving Pichel und Ernst B.Schoedsack (1932) exemplarisch behandelt. Die beiden Filme können Kuntzel zufolge als Modelle des narrativ-repräsentativen Films gelten. Um so mehr geht es in Kuntzels Analyse um Spuren der Abweichung von der linearen Oberfläche der Erzählung, d.h. um das, was die diegetische Kohärenz des Films stört. Indem er den Spuren dieser Störungen folgt, stößt er bis an die Grenzen der Erzählung und ihre Bedingungen vor. Sie manifestieren sich in (audio-visuellen) Figuren, die nicht vollkommen in der Erzählung des Films aufgehen oder mit der diegetischen Ebenen verschmelzen, sondern am Rand der Erzählung heterogen zurückbleiben. Sie werden nicht zu Bestandteilen des Dekorativen der mise en scène oder der narrativen Konstruktion, statt dessen verweisen sie auf die Produktivität des filmischen Textes selbst. Beobachtbar sind sie nicht an der Oberfläche der filmischen Erzählung (im einmaligen Ansehen eines Films, wo sie im Verborgenen funktionieren), sondern im ‚re-viewing', in der immer und immer wieder wiederholten analytischen und figuralen Lektüre eines Films:

> "To re-view a film is to attempt to account for the signifying process, to refuse the manipulation imposed by the spectacle in order to ask how that manipulation functions."[236]

---

[235] Thierry Kuntzel: The Film-Work (1972), in: Enclitic, 2.1, 1978, spring, S.38-61, sowie Thierry Kuntzel : Die Filmarbeit, 2 (1975), in: Montage/AV, 8/1/1999, S.24-84.

[236] Thierry Kuntzel: The Film-Work, S.41.

In der ersten Einstellung des Films *The Most Dangerous Game* sieht man eine Hand, die einen Türklopfer ergreift und an ein Tor klopft. Und das Tor wird am Anfang des Films geöffnet und am Ende geschlossen werden. Zwischen diesen beiden Operationen ‚ereignet' sich der Film. Obwohl sich das Tor im Filmbild befindet, ist es dennoch mit den im Film erzählten Ereignissen wie zum Beispiel einem Schiffbruch zu Beginn oder dem tödlichen Spiel Graf Zaroffs mit den Schiffbrüchigen nicht unmittelbar verbunden. Vielmehr wird der diegetische Fluß der Erzählung durch solche Interventionen der Figur des Tores aufgehalten, gestört. Das Tor ist hier laut Kuntzel als Klammer der Erzählung zu verstehen, sie markiert den Anfang und das Ende des Films. Erst in dieser Funktion ist es als eine (mediale) Bedingung der filmischen Erzählung, als Figur ihrer Rahmung, an der Strukturierung der Erzählung beteiligt. Was hier als Bild von einem Tor erscheint, figuriert an ihrer Grenze als Bedingung der filmischen Erzählung, die sich (als Klammer oder Rahmen) immer im Außen der Erzählung befindet. Der Rahmen wird zur Figur für den Film, indem sie gleichzeitig die Differenz zwischen dem Rahmen und dessen Erzählung markiert. Und die Hand, die an das Tor klopft, funktioniert wie beim Aufschlagen oder Öffnen eines Buches. Kuntzel versteht diese Aktion der Hand als Akt des Lesens. Das, was hier als Hand figuriert, ist die Bedingung des Lesens der Erzählung. Die Hand als etwas visuelles bezeichnet das Eingreifen in die ‚latente' Erzählung auf der Ebene des Films, der hier zu seiner Erzählung ‚geöffnet' wird. In dieser Figur figuriert also auch die Medialität des Films selbst, zumal unmittelbar im Anschluß an die Bewegung des Klopfens die (nicht-diegetischen) ‚Credits' des Films ‚selbst' folgen.

Indem sie zunächst an der Schwelle zwischen der Erzählung und der (medialen) Bedingung der Erzählung figurieren, dringen die beiden Figuren Tor und Hand in ihrer Konfiguration in den filmischen Text ein, sie werden nicht mehr aus dem Innen des Bildes vertrieben, sondern durchdringen es als optischer Effekt und werden schon dadurch zum Bestandteil der Erzählung des Films, daß die Figur des Zentaurs am Tor, die den Türklopfer hält, später ‚innerhalb' der Erzählung wiederholt wird. Die Figur des Rahmens, mit der zugleich die (Intervention der) Medialität des Films figuriert (zum Beispiel materiale Grenze des Textes und des Aktes des Lesens), schreibt das Medium ‚als Figur' (als Tor- oder Handfigur) auf die Oberfläche des Films ein. Das Latente der Arbeit des Films, seine Konstruktion von Bedeutungen, wird an der Oberfläche des

Films ‚lesbar', also manifest. Diese Manifestierung des Latenten als *Filmarbeit* bedeutet analog zur *Traumarbeit* Freuds die Darstellung der Operation des (zensierten) Textes.

> „Die Umwandlung, die im Traum zwischen dem Latenten und dem Manifesten ihren Platz hat, geschieht (...) innerhalb des Films selbst, zwischen Manifestem und Manifestem: sie zeigt gewisse *textuelle Operationen*, die ‚*The Most Dangerous Game*' wie auch, über diesen speziellen Film hinausgehend, dem klassischen narrativ-repräsentativen Kino eigen sind."[237]

Diese Manifestation des Latenten soll im Folgenden am Beispiel der Analyse Kuntzels von *The Most Dangerous Game* genauer untersucht werden.

4.4.1. ‚Entfaltete Verdichtung'

Es sind die Filmbilder selbst, deren Konfiguration die ‚Arbeit des Films' als Verschiebung und Verdichtung entfaltet. Ein besonders plausibles Beispiel ist die ‚Konstellation des Zentaurs': Graf Zaroff, der Herr eines Schlosses auf der Insel, vor der das Schiff gestrandet ist, hat Mr. Rainsford, den vermeintlich einzigen überlebenden Schiffbrüchigen in seinem Schloß begrüßt und angeboten, sich in einem für ihn vorbereiteten Zimmer mit frische Kleidung zu versorgen. Rainsford steigt, begleitet von dem unheimlichen stummen Diener des Grafen, eine breite Treppe empor. An der Wand hängt ein Wandteppich, auf dem ein schrecklicher Zentaur abgebildet ist, der in seinen Armen eine weiße Frau trägt (ein deutlicher intertextueller Verweis auf den Film ‚King Kong und die weiße Frau' ebenfalls von Ernest B.Schoedsack, den er 1933 zusammen mit Merian Cooper gedreht hat). Für einen Moment bleibt Rainford vor dem Bild stehen, was er sieht, wird in der nächsten Einstellung gezeigt.

Die Figur des Zentaurs enthält sowohl in der Verdichtung verschiedene Figuren der Erzählung (die Partei der Jäger), und ebenso impliziert seine Gestalt im Wandteppichbild auch die verschiedenen erzählerischen Ereignisse von *The Most Dangerous Game*.

---

[237] Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.39.

> „Was sich *im Körper* des Zentaurs selbst ausdrückt, sind der Mann und das Tier, eine Mischung, die in variierten Formen (wild-zivilisiert, Natur-Kultur, Wild-Jäger) die Problematik des Films, das Feld seiner Operationen, bildet. Als fabelhaftes, mythisches Wesen zeigt der Zentaur, wo der Film arbeitet (...)."[238]

Die Figur funktioniert für sich metaphorisch, sie bildet darüber hinaus als Figur der Verdichtung eine Matrix, die als „leere Struktur auf verschiedene Weisen durch die zukünftigen Aktanten (gefüllt)"[239] werden kann. Die Arbeit des Films besteht darin, diese Matrix mit weiteren Figuren zu füllen, sie ist die Permutation dieser Figuren. Die Arbeit des Films ist die Entfaltung dieser metaphorisch verdichteten Figur.

> „Die Parforcetour von ‚*The Most Dangerous Game'* ist es, uns nacheinander die Matrix der Phantasie (die Türklopfer, später der Wandteppich) und die verschiedenen phantasmatischen *Szenen*, die aus ihm hervorgehen, mit noch größerer Komplexität in der Verdichtung zu zeigen (...)."[240]

Rainsford ‚passiert' die Szene mit der Figur des Zentaurs im Wandteppichbild am Beginn der eigentlichen Erzählung, in der er mit seiner Begleiterin, einer weiteren von Graf Zaroff gefangen gehaltenen Schiffbrüchigen, zum Gejagten gemacht wird. Das bedeutet, daß es sich um ein Markierungsbild handelt. Durch die Plazierung dieses Bildes in einem Filmbild entsteht das initiierende Zusammentreffen einer Figur der Erzählung (Rainsford) mit der Figur der erzählerischen Matrix selbst. Die Konstellation des Zentaurs macht es möglich auf diese Weise, die erzählerischen Figuren und die Figuren der narrativen Bedingung oder des Feldes der Operation miteinander zu verbinden, wodurch deren Verhältnis zum Verhältnis zwischen dem Latenten und Manifesten gemacht wird.

Für dieses Aufscheinen des Latenten ins Manifeste ist es notwendig, daß es in einer Matrix verankert oder aktualisiert werden kann. Die Arbeit des Films benötigt einen Bildraum, in dem das latent Unsichtbare des Films auf der Ebene des Textes zur Figur und räumlich im Text des Films positioniert werden kann. Das latent Unsichtbare des

---

238 Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.33-34.

239 Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.41.

Films ist also durchaus beobachtbar: „Es verbirgt sich kein latenter Text *unter* dem manifesten Text“[241]. Allerdings kann es nicht auf der Ebene der Erzählung oder Handlung unmittelbar wahrgenommen werden, denn es figuriert erst im Zusammentreffen der Erzählung mit ihrer Figur der erzählerischen Matrix, verdichtet zur Konstellation. Die „entfaltete Verdichtung“[242] nennt Kuntzel mit Bezug auf Freud dieses Verfahren.

4.4.2. (Re-)Plazierung

Die Verschiebung ist eine transitorische Bewegung. Durch sie kann sich das Latente (das Traum-Denken) auf das Manifeste (den Traum-Inhalt) hin bewegen. Die Verschiebung ist dieser Weg der Bewegung. Kuntzel beschreibt nun, wie diese Verschiebung in der filmischen Erzählung als Verlauf und Entfaltung der Handlung realisiert wird. Das Motiv eines Narrativs entwickelt sich weiter, indem es durch andere Elemente ersetzt wird. Die Arbeit der Verschiebung des Films findet, wie Kuntzel zeigt, in der Kombination der verschiedenen Einstellungen und Sequenzen statt, und diese Kombination dient dem kontinuierlichen Ablauf der Handlung. Die Besonderheit des Films, auf die Kuntzel hinweist, ist, daß Film diesen Verschiebungsprozeß durch die ‚Plazierung‘ der Figuren seinerseits darstellen kann.

Ein Beispiel ist die sogennante ‚Rache der Fische’ in *The Most Dangerous Game*. In der ersten Sequenz des Films nach den Credits haben sich Passagiere im Salon eines Schiffes versammelt, wo sie wenig später vom Schiffbruch überrascht werden. Kuntzel macht in seiner Analyse auf das Bild von Haifischen und Haifischtrophäen aufmerksam, die den Salon des Schiffs dekorieren: „Das Bild läßt keinen Raum für Überfülle, überflüssige Details (...). Dekorativer Rest: die Gemälde, die man nicht erkennen kann“[243]. Dieses ‚Bild im Filmbild’ vervollständigt die Dekoration der Szene und wird kaum als Bild, das etwas darstellt, wahrgenommen und ist doch auf eine aufdringliche Art vorhanden, es stellt sich den Blicken in den Weg, es will gesehen werden. Dieses

---

240 Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.41.

241 Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.39.

242 Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.42.

243 Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.70.

Gemälde figuriert als das Latente, das später zur manifesten Szene des Schiffsunterganges verschoben wird. Über das Bild wird die Szene des Salons, in dem die Passagiere Gespräche führen, nach dem Schiffbruch in die Szene des Angriffs der Haie verwandelt. Das Bild der Haie deutet also eine wesentliche Umkehrung bzw. Verschiebung an.

Die Umkehrung figuriert über das Gemälde mit den Fischen und den Haitrophäen, Bild und Filmbild bilden eine Konstellation, mit der die De-Plazierung (hier der gemalten und ausgestopften Haie) zur Szene des Schiffbruchs und des Angriffs der Haie vollzogen wird. Durch die Verschiebungsarbeit des Films entsteht eine Überlagerung der Bilder: Die Konstellation des Gemäldes und der „zwei großen, präparierten Fische, vor denen die Figuren [die Passagiere] wieder und wieder vorbeigehen“[244] bis der Schiffsuntergang die Szene auflöst, ist der Ort der operativen Arbeit des Films der Verschiebung von der latenten (symbolisierten) zur manifesten Szene (der Haiattacken). Das Bild der Haie im Filmbild des Schiffsalons bildet die Matrix, mit der die Verschiebung möglich wird. Hier unterscheidet sich die Figur der Dekoration von der Figur, die die textuelle Operation markiert. Diese Präsentation des Prozesses der Verschiebung ist durch die Konstellation der latenten Elemente möglich. Das Bild der Fische, das “zu dem bereits beschriebenen Prozeß der Verschiebung (gehört)”[245], ist im Raum sichtbar, in dem die Passagiere ahnungslos Gespräche führen.

> „Bei ihnen [den vorgezogenen Bildern] verweilen, sie isolieren, erscheint im Blick auf die Sequenz willkürlich, aufgesetzt, unpassend, ‘deplaziert’, wie man mit einem hier ungelegen kommenden Ausdruck sagt. *In der Tat ist ihre Funktion verschoben*. Indem sie sich auf ‘unbedeutende’ Details erstrecken – als kaum wahrnehmbarer Riß im Sequenzgewebe -, vertiefen sie hier nur die Erwartung seitens des Zuschauers, bereiten sie (...) den Boden für die zukünftigen Sequenzen in kurz aufblitzender Form.”[246]

Der narrativ-repräsentative Film vermeidet es sorgfältig, den Prozess der Verschiebung und damit die Arbeit des Films sichtbar zu machen. Der Bruch der Katastrophe, die sich ereignishaft und plötzlich vollzieht, darf dennoch nicht als Unterbrechung einer linear

---

[244] Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.70.

[245] Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.76.

[246] Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2, S.76 (H.v.Kim).

sich ausbreitenden narrativen Struktur auftreten. Er kündigt sich in kleinen Details an, deren Latenz sich später zur manifesten Katastrophe verschieben. All das geschieht fast unmerklich und verankert in einer Matrix, deren Konstellationen die Arbeit dieser Verschiebung gewährleistet, ohne zum kommunizierten Bestandteil der Narration werden zu müssen. Als Konstellation, in der diese Verschiebung als ‚Arbeit des Films' figuriert, ist sie jedoch beobachtbar für einen Blick, der weg vom (narrativen) Ereignishaften auf die operative Struktur des Ereignisses gerichtet ist, die in der Konstellation anschaulich wird.

Mit Kuntzel kann man davon sprechen, daß es zwei unterschiedliche Ebenen im Filmtext gibt. Das sind einerseits die Ebene der Bedeutung und ihrer narrativen Konstitution und andererseits die der Produktion der Bedeutung, die sich figural manifestiert. Laura Oswald verweist darauf, "this [zwei unterschiedliche Ebenen] creates an oscillation between the continuous and the discontinuous, between the code and the uncodifiable"[247]. Die Oszillation entsteht, weil sich das Verhältnis zwischen beiden Ebenen als heterogen erweist. Von daher kann eine Form erforderlich werden, welche die konfigurative Mischung der heterogenen Elemente und gleichzeitig die oszillierende und disjunktive Beziehung zwischen beiden Ebenen darstellt.

Auf diese Weise entsteht eine weitere Ebene der Konstellation, deren Komplexität als Entfaltung und Deplazierung gekennzeichnet werden kann. Die Konstellation funktioniert dann nicht mehr als eine Figur der Verschmelzung, sondern als heterogene Anordnung. Sie ordnet jedoch weder die Verhältnisse der Figuren als narrative Personen[248] nach ihren Konflikten im Fluß der Erzählung, noch die verschiedenartigen Codes für die Konstitution der Erzählung an. Vielmehr ist sie als komplexe Figur für das Durchweben („interweaving") aller Elemente zuständig. David N. Rodowick spielt deutlich auf Walter Benjamins Begriff der Konstellation an, wenn er auf den ursprünglichen Sinn des Begriffes als ‚Sternenbild' verweist; dann aber spricht er von

---

[247] Laura Oswald: Disourse/Figure. The Inscription of the Subject in Surrealist Film, in: Heath, Stephen/Mellencamp, Patricia (Hg.): Cinema and Language, Los Angeles 1983, S.118-125, hier: S.122.

[248] So ergibt sich aus der Konstellation andere Art des Konflikts: „Das Geschehen wird in der Fiktion durch *Personen* (lat. persona - Maske des Schauspielers) bzw. *Figuren* (lat. figura - Gestalt) entwickelt und ausgetragen. (...) Die Figuren bilden ein Geflecht, eine *Konstellation*, in der sie durch ihre Ausstattung an *Eigenschaften* und Handlungsmöglichkeiten gegeneinander gesetzt sind. (...) In der Unterscheidung zwischen *Haupt- und Nebenfigur* lassen sich innerhalb eines Figurenensembles häufig symmetrische Konstellationen finden, zwischen denen dann ähnliche Konflikte oder Teile des Konflikts ausgetragen werden." (Knut Hieketier: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/Weimar 1996, S.120-121.)

einer ‚schwebenden Figur', die verschiedenste Elemente zur Konstitition von Sinn zu ‚verweben' vermag.

An anderer Stelle, indem er direkt auf Kuntzels Analyse von *The Most Dangerous Game* Bezug nimmt, läßt er diese ‚komplexe Figur' der Konstellation an die Stelle der Zeichenfunktion treten. Sie bietet einen überdeterminierten Raum der Bedeutungsproduktion, in dem und zwischen denen Signifikantenketten frei beweglich operieren.

> „(...) das Konzept der Konstellation (beschreibt) eine komplexe Figur, die, indem sie das Konzept des Zeichens ersetzt, sowohl die semiotische Heterogenität des Film-Textes als auch seine besondere Dissemination der Seme zur Geltung bringt. Diese Figur kann von den verschiedensten Ausdrucksweisen durchwoben sein; spezifischen und unspezifischen Codes gleich, partizipieren an ihrer Strukturierung graphische, ikonographische und auditive Spuren. (...) verbindend oder trennend innerhalb der vermischten Ausdrucksweisen, geben sie der Fiktion einen komplexen Raum in einem pluralen Netz von Signifikanten. Weniger eine fixierte und konventionelle Signifikation, ergibt dies jetzt Bewegung und Verräumlichung im Text. Die Konstellation ist deshalb unsicher, ein zusammengesetztes 'Zeichen' [oder 'eine schwebende Figur']."[249]

Die Konstellation ist also als ein komplex zusammengesetztes Zeichen (‚composite sign') oder ein dynamischer Bedeutungsraum aufzufassen, eine bewegliche, offene Figur, die dennoch spezifisch genug ist, um die heterogenen Elemente, die sie verbindet, gleichmäßig beobachtbar machen zu können. Diese ‚schwebende Figur', die kaum festzumachen ist, tritt in Erscheinung, sobald sie in ein Signifikantennetz eingeflochten, d.h. refiguriert wird. Dann ist sie es, in der die Arbeit des filmischen Textes, seine Latenz, an die Oberfläche des Textes und dort in Erscheinung tritt, d.h. manifest wird. Der nächste Schritt der Überlgungen soll sein festzustellen, wie mit einem komplexen Konzept der ‚Figur' anstelle des Zeichens weiter verfahren werden kann. Das Interesse gilt einem prozessualen Begriff der Figur bzw. der ‚Figuration'.

---

[249] David N.Rodowick: Die Figur und der Text, S.219.

4.5. Das filmische Figurationskonzept

4.5.1. Filmische Bildform des Paradox

Die Frage ist zunächst, auf welcher Ebene ein operativer Begiff der Figur angeordnet werden kann, auf der Ebene des Textes oder des Bildes. Raymond Bellour hat in seinem Aufsatz *Der unauffindbare Text*[250] die Verwendung des Text-Begriffs (im Sinne von Barthes[251]) im Rahmen der Filmanalyse zumindest problematisiert. Die Differenz zwischen dem Film und dem geschriebenen Text jedenfalls liegt Bellour zufolge in der Tatsache, daß der geschrieben Text ‚intertextuell' immer wieder aufgenommen, d.h. zitiert werden kann, während der Film als Text unzitierbar ist, was ihn ‚unauffindbar' macht. Mit (un)zitierbarem Text ist hier die audiovisuelle Konstruktion des Films gemeint, deren Bild- und Tonelemente, zum Beispiel Geräusche „für die Textualität des Films ein um so größeres Hindernis (darstellen)"[252] und sich ihrer Wiederverwendung als Zitat entziehen, eben ‚unauffindbar' bleiben, weshalb der Film als Text in der Regel auf die „Begriffe des Drehbuchs, das heißt der Inhalte, der Themen"[253] reduziert werden muß. In der textuellen Behandlung des Films führt die Beseitigung dieser Hindernisse der Unzugänglichkeit der Bild- und Tonebene daher stets zur Reduktion des spezifisch Filmischen auf das textuell vorfindliche Narrative (das Literarische) oder das Einzelbild des Fotogramms (das Fotografische oder Malerische). Das filmische Bewegungsbild ist beides:

> „Einerseits entfaltet sich das Bild wie ein Gemälde im Raum, andererseits taucht es in die Zeit ein wie eine Erzählung (...). In diesem Sinne ist das

---

250 Raymond Bellour: Der unauffindbare Text, in: Montage/AV, 8/1/1999, S.8-17.

251 Roland Barthes: From Work to Text (1971), in: Ders,: Image-Music-Text, New York 1977, S.155-164.

252 Raymond Bellour: Der unauffindbare Text, S.13.

253 Raymond Bellour: Der unauffindbare Text, S.14.

> bewegte Bild unzitierbar, da der geschriebene Text nicht wiedergeben kann, was alleine dem Projektor möglich ist.“[254]

Zwar kann auf dem Schneidetisch oder dem Videorekorder die Bewegung eines Films angehalten werden (‚l’arrêt sur l’image’), was jedoch verloren geht, ist die Faszination des Films, die im flüchtigen Bewegungsbild liegt.

> „Doch die Bewegung, die man anhält, ist nicht dieselbe. Man unterbricht zwar die Kontinuität, man fragmentiert den Sinn, aber man verändert nicht auf dieselbe Weise die materielle Beschaffenheit des Ausdrucksmittels.“[255]

Der Film ist die Gleichzeitigkeit seiner audovisuellen Entfaltung in (Bild-)Raum und (Erzähl-)Zeit. Daher muß die Filmanalyse „tatsächlich von vornherein den rhythmischen sowie den figurativen und aktantiellen Teil der Erzählung einbeziehen“[256]. Weil der Filmtext im Grunde ‚rhythmisch’ und ‚figurativ’ zugleich ist, sollte die textuelle Analyse des Films diese paradoxale Beschaffenheit in Rechnung stellen. Das bedeutet, daß sich die Analyse des Films, wie sie von Bellour gefordert wird, nicht auf die Zeichenhaftigkeit des Films als Text beziehen kann, der ‚unauffindbar’ bleibt, sondern auf dessen Temporalität und Figuralität, deren Simultaneität den Film auf paradoxe Weise konstituiert. Es muß in der Filmanalyse darum gehen, die Heterogenität der filmischen Elemente, deren paradoxale Koexistenz für den Film charakteristisch ist, zu analysieren.

Das filmische Figurationskonzept greift hier ein, weil es in der Lage ist, das Figurale selbst in der Zeit als Prozeß aufzufassen, ohne sich allerdings der Paradoxie der ‚Figur in der Zeit’ entziehen zu können. Die Konzentration auf die filmische Figur ‚unterbricht’ den narrativen Fluß der Zeit, deren Wahrnehmung wiederum das Figurale zurückdrängt. Figuration bedeutet also, in der Heterogenität selbst im Paradox selbst zu operieren.

Rodowick geht für sein Verständnis des Figurationskonzepts zunächst auf die Analyse der ‚Arbeit des Films’ von Thierry Kuntzel zurück.[257] Diese Analyse Kuntzels ist in diesem Zusammenhang deshalb von Bedeutung, weil sie einerseits ‚textuell’ verfährt im

---

[254] Raymond Bellour: Der unauffindbare Text, S.15.

[255] Raymond Bellour: Der unauffindbare Text, S.15.

[256] Raymond Bellour: Der unauffindbare Text, S.16.

[257] Vgl. David N. Rodowick: Die Figur und der Text, bes. S.217-221.

Hinweis auf das ‚Durchweben' der unterschiedlichen Codes. Andererseits ist diese textuelle Organisation selbst eine Figur, die sich aber als das heterogene Element des Filmtextes erweist, weil die Hervorhebung dieser Figur (Figuration) den Film (Narration) unterbricht (so wie jede Metapher als Figur den textuellen Fluß (Diskurs) unterbricht). Was hier als Figur ‚figuriert' ist die reflexive Wiederaufnahme der textuellen Funktion oder ‚Arbeit des Films', die in der Filmanalyse als Prozeß der Figuration herausgearbeitet und als spezifische Konstallation des Films darzustellen ist.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier spicht daher von einer doppelten Analyse des Films: „(…) it [die Filmanalyse] involves a double textual analysis, since the functioning of the film as text and the insertion of texts in film will be studied simultaneously."[258]

Ein derartiges Verständnis der Figuration als filmtheoretisches Konzept, das auf die Analyse der ‚Arbeit des Films' in der reflexiven Wiedereinschreibung (oder mit Bellour dem Wiederauffinden) ihrer Textualität ‚als Figur' und Konstellation zielt, enthält, wie Dudley Andrews deutlich macht, in der Figuralität des Films die grundsätzliche Möglichkeit, den Prozeß der sprachlichen Bewegung und textuellen Entstehung (nicht nur) des Films ‚figural' zu demonstrieren.

Einige Aufsätze, die ich im folgenden zusammenfassen möchte, behandeln im Rahmen des Figurationskonzepts die Problematik, wie die Zusammensetzung der heterogenen Elemente im Filmtext zur Geltung gebracht werden kann, wofür zwei komplementäre Begriffe zur Verfügung stehen. Während Kuntzel und Rodowick wie gesehen von ‚Konstellation' sprechen, zieht Marie-Claire Ropars-Wuilleumier unter Verweis auf Eisenstein den Begriff ‚Hieroglyphe' vor, wodurch eine Verschiebung vom filmischen Text zur Ideographie oder filmischen Schrift vollzogen wird. Schließlich soll noch kurz auf den Aufsatz von Scott Lash hingewiesen werden, der auf die Differenz von Diskurs und Figur (im Sinne von François Lyotard) für postmoderne Verfahren kultureller Artikulation rekurriert.

[258] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: The Graphic in filmic Writing. *A Bout de Souffle*, or the erratic Alphabet, in: Encritic 5.2/6.1, 1982, spring, S.147-161, hier: S.147.

4.5.2. Filmische Schrift als ‚Hieroglyphe'

Ropars-Wuilleumiers Lektüren der Filme *Hiroshima mon amour* von Alain Resnais und *A bout de Souffle* von Jean-Luc Godard (beide 1959), konzentrieren sich auf deren Schauplatz der Hetrogenität von Zeichen und Figuren, auf dem die Bedeutungsproduktion der Filme beobachtbar wird, weshalb sie unmittelbar in den Zusammenhang der Diskussion um das Konzept der Figuration gehören.[259] Während Kuntzel durch seine Interpretation die Figuren der Operation, die die (latenten) Hintergründe der repräsentativ-narrativen Filme konstituieren und deswegen den filmischen Diskurs zu ‚dekorieren' scheinen, hervorgehoben hat, konzentriert sich Ropars-Wuilleumier von vornherein auf Figuren, deren Heterogenität den Fluß der filmischen Narration (Diskurs) in seiner Kontinuität unterbricht. Sie treten in Erscheinung in privilegierten Zonen der Fraktur und werden von ihr unter Bezug auf den Schriftbegriff Derridas als ‚Hieroglyphen' bezeichnet. [260]

Das Interesse Ropars-Wuilleumiers liegt jedoch eher darin, prinzipiell den ‚hieroglyphischen Mechanismus' des Films als Schrift (écriture) zu enthüllen, um von dieser Seite die textuelle Arbeit als figuralen Prozeß des Films zu erfassen. Auch in der Hieroglyphe sollen das Funktionieren des filmischen Textes und der Ablauf der Signifikation reflexiv figurieren und beobachtbar sein. Es sind Figuren, in denen der Film als Schrift selbstreflexiv wird, weshalb von Ropars-Wuilleumier diejenigen Filmszenen privilegiert werden, in denen sich die Handlung des Films verzögert und statt dessen die figurale (graphische) Aktivität des Films in den Vordergrund tritt. Diese figurale Aktivität, indem sie die Kontinuität der Handlung unterbricht, verweist auf ihre eigene Artikulation als ‚Ereignis' ihres reflexiven Handelns. Der Film kann seine

---

[259] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: The Graphic in filmic Writing, sowie Marie-Claire Ropars Wuilleumier: Der Film, Leser des Textes (1983), in: Georg Schmid (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Köln 1986, S.311-332.

[260] Auch für Rodowick war die Hieroglyphe aufgrund ihrer Heterogenität als Modell für das Figurationskonzept sinnvoll: „Das Interesse an Hieroglyphen als Modell für die kinematischen Signifikation würde sowohl in ihrer Mischung von phonischen, graphischen und figuralen Ausdrucksweisen gründen als auch in ihrer fundamentalen Polyvalenz. In den Hieroglyphen kann ein phonetisches Element ein Objekt symbolisieren, ein Element transkribieren (übersetzen), das mit anderen Phonemen kombinierbar ist, oder durch die Juxaposition von verbundenen Figuren eine völlig neue Vorstellung formulieren." (David N. Rodowick: Die Figur und der Text, S.222.)

kinemato*graphische* Seite, die gewöhnlich in der medialen Transparenz zur Narration unsichtbar (latent) bleibt, in der Hieroglyphe aktualisieren und als einen hieroglyphischen Mechanismus der Schrift manifestieren, in dem Wort und Bild, das Graphische der Schrift und das Visuelle des Bildes einander in ihrer Komplexität und Heterogenität durchdringen. Diese Mischung bezeichnet Ropars-Wuilleumier als Disjunktion, Figuration einer irreduziblen Differenz. Der Film als Hieroglyphe ermöglicht, diese irreduzible Differenz hervorzuheben, indem er die Heterogenität selbst aufzeigt.

Im Rahmen ihres Verständnisses des Films als Schrift, das im Modell der Hieroglyphe anschaulich wird, konzentriert sie sich nun auf die Materialität der Schrift, d.h. auf die Spuren, die graphisch in den Film eingeschrieben sind, wodurch die Schrift als ‚Spur' der Materialität der Zeichen in den Bildern betont wird. Die Bilder umhüllen die Schriften, weshalb sie im Film die Rolle als Gegen'figur' zur Schrift spielen. Ihre Analysen konzentrieren sich daher auf das Zusammentreffen von ‚Schrift'en im Film‚bild', graphische Strukturen, die Schrift als Material bildlicher Form(unlieurng)en des Films hervortreten lassen.

In dem Moment jedoch, indem sich die Aufmerksamkeit auf das ‚Zeichen als Zeichen' oder die ‚Schrift als Schrift' und graphische Spur konzentriert, wird die Kontinuität des filmischen Diskurses angehalten. Die Spur der Schrift und die Bewegung des (narrativen) Diskurses sind gegenläufig. Ropars-Wuilleumier muß also von der Dissoziation von Diskurs und Zeichen ausgehen. Im Film *A bout de Souffle* kommen Schriften in Form von Fototiteln, der Zeitungsüberschriften oder der elektrischen News-Headline an der Fassade eines Gebäudes etc. vor. Diese Schriften machen die entscheidenden Ereignisse des Films für die Figuren im Film und die Zuschauer des Films ‚lesbar', d.h. sie sind Überschriften in der und über die Handlung. Sie sind (diegetische) Bestandteile des Films und zugleich Schriften über den Film, das bedeutet, daß sie an der Grenze zwischen Film als Handlung, Narration und Film als lesbarer Schrift situiert sind. Die Schrift wird zur Figur dieser Heterogenität, sie muß zugleich ‚gesehen' und ‚gelesen' werden. Dieses Bild, das die Schrift zur Figur werden läßt, gehört nicht mehr zu demjenigen Bild, das die Handlung des Films zeigt, und aus dem Zusammentreffen beider heterogenen Bilder entsteht die Verdoppelung von Schrift und Bild, deren Figuration die ‚Hieroglyphe' ist.

Zum Beispiel steht in der Überschrift der Zeitung, die Michel Poiccard (Jean-Pual Belmondo), der Protagonist von *A bout de Souffle*, aufschlägt, man liest dann, „die Polizei hat den Mörder von der RN7 bereits identfiziert". Schrift und Bild widersprechen einander in demselben Bild, in dem Michel, der einen Polizisten erschossen hat, unbehelligt die Zeitung liest. Die Bewegung der Bilder wird in Richtung tatsächlicher Identifikation Michels bis zu seinem Tod durch die Polizei fortschreiten und diesen Widerspruch zwischen Schrift und Bild aufheben. Der Film zeigt die eigene Arbeit der Identifizierung durch die eingeschobenen Bilder. Aber diese Arbeit der Identifizierung zwischen dem identifizierten Objekt und identifizierenden Text gelingt nicht einfach, sie verzögert sich in der Ungleichzeitigkeit von Lesen und Sehen.[261] Oder in der elektrischen News-Headline an einem Gebäude wird in einer Laufschrift mitgeteilt: „Michel Poiccard: Verhaftung steht unmittelbar bevor". Die Bilder des Films zeigen das Gegenteil, die Verhaftung muß verschoben werden. Diese zu Bildern werdenden Schriften verzögern und verschieben ihrerseits den linearen Ablauf der Handlung, die schon schriftlich vorweggenommen wurde, so, wie das Lesen in das unmittelbare Sehen des Geschehens verzögernd interveniert. Wort und Bild, deren Kombination die Diskursivität gewährleisten könnte, werden in diesen Fällen zur Fraktur dissoziert.[262]

Während des Prologs von *Hiroshima mon Amour* hört man die männliche Stimme sagen: „Tu n'as rien vu á Hiroshima, rien", darauf antwortet die weibliche Stimme „J'ai tout vu. Tout" etc. Die Bilder zeigen aber nicht das, was vom Mann und der Frau gesehen oder nicht gesehen wurde. Sondern die Bilder reagieren auf die Aussagen, indem sie zum Beispiel das Spital ohne Kranke mit den halboffenen oder geschlossenen Türen oder die Kranken zeigen, die ihre Gesichter abwenden, sobald sich ihnen die Kamera nähert.[263]

> „*Das Bild hat das Zeichen gelesen*, aber es hat es auch gleichzeitig deplaciert in Richtung des im Dialog ausgetragenen Konflikts; es hat die Affirmation, die die Stimme der Frau ausgedrückt hat, gegen sie selbst gekehrt – und hat damit zur Rückkehr der männlichen Stimme geführt. Diese Operation wird

[261] Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: The Graphic in filmic Writing, S.150.

[262] Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: The Graphic in filmic Writing, S.152.

[263] Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Der Film, Leser des Textes, S.315-316.

ausgeführt durch die Kritik des Aktes des Sehens. (...) *Lesen ist nicht gleich sehen*.“[264]

Die Bilder entsprechen nicht dem, was geschrieben und gesprochen wird. Sie unternehmen alles, um zu verhindern, daß die Wörter und Stimmen, das Hörbare, mit den Bildern, dem Sichtbaren, verschmolzen werden, das eine den Sinn des anderen wiedergibt. Beide Seiten bleiben in ihrer Heterogenität erhalten. Der Film will nicht im Sinne der Harmonisierung seines verschiedenartigen Zeichenmaterials zugunsten der (linearen) Diskursivierung funktionieren, sondern dessen Heterogenität operationalisieren. Ebenso bleiben in *A bout de Souffle* die Wörter der Schrift, die in verschiedenen Formen vorkommen und gelesen werden müssen, gegen die Bilder, die sie umhüllen, resistent. Aber die Bilder zwingen dazu, daß diese Wörter gesehen und als graphische Schrift materialisiert werden. Hier wird der Unterschied zwischen Figur und Zeichen deutlich. Die Bilder intervenieren in den Prozeß, in dem die Schrift zum Zeichen wird, im Bild wird die Schrift zur Figur und erhält sich ihre (kinemato)graphische Qualität. Danach wird verständlich, daß der Film zwei verschiedene Systeme beinhaltet, einerseits das textuelle System, das die Kontinuität des Handlungsflusses des Films ermöglicht, andererseits das System, das diese Handlung liest, reguliert und (reflexiv) verortet. Ein Film kann gelesen werden und zugleich liest er sich (reflexiv) selbst: das eine eignet dem linguistischen und das andere dem figuralen System. Beide koexistieren in der Figur des Films als Hieroglyphe, ohne daß sie miteinander verschmolzen werden:

> “The cinema in its double semiological dimension is introduced (...): analogical figuration and linguistic signification, written before being spocken. (...) The two systems remains separate, and are distributed between the two occurrences; but - system of signs or system of images, they are both equally rooted in the representation.”[265]

So bezeichnet der Film hieroglyphisch das Funktionieren des Textes und gleichzeitig den Text als Funktion. Beide Seiten treten in einer Konstellation zusammen, „indem sie

[264] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Der Film, Leser des Textes, S.316 (H.v.Kim).

[265] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: The Graphic in filmic Writing, S.150.

[die Hieroglyphe] die Auflösung zurückweist, die Verwicklung und die reziproke Desintegration der Bausteine, wo sich der Sinn auflöst, benennt“[266].

Die Beobachtung der Zonen der Fraktur trägt dazu bei, die Koexistenz der unterschiedlichen Systeme zu verdeutlichen. Diese Koexistenz erweist sich insofern als Verdoppelung, als die Textualität des Films selbst vom Film gelesen werden kann. Diese Lektüre bedeutet zugleich die Auflösung des Textes: „(...) die filmische Referenz (markiert) einen Haltpunkt für diesen Texttod, diesen Tod, wo sich der Text erzeugt.“[267] Aus dieser Ruine entsteht eine neue Form des Textes in einer Umgestaltung, die Ropars-Wuilleumier als ‚réécriture’ bezeichnet.

4.5.3. ‚Lesen des Figuralen‘ in den postmodernen Medienbildern

Die Idee der Hieroglyphe verbindet sich mit dem Begriff des Figuralen von David N. Rodowick dort, wo er das Figurale als Chiasmus zwischen zwei unterschiedlichen Ordnungen der Zeichen sieht. Dies beruht darauf, daß er das Figurale nicht lediglich als das dem Ding ähnliche Bild bzw. eine Art der Repräsentation auffaßt, sondern als ein Konzept, nicht ästhetisch, sondern historisch. Dieses Konzept richtet sich auf die räumliche und zeitliche Organisation des Diskurses. Dies gibt Anlaß, den Zusammenhang zwischen einer als postmodern bezeichneten Kultur der Bildmedien und Erscheinungen von Entropie herzustellen.

Für die Konzeption des Figuralen nimmt Rodowick Bezug auf den Begriff der Aussage (énoncé), den er bei Foucault formuliert findet und verbindet in mit Foucaults Diskussion der kalligraphischen Darstellung von René Margrittes *Ceci n’est pas une pipe*. Rodowick bezieht sich auf Foucault, nicht nur weil er wie jener die Aussage als die Einheit des Diskurses sieht, sondern weil sie elementar für die Formation des Diskurses überhaupt ist. Der von Rodowick herangezogene Begriff der Aussage trägt schließlich dazu bei, zu verdeutlichen, daß die diskursive Formation sich in einem bestimmten Raum bzw. zwischen dem Sichtbaren und dem Ausdrückbaren ereignet,

[266] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Der Film, Leser des Textes, S.330.

[267] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Der Film, Leser des Textes, S.330.

was auf die Existenz der Aussage im Raum hinweist. Und diese Existenz kann durch das Figurale Vorhandensein abgesichert werden.

Die Aussage definiert sich weder als der Sinn, der diskursiv produziert und rezipiert wird, noch als der Wahrheitswert, der durch die logische Proposition entsteht. Sondern sie hängt mit dem Begriff des Diskurses selbst zusammen.[268] In der *Archäologie des Wissens* beschreibt Foucault den Diskurs nicht nur als Menge von sinnbezogenen Zeichen, sondern auch als Ereignis dieser Formation oder Operation, die dann für die ‚Menge von Formulierungsakten' gilt. Und diese Idee der ‚Akte' ist mit dem Verständnis der Aussage verbunden.

> „Wir verstanden unter Diskurs einmal, was (eventuell sogar alles, was) an Zeichenmengen produziert worden war. Aber wir verstanden darunter auch eine Menge von Formulierungsakten, eine Folge von Sätzen oder Propositionen. Schließlich - und diese Bedeutung hat schließlich überwogen (zusammen mit der ersten, die ihr als Horizont dient) - wird der Diskurs durch eine Menge von Zeichenfolgen konstituiert, insoweit sie Aussagen sind, das heißt insoweit man ihnen besondere Existenzmodalitäten zuweisen kann."[269]

Es handelt sich bei dem in diesem Zitat herangezogenen Diskursbegriff also nicht um die Menge von Zeichen, sondern um die Menge von Aussagen, die mit der Bedingung, der Modalität und Formulierung des Diskurses zusammenhängen und in diesem Sinne als konstitutive Elemente funktionieren. Deswegen meint Foucault, daß „sie [die Aussage] in sich selbst keine Einheit ist, sondern eine Funktion, die ein Gebiet von Strukturen und möglichen Einheiten durchkreuzt und sie mit konkreten Inhalten in der Zeit und im Raum erscheinen läßt."[270] Die Aussage ist also nur funktional vorhanden, weil sie nur die Erscheinung des Inhalts unterstützt und ermöglicht. In diesem Sinne ist Aussage wichtig nicht als Einheit des Diskurses, sondern als elementare Funktion bzw. als ‚Existenzmodalität' der diskurisven Formation. Für Rodowick ist noch wichtiger, daß solche formative Funktionsqualität der Aussage durch das Figurale eine Form

---

[268] Vgl. Michel Foucault: Archäologie des Wissens (1969), Frankfurt/M 1986, bes. S.115-127.

[269] Michel Foucault: Archäologie des Wissens, S.156.

[270] Michel Foucault: Archäologie des Wissens, S.126-127.

bewahren kann, um schließlich sichtbar zum Beispiel durch die Malerei dargestellt zu werden.[271]

Dieser Zusammenhang wird in der modernen Malerei deutlich, weil sie nicht das Ding, sondern eine ‚diskursive Praxis' figural repräsentiert:

> "To examine the relation between painting and 'diskursive practice' (...) would not mean transposing the silence of visual expression into commentary on the latent discourse of the painter as the 'murmur' of his or her intentions. (...) they [die modernen Maler] transform the identity of the *énoncé* itself."[272]

Die moderne Malerei ist deswegen hier von Bedeutung, nicht weil sie etwas anderes durch die Repräsentation diskursiv macht, sondern weil sie versucht, solche diskursive Formation, die die Menge von Aussage ausmacht, selbst transformativ darzustellen, so daß die Aussage selbst gezeigt wird. Um dies argumentativ zu unterstützen, bezieht sich Rodowick auf Foucaults Lektüre von Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*. Foucault zufolge liegt die Besonderheit der kalligraphischen Darstellung darin, daß „das Kalligramm die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation überspielen (möchte): zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen."[273] Zwar macht dieses Spiel des Kalligramms möglich, beide miteinander zu verschmelzen und koexistieren zu lassen, dennoch können die Differenzen zwischen ihnen nicht verwischt werden. Denn diese Darstellung als Figuration mündet sofort in das auch an anderer Stelle immer wieder

---

[271] Rodowick erklärt diese Strategie der bildlichen Sichtbarmachung des Unsichtbaren mit Bezug auf den Begriff Diagramm, auf den als „die Form des Sichtbaren" von Deleuze aufmerksam gemacht wird. Deleuze beschreibt, wie eine diagrammatische Form als architektonisches und optisches System ein bildliches Auftreten der disziplinären Macht durchsetzbar macht, (zum Beispiel Panoptikon als Form der Erscheinung der strafrechtlichen Machtausübung) anhand der „visuellen Anordnung". Das Diagramm erfordert, „daß die jeweilige Mannigfaltigkeit reduziert werden muß, in einen eingeschränkten Raum gefaßt werden muß und daß die Durchsetzung einer Verhaltensweise durch die eine räumliche Verteilung erfolgt, durch zeitliche Ordnung und Reihung, durch raum-zeitliche Zusammensetzung ..." Und in diesem Sinne „(ist) das *Diagramm* nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie, koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes". (Gilles Deleuze: Foucault, Frankfurt/M 1997, S.52.) Rodowick entnimmt das Figurale aus solcher Formbildung der Funktion selbst, so daß das Figurale wie Satz oder Bild nicht das Ding repräsentiert, sondern als Konzept, mit dem man das formlose Funktionieren sichtbar macht, verstanden werden kann.

[272] David N. Rodowick: Reading the Figural, S.23-24.

[273] Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife (1973), München/Wien 1997, S.13.

vorgefundene Paradox: „The moment we read the deciphered sentence the figure dissolves and resemblance is shattered by naming.“[274]

Die Besonderheit des Kalligramms *Ceci n'est pas une pipe* liegt darin, daß durch die kalligraphische Darstellung all diese Differenzen und Widersprüche, die zwischen Text und Figur stattfinden, hervorgehoben werden, die Relation zwischen dem Sichtbaren und Ausdrückbaren figural in den Vordergrund gestellt und räumlich konfiguriert wird. Foucault beschäftigt sich mit dem Kalligramm von Magritte deswegen, weil er diese Relation als die operative oder transformative auffaßt, die nur durch die Konzentration auf den Moment der diskursiven Formation erkennbar gemacht werden kann.[275] Im Falle der Kalligraphie Margrittes ist das, was in solcher Figur thematisiert wird, weder Pfeife als Ding oder Ding-Bild noch das (geschriebene) Wort ‚Pfeife' als Affirmation, sondern die Relation zwischen beiden. So gesehen ist, was transfomiert wird, die Ordnungsrelation, in der die Beziehung zwischen beiden Seite beschrieben wird, anders gesagt, ein Raum, in dem sich die Aussage als Bedingung oder Funktion ansiedelt. Rodowick schreibt:

> “Magritte reconfigures theses two negations on the space of his drawing. Simultaneously, the collateral space of the *énoncé* is transformed. (...) The calligrammatic text has been peeled from the support of the figure, restoring the two orders of signs their ‘proper’ spaces, but with a difference.” [276]

Das Figurale ist daher nicht Ding-Repräsentation, sondern es bezieht sich auf das ‚Zeigen' der Differenz oder die Unvereinbarkeit zwischen Text und Bild. Und noch wichtiger ist, daß der Moment, in dem das Sichtbare und das Ausdrückbare ins transformative und operative Verhältnis gesetzt werden, im Figuralen verräumlicht wird oder wie Rodowick schreibt, „the collateral space of the *énoncé* is transformed.“ Diese Verhältnissetzung ist die Aussage, und das Figurale ermöglicht, die Aussage, die so ereignishaft aufscheint, zu beschreiben.

---

[274] David N. Rodowick: Reading the Figural, S.28.

[275] „Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß die Vertracktheit (der Kalligraphie) in einer Operation liegt, die von der Einfachheit des Resultats unsichtbar gemacht worden ist, die aber allein das bestehende Unbehagen erklären kann. Diese Operation ist ein von Margritte insgeheim geschaffenes Kalligramm, das dann mit Bedacht wieder aufgelöst worden ist. Alle Elemente des Bildes, ihre Stellung zueinander und ihre Beziehung entspringen dieser Operation, die nach ihrer Vollendung sogleich zunichtegemacht worden ist.“ (Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife, S.12.)

[276] David N. Rodowick: Reading the Figural, S.28.

Diese Beschreibung bezieht sich deswegen auf die Aussage, in der die beiden heterogenen Seiten (Text und Figur, Affirmation und Ähnlichkeit, Ausdruckbares und Sichtbares) gegenseitig auf andere angewiesen sind, weil das transformative und operative Verhältnis ihre Abhängigkeit und zugleich Differenz gewährleistet. Und das Figurale ist deswegen entropisch (chaotisch, unordentlich), weil die Heterogenität des Sichtbaren und Ausdrückbaren in demselben Raum undifferenziert konfiguriert. Diesen Zusammenhang merkt Rodowick wie folgt an:

> "Magritte's drawing is emblematic of a transfomation in the collateral space of the *énoncé*, a shifting of its centers of gravity, where the visible is no longer excluded from the expressible. The two regimes are now linked by 'a subtle and unstable dependency, at once insistent and unsure' where figure and text refer incessantly one to the other in embattled and contradictory ways."[277]

In Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* werden also nicht nur die Differenz und Trennung (Wort und Bild) markiert, sondern auch der Raum der Relation bzw. Aussage konfigurativ beschrieben. Diese konfigurative Beschreibung hat das Zusammentreffen beider, der figuralen und affirmativen Bereiche zur Folge. Ihr Beisammensein ist aber deswegen unstabil (entropisch), weil das eine das andere verneint.

4.5.4. Figurale Signifikation im ‚transgressiven figuralen Film'

Schließlich soll im Rahmen des Konzepts der Figuration eine Analyse des Verhältnisses figuraler zu diskursiver Signifikation von Scott Lash angesprochen werden, die er für die Charakterisierung postmoderner kultureller Artikulation herangezogen und vor allem auf das Cinema bezogen hat. Lash geht davon aus, daß die moderne Signifikation im wesentlichen auf dem Wort beruht, also diskursiv ist, während die Postmoderne sich als figurative Artikulation oder Intervention in die diskursive Moderne entwickelt hat. Das Bild hat die Priorität gegenüber dem Wort gewonnen. Während der figurale bildhafte Ausdruck ‚den Banalitäten des Alltags' nahe und mit den technich-apparativen Bildmedien stark geworden ist, war der diskursive Ausdruck am Wort orientiert und der

[277] David N. Rodowick: Reading the Figural, S.29.

Rationalität verpflichtet. In der psychoanalytischen Rangfolge gehört das Diskursive zum rationaleren Sekundärprozeß (dem Rationalitätsprinzip) und das Figurale zum Primärprozeß des Unbewußten. Scott Lash kann sich bei dieser antagonistischen Konstruktion des Verhältnisses von Diskurs und Figur auf François Lyotards entsprechende frühe Untersuchung beziehen[278], in der Lyotard ebenfalls von der ‚figuralen Intervention' ins Diskursive gesprochen hat, ein Verfahren, das Lash für die postmoderne Kultur allgemein annimmt, mit der Folge, daß der lineare Diskurs und die großen Erzählungen figural unterbrochen und tendenziell aufgelöst werden. Das Rationale wird durch das Spektakuläre ersetzt, der narrative auf das dialogische Wort gegründete moderne Film zum Beispiel durch das spektakuläre visuelle Cinema verdrängt. Die figurale Darstellung trägt zur Ent-Differenzierung zwischen dem Referenten und Signifikanten bei (während umgekehrt die Moderne zur stetig fortschreitenden Differenzierung geführt hat). Lash belegt diese Entdifferenzierung durch sowohl die avantgardistische Kunst als auch den Film, in denen die Differenz zwischen dem Bezeichnenden und dem Referenten undeutlich wird, Zeichen auf Zeichen referieren und das Wirkliche (mit einem Argument Baudrillards[279]) zu seinem Simulakrum verkommt. Lash unterscheidet das Diskursive vom Figuralen:

> "In this context the discursive 1) gives priority to words over images; 2) valuates the formal qualities of cultural objects; 3) promulgates a rationalist view of culture; 4) attributes crucial importance to the *meanings* of cultural texts; 5) is a sensibility of the ego rather than of the id; 6) operates through a distancing of the spectator from the cultural object. The 'figural' in contradistinction: 1) is a visual rather then a literary sensibility; 2) it devalues formalisms and juxtaposes signifiers taken from the banalities of everyday life; 3) it contests rationalist and/or 'didactic' views of culture; 4) it asks not what a cultural text 'means', but what it 'does'; 5) in Freudian terms it advocates the extension of the primary process into the cultural realm; 6) it

[278] Vgl. Jean-François Lyotard: Discourse, figure, Paris 1985.

[279] Vgl, Jean Baudrillard: Die Präzession der Simulakra, in: Ders.: Agonie des Realen, Berlin 1978, S.7-69.

operates through the spectator's immersion, the relatively unmediated investment of his/her desire in the cultural objects."[280]

Bezogen auf die moderne Malerei verliert die Figur ihre repräsentative Aufgabe, sie figuriert postmodern nur noch in der malerischen Oberfläche für den Ort des (irrationalen) Begehrens, denn "modernist painting would correspond to the formal principles of rationality of the secondary process, while the postmodernist painting (...) would break with such principles of formal rationality and show again desire on the canvas's surface."[281] Mit der figuralen Intervention kommt eben auch das Unbewußte der Primärprozesse an die Oberfläche, das Latente des unbewußten Begehrens wird manifest in der Figur der Unterbrechung diskursiver Strategien, deren Rationalität genau auf der Zensur und Unterdrückung des latent Unbewußten beruhte. Viele der bisher diskutierten figuralen Verfahren haben hier ihren (kulturellen) Ort. Den Konkretisten ging es darum, das im Wort-Text undeutlich und virtuell gewordene Ausgegrenzte im Figuralen zu aktualisieren; das Verfahren der filmischen Figuration zielte auf die Wiedereinführung des Heterogenen und der Diskursivität als Manifestation des filmisch Latenten, Verdrängten.

In der Opposition zwischen den Diskursiven und dem Figuralen macht Scott Lash den (postmodernen) Film zum Paradigma figuraler Strategien, zur wesentlichen Form ‚figuraler' Signifikation. Das Figurale ist mit dem ‚Spektakel' (gegenüber dem modernen narrativen Film) verbunden, was den Film in den Bereich des Emotionalen, Aggressiven, Irrationalen rückt.

„(…) 'images articulate meaning *and* desire' in a way that words or 'utterances' do not. That is, more than to words, 'not only semantic and social values but affect and fantasy as well, are bound to images'. (...) ‚spectacle' – espacially if we expand the definition of spectacle to include also images marked by the agressive instinct – does *not* any longer become subordinated to narrative. That is, there has been shift from realist to

[280] Scott Lash: Discourse or Figure?, S.313-314.

[281] Scott Lash: Discourse or Figure?, S.313.

> postmodernist cinema, in which spectacle comes heavily to dominant narrative.“[282]

Die Unterscheidung zwischen dem modernen und postmodernen Film entspricht jener zwischen dem narrativ-diskursiven und figural-spektakulären Film. Die Entwicklung vom diskursiven modernen zum figuralen postmodernen Film mündet im ‚transgressive cinema'. Mit Überschreitung ist hier die Rückwendung des figural aufgebrochenen filmischen Diskurses auf sich selbst gemeint, das ‚transgressive' ist das ‚reflexive' Cinema, das den Bruch der narrativen (illusionären) Kontinuität mit sich selber und der Selbstreflexion der filmischen Repräsentation anfüllt, was neue Simulationen und Illusionen schafft (als symptomatisch mag hier Zemeckis' *Forest Gump*, 1994 gelten).

4.6. Zusammenfassung

Die bisherige Untersuchung zum filmtheoretischen Figurationskonzept ist von der Auffassung Walter Benjamins ausgegangen, daß der Film nicht bei seinem literarisch vorgegebenen und festgelegten Sinn stehen bleibt, sondern durch seine Bildhaftigkeit die ‚Herstellung von zeichengeleitetem Verhalten' selbst demonstrieren kann. Hiernach wurde der Versuch unternommen, diese Charakterisierung, aufgrund deren Wagner die Filmauffassung Benjamins mit seinem Sprach- und Bildkonzept verbinden kann, konkreter zu machen. Die psychoanalytische und rhetorische Auseinandersetzung mit dem Film, die zunächst in diesem Kapitel auf den Fokus genommen wird, war deswegen notwendig, weil der Film anhand seiner Bildlichkeit und deren Dynamik den figuralen Prozeß präsent machen kann. Bei den Versuchen Metzs und Kuntzels, die die textuelle Operation mit Bezug auf Freud und Lacan darstellen, zeigt sich, daß dieser Figuralität des Films die Interaktion zwischen Metapher und Metonymie oder zwischen Verdichtung und Verschiebung charakteristisch ist. Diese Interaktion läßt sich wohl durch die filmischen Bilder begründen. Unter Betonung auf diese nicht nur bildliche, sondern auch prozessuale Figuralität versteht sich Film als Figuration, die sich als nicht

[282] Scott Lash: Discourse or Figure?, S.325.

nur Verbildlichung, sondern auch die Regulierung der Interaktion (zum Beispiel von Metapher und Metonymie) darstellt. Das Modell der Konstellation, auf die Kuntzel und Rodowick aufmerksam machen, ist aufzustellen, um die aus dieser Interaktion resultierte Komplexität der kompositorischen Bilder im Begriff der Konfiguration zu explizieren. In diesem Kapitel liegt das, was herausgearbeitet wurde, darin, daß gemeinsam Metz und Kuntzel ist, daß die Figur des Films die sich als heterogen erweisenden Elemente in einer Form des konfigurativen Bildes zusammensetzen kann. Und die konfigurativen Filmbilder vermögen die diskursiven und operativen Bilder anzuordnen, indem sie (nach Kuntzels Formulierung) die Operation der Verdichtung metonymisch und die der Verschiebung metaphorisch im Raum des Filmbildes koordinieren. Die Dynamik des Bildhaften, die Benjamin meint, kann in diesem Punkt geltend gemacht werden.

Ich habe mich auch darum bemüht, die Punkte des Figurationskonzepts hervorzuheben. Aus der Entdifferenzierung (Lash) resultiert die Komplexität; das Figurale interveniert in die narrative Kontinuität des Films, was es erschwert, Film als Handlung oder Erzählung zu sehen. Die Schrift, die textuell die Handlung des Films vermitteln kann, verwandelt innerhalb des Films in Figur, und wegen dieser graphischen Verwandlung kann die Schrift nicht mehr mit der Handlung verbunden sein, sondern vielmehr unterbricht sie die Kontinuität der Handlung. Aber deswegen, weil dies innerhalb des Films stattfindet, funktioniert der Film in dieser Katastrophe oder in diesem ‚Tod' (Ropars-Wuilleumier) als andere Form als die der Erzählung. Diese Form kann man mit Ropars-Wuilleumier die ‚Hieroglyphe' oder mit Rodowick das ‚Figurale' bezeichnen, in dem Sinne daß sie die heterogenen Elemente oder Ordnungen beinhaltet und auf deren Relation selbst verweist. Die Hieroglyphe ist Schrift, aber sie umfaßt die graphische Seite der Schrift, und das Figurale ist die Figur, aber es bedeutet nicht immer die bildiche Repräsentation. Von daher ist diese Form die der Konstellation der heterogenen Elemente, die selbstreferentiell und zugleich selbstzerstörend ist.

Noch bemerkenswerter ist, daß in diesen Modellen es leicht einzusehen ist, daß die Figur und der Diskurs (Lyotard) oder das Sichtbare und das Ausdruckbare (Deleuze, Rodowick) im bestimmten Verhältnis stehen. Rodowick schreibt:

> „Die beiden Register der Signifikation sind irreduzibel zu- und untrennbar voneinander, und ihre Ko-existenz leitet eine fundamentale Heterogenität in

> das Funktionieren der Sprache ein. Es gibt kein Zeichen, das nicht schon ein Text wäre, da sein Verständnis vom System, das durch den Diskurs festgesetzt wird, abhängt; doch der Diskurs kann sich nur durch die Bewegung von Zeichen konstituieren. Die Produktion des Sinns hängt von der unterschiedlichen Bewegung zwischen diesen ab. Die Erscheinung der textualen Bewegung hängt wiederum von einer aufgeschobenen Handlung ab (...)." [283]

Das Vorhandensein der Figur im Film verursacht also das Paradox des Films und die Heterogenität der filmischen Elemente. Mehrfach angedeutet ist, daß sich die Diskontinuität, welche die besondere Lektüreweise herausfordert, aus der Intervention oder Durchdringung der heterogenen Bilder ergibt, und diese Bilder sich als das Mediale erklären. Und sofern es transformativ oder operativ ist, ist es das mediale Verhältnis. Die Figuralität des Films ist also deswegen zu beachten, weil aufgrund deren es erkennbar ist, daß sich der Film nicht nur als Text, sondern vielmehr als (visuelle Präsentation vom) Ort des Textes bzw. als Medium befaßt, ‚in' dem der Text operiert und funktioniert, sein kann.

Dann ist es davon zu sprechen, daß die Intermedialität, die durch die Vermischung von verschiedenartigen Medien entsteht, in diesen Fällen dort stattfindet, wo die mediale Intervention zur bestimmten Form als intermediale Konfiguration führt. Zum Beispiel findet die Konstellation, die Kuntzel meint, statt, wenn die Figur der textuellen Operation (Verschiebung/Verdichtung) in den narrativen Text (Oberfläche) des Films plaziert, und Hieroglyphe, wenn die Schrift bzw. Materialität der Zeichen durch ihre Wiedereinschreibung die Kontinuität der Erzählung des Films unterbricht, was schließlich die Filmbilder oszillatorisch machen. In vielerlei Hinsichten kann es die Rede von der Intermedialität sein; im Film *Most Dangerous Game* dekorieren die ‚Gemälden' die Kulisse des ‚Film's, die zugleich in die Handlung interveniert. Ihre ‚Figuration', die durch die Filmanalyse Kuntzels zustande kommt, funktioniert bloß als Störung der Geschichtserzählung. Im Film *A bout de Souffle* dringt das ‚Wort' ins ‚Bild' ein, was aber die Fraktur ausmacht. Im Film *Hiroshima mon Amour* werden die

[283] David N. Rodowick: Die Figur und der Text, S.224-225.

Filmbilder durch die Stimmen eines Mannes und einer Frau kommentiert, aber sie negieren gleichzeitig ihre Reden.

Der Auftritt des verborgenen Bildes, die Penetration des Wortes ins Filmbild und die Simultaneität von Stimme und Bild sind die klare Intermedialisierung. Zu beachten ist aber, daß diese Vermischung zugunsten der Hervorhebung der Grenze des Textes, mit anderen Worten, der Differenz zwischen Inhalt und Medium oder Text und textueller Operation entsteht. Die Intermedialisierung trägt hier lediglich dazu bei, die auf eigenes Medium und textuelle Grenze zu verweisen. Daher mit dem Begriff der Konstellation kann man die Intermedialität konzipieren, die sich bloß mit der Medienreflexion verbindet.

Dies möchte ich in den folgenden zwei Kapiteln verdeutlichen, zunächst dadurch, daß ein Film, der die mediale Situation zum Thema hat, analysiert wird. Dabei wird es festgestellt, daß die Darstellung des Mediums auf die bisher diskutierte konfigurative Bildkomposition (des Films) angewiesen ist, die wegen der Spezifik der Mediendarstellung oder des Mediums selbst erforderlich gemacht wird. Es wird sich auch zeigen, daß diese Komposition im Grunde auf die Mischung von unterschiedlichen Medien beruht, die das Zusammenspiel von den unterschiedlichen Gattungen (Fiktion und Dokumentation), Ausdrucksmitteln (Text und Bild), technisch-apparativen Medien (Schrift, Fotographie und Digitalkamera etc.) und nicht zuletzt den Kunstformen (Literatur und Film) bedeutet.

5. Analyse des Films *Interview*

5.1. Ein koreanischer Film *Interview*

Ein Regisseur will anhand einer Sammlung von Interviewaufnahmen einen Dokumentarfilm drehen, der die Liebe der Koreaner in der modernen Zeit zum Thema hat. Aber ihm gelingt dieses Vorhaben nicht. Er zögert, ist sich nicht darüber im klaren, wie er den Film aufziehen soll. Er ist ideen- und sprachlos, dagegen plaudern die Interviewten vor seiner Kamera immer weiter. Endlich entschließt er sich, die Liebesgeschichte einer Interviewten, die zufällig auf seinem Monitorbild auftaucht, in den Vordergrund des Films zu stellen. Ausgerechnet diese Geschichte erweist sich kurz darauf als erfunden, was dieses Vorgehen in Frage stellt.

Der Film *Interview*, der nicht nur Geschichten über die Liebe in einem asiatischen Land, sondern auch deren filmische Gestaltung erzählt, wurde im Jahre 2000 vom jungen koreanischen Regisseur Daniel H. Byun gedreht. Man ist begeistert, vor allem von der besonderen Struktur, dieser Mischung aus Dokumentation und Fiktion. Das ist der Grund, warum der Film dänischen Filmemachern, die nach einer neuen Ausdrucksform suchten, auffiel und als Dogma-Film anerkannt wurde.[284] Und aufgrund seiner formalen Besonderheit meinen die Filmkritiker im Lande gerne, daß er ein Indiz für den Wandel des koreanischen Films sei. So setzt der Versuch dieser Arbeit, *Interview* zu analysieren, an seiner besonderen Form an.

[284] Vgl. Peter Wuss: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen, in: Montage/AV, 9/2/2000, S.101–126.

Aufgrund der Handlung - jeder Interviewte erzählt vor der Kamera von einem persönlichen Liebeserlebnis – bieten sich verschiedene Perspektiven der Filmanalyse an. Wenn man sich auf die Szenen konzentriert, die die Interviews von Koreanern aufzeichnen, wird man mit der alltäglichen Realität konfrontiert, die filmisch relativ weniger modifiziert wird.[285] Auf dieser Grundlage funktioniert der Film als (kulturelles) Aufzeichnungs-, Speicher- oder Übertragungsmedium. Auf der anderen Seite gibt es die fiktionale Liebesgeschichte eines Regisseurs, der einen Dokumentarfilm dreht. Er tritt als Protagonist dieses Films auf. Hier kann man zum Beispiel darauf fokussieren, daß er einen voyeuristischen Beobachterblick auf eine Frau durch die verschiedenen Medien möglich macht. Außerdem kann man sich mit dem Verhältnis der männlichen Schaulust zu den technisch-apparativen Medien auseinandersetzen.[286]

Abb.1: *Interview*, 2000 Daniel H. Byun

Bevor ich die Perspektive erläutere, unter der ich diesen Film analysiere, möchte ich kurz den Stand der filmtheoretischen Diskussionslage in Korea beschreiben. Dabei wird die Herangehensweise dieser Analyse deutlich. Bei der aktuellen Diskussion geht es einerseits um den Nationalfilm, der die Identität der koreanischen Kultur repräsentiert und mit diesem Anspruch vermarktet wird, und andererseits um den melodramatischen

[285] Zum Problem, inwieweit die filmische Realität als nichtfilmische Realität gesehen werden kann, um das kulturelle Reale, das vom Film repräsentiert wird, gegebenenfalls für Dokumentation zu halten u. a. Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Louch, Hildesheim/Zürich/New York 1998, bes. S.26–113.

[286] Vgl. Heide Schlüpmann: Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie, in: Hickethier, Knut/Winkler, Hartmut (Hg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin 1990, S.35–41.

Film, dessen Text- und Rezeptionsart – einigen Filmkritikern zufolge – eine Analyse der patriarchalischen Gesellschaft ermöglicht.[287]

Dadurch, daß der Film *Interview* als Dogma-Film anerkannt wurde, bekommen die koreanischen Filme eine neue Möglichkeit, sich dem Weltfilmmarkt zu nähern. Nach dieser Möglichkeit suchte man schon früher, indem man die koreanischen Filme als ein ‚Terrain' betrachtete, auf dem der Austausch zentraler und fremder kultureller Werte stattfinden sollte. In der Tat scheint es so, daß die Behandlung der lokalen Kultur im Film die einzige Möglichkeit der internationalen Verbreitung der koreanischen Filme ist. Das heißt, der Stoff muß lokalisiert werden, damit der koreanische Film globalisiert werden kann. So wurde etwa der Film *Warum Bodhi-Dharma nach Osten aufbrach?* beim Festival von Locarno 1989 mit dem ‚Goldenen Leopard' ausgezeichnet. Der Regisseur, der ein Außenseiter der zentralen Filmindustrie war, hat hier „den Alltag eines alten Zen-Meisters, seines jungen Schülers und eines Waisenknaben in einem kleinen buddhistischen Bergkloster fernab großstädtischer Zivilisation" verfilmt. Einer der wichtigsten Gründe dafür, daß dieser Film Beachtung fand, liegt in der Beschreibung der lokalen, oder besser, lokalisierten Kultur. So kann man vielleicht verstehen, warum der Osten endlich auch internationales Interesse fand. Ein begeisterter Kritiker beschreibt zum Beispiel, daß dieser Film „von einem anderen Planeten zu kommen scheint"[288]. Dies scheint auszureichen, um diesen Film, der die lokalisierte Identität als Stoff aufnimmt, als einen Nationalfilm zu betrachten.

[287] Vgl. u. a. Kathleen A. McHugh: South Korean Film Melodrama and the Question of National Cinema, in: Quarterly Review of Film and Video, 18.1, 2001, S.1-14.

[288] http://www.cinema.de/film/details/0,1501,35720,00.html

Abb.2: *Warum Bodhi-Dharma nach Osten aufbrach?*,1989 Young-Gyun Bae

Man interessiert sich aber auch für die Besonderheit der politischen Situation in Korea. Beispielsweise ist die zwischen Nord- und Südkorea liegende Joint Security Area (JSA) der einzige Ort dieser Art auf der Welt, weshalb die Koreaner ihn gerne verfilmen wollten. *JSA* ist „ein Film aus Korea, genauer gesagt Südkorea, aber das hätte man sich ja fast denken können. Es geht um den wohl letzten ‚Eisernen Vorhang' unserer gegenwärtigen Welt. Die Grenze zwischen Nord- und Südkorea. Die Story: Eine Schweizer Offizierin soll den Tod eines kommunistischen Soldaten in der entmilitarisierten Zone an der Grenze von Nord- und Südkorea aufklären. Dieser Film ist als ‚Actionthriller' angekündigt, als ein Film, der die ideologischen Gegensätze und die Gemeinsamkeiten der feindlichen Lager zum Thema hat."[289] So kommentiert, konnte dieser Film im Wettbewerbsprogramm der Berlinale 2001 vorgestellt werden. Es ist klar, daß die kulturelle und politische Besonderheit ein guter Stoff für koreanische Filme ist und sie deshalb Aufmerksamkeit erregen und besser auch im Ausland vermarktet werden können.

Hingegen stellt man sehr oft den melodramatischen Genrefilm, der im eigenen Land immer viele Zuschauer hat, ins Zentrum der Diskussion über den koreanischen Film. Hier sagt man, daß der melodramatische Stoff das typische Motiv der filmischen und literarischen Erzählung in Korea sei. Dabei geht es um den Inhalt des Films, der sich maßgeblich in diesem Genre zum Ausdruck gebracht wird, und um die Form, in der Narrativität konventionalisiert ist. Ferner fragt man sich, in welchem gesellschaftlichen,

politischen oder kulturellen Kontext der melodramatische Film eines der populärsten Unterhaltungsmittel sein kann. Man meint nicht nur, daß der Text des Films, der melodramatisch erzählt wird, als gutes Objekt der Filmforschung aufgenommen werden könne, weil er die koreanische Situation der kapitalistischen und patriarchalischen Gesellschaft repräsentiere, sondern auch, daß hier ein typisches ‚Bild' der (koreanischen) Frau und dessen Veränderung unter dem Blickwinkel männlicher Zuschauer dargestellt werde.

5.2. Medienreflexivität und Intermedialität als Perspektive der Filmanalyse

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist aber die Tatsache, daß der Film *Interview* die filmische oder besser: ‚mediale' Gestaltung der oben erwähnten Arten der Filme selbst zum Thema hat. Dies läßt sich wie folgt begründen: Zunächst ist für diesen Film charakteristisch, daß er eine Mischung aus Dokumentation und Fiktion ist, was ihn für eine intermediale Analyse interessant macht. Die Interviewten dokumentieren und die Interviewer treten als Figuren einer fiktionalen Geschichte auf. Auffällig ist, daß der Inhalt der dokumentierten Rede aber die stereotype Liebeserfahrung (zumindest für die koreanischen Zuschauer) ist, die auch Stoff eines banalen melodramatischen Films sein könnte. Eine Interviewte sagt beispielsweise während des Interviews über ihre Erfahrung: „Das war wie eine Szene im Film." Andererseits drängt sich beim Sehen des Fiktionsteils der Eindruck auf, daß dies eine Erzählung der Liebesgeschichte zwischen einem Filmemacher und einer Filmdarstellerin sei und somit der stilisierte Film, dessen Stoff nur ‚hinter der Kulisse' zu finden ist. Zu beachten ist, daß - wenn diese beiden Ebenen der (Liebes)Geschichte in den Filmszenen zusammengesetzt werden, was in diesem Film so oft geschieht - es nicht mehr möglich ist, diesen Film eindeutig als Dokumentation oder als melodramatische Erzählung einzuordnen. In dem Sinne, daß der Mischung Rechnung getragen werden soll, dürfte die entscheidende Frage weniger sein, ob er Dokumentation oder Fiktion ist. Weil ein Teil des Films durch die

[289] http://www.berlinale.de/de/programm/wettbewerb/schedule/f_main.html

Ausblendung des anderen überwiegt, könnte man auch annehmen, daß dieser Film entweder Dokumentation oder Fiktion ist, was es ermöglichen würde, auf die oben erwähnten Diskussionen zurückzukommen. Dann taucht aber wieder das Problem auf, daß die Mischung außer acht gelassen wird. Die Tatsache, daß dieser Film die stereotypen Motive absichtlich behandelt und sie über ein bestimmtes Maß beschreibt, gleichgültig ob sie fiktionalisiert oder dokumentiert werden, läßt vermuten, daß solche klischeehaften Motive von diesem Film nicht thematisiert, sondern spielerisch behandelt werden. Der Regisseur Daniel H. Byun sagt:

> „Die Zuschauer werden unruhig, wenn sie einen Film wie *Interview* sehen, der sich vom Genrefilm entfernt. (...) Dieser Film reflektiert über den Film selbst (...). Im Film kommen viele Thesen über den Film vor. Ein Mitarbeiter sagt Sätze wie ‚die erste Szene des Films ist entscheidend' oder ‚ich habe niemals einen guten Film gesehen, der viel redet'. Ich wollte eigentlich solche konventionalisierten Gedanken widerlegen. In der Tat ist der Anfang gar nicht interessant, und dieser Film redet sehr viel. Anschließend sind die fiktionalen Szenen, in denen die Stars auftreten, sehr trocken, wie ein Dokumentarfilm, aber im Gegensatz dazu ist die Dokumentation, in der kein Filmdarsteller redet, viel dramatischer. Auf diese Weise wollte ich einen anderen Film als den stilisierten drehen."[290]

Dieses Zitat gibt Anlaß, sich dem Thema des Films zuzuwenden. Der Film, der die dramatische Geschichte erzählt oder trocken die Realität dokumentiert, stieß wegen seiner Konventionalität auf Ablehnung. Die Provokation des Regisseurs richtet sich auf die Reflexion über solche Filme. Dieser Film thematisiert die Gestaltung eines Films über die ‚Liebe' oder die Liebe der ‚Koreaner' selbst. Dieser Film ist also ein ‚Film im Film', und Mittelpunkt der Aufmerksamkeit sollte die Problematik der Reflexion über die Konstruktion des Filmes sein.

Harald Schleicher unterscheidet zwischen dem ‚Film im Film' und ‚autothematischem Film'. Für ihn gilt der autothematische Film als Sub-Genre zum Film im Film: „Meist bildete das Filmmilieu Hollywoods lediglich eine dekorative Kulisse, oder es diente als

[290] Interview mit Daniel H. Byun auf der offiziellen Website des *Interview*: http://myhome.naver.com/seamtle/

stimulierendes Element in der dramaturgischen Konstruktion."[291] Der autothematische Film definiert sich daher wie folgt:

> „Es handelt sich um Filme, die die Konstituierung des Textes im Film so thematisieren, daß der von ihnen vorstrukturierte Rezeptionsprozeß selbst zum Thema erhoben wird. Wenn diese Filme über Film ‚sprechen', so ‚sprechen' sie immer auch über ihre Sprache."[292]

Es erscheint klar, daß der Film *Interview* ein autothematischer Film ist, dessen Thema hauptsächlich im Prozeß der filmischen Konstitution liegt. Denn die von Schleicher genannten drei Merkmale des autothematischen Films, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Filmmetier, die Personen als Filmbeteiligte und das Thema zur Filmgestaltung, enthält der Film *Interview* eindeutig.

Aber das auffälligste Merkmal dieses Films ist sicherlich, daß er den Prozeß der Medialisierung des erzählten Filmtextes thematisiert, was der Regisseur meines Erachtens bewußt durch die Mischung von Dokumentation und Fiktion erreichen will. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß der Regisseur Daniel H. Byun sagt, der Protagonist dieses Films seien nicht die Filmdarsteller, sondern sei die Kamera. Dies belegt, daß er sich besonders auf das Medium Film konzentriert, das eins der Elemente ist, die an der Filmkonstitution beteiligt sind. Und dieser Film thematisiert sein eigenes Medium, das den Filmtext materialisiert, aufnimmt und wiedergibt.[293] Zu erkennen ist dies auch daran, daß das Ereignis dieses Films nicht nur in der Erzählung liegt, sondern auch im Erzählen selbst als Handlung, das die Verwendung verschiedener Medien möglich macht, und daß das in diesem Film hauptsächlich Beschriebene eine Situation ist, in der man durch die Medien beobachtet wird. Der Punkt, auf den dieses Kapitel sich konzentrieren möchte, ist daher, daß der von ihm gemeinte ‚andere' Film weder ‚Film im Film' noch ‚autothematischer Film', sondern der auf sein Medium reflektierende Film ist. Entscheidend ist also der Unterschied zwischen dem Film, der den Prozeß der Verfilmung als Geschichte erzählt, und dem Film, der den Prozeß der

---

[291] Harald Schleicher: Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Tübingen 1991, S.5.

[292] Harald Schleicher: Film-Reflexionen, S.6.

[293] Zu den Typen der filmischen Selbstreflexivität vgl. Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität, in:

Medialisierung der schon erzählten Geschichte zum Ausdruck bringt, die als mediale Transformation aufzufassen ist, was in bestimmter Form stattfinden kann. In diesem Sinne erscheint es mir sinnvoll zu untersuchen, auf welcher Grundlage man diesen Film als den die eigenen medialen Transformationsprozesse thematisierenden Film auffassen kann, und welche formalen Verfahren dafür angewandt werden.

Weil es bei der Analyse dieses Films um diese Fragen geht, kann er als ein Beispiel für das Konzept der Intermedialität gesehen werden, das bisher diskutiert wurde. In den vorausgegangenen Kapiteln habe ich mich besonders darum bemüht aufzuzeigen, daß die Medienreflexivität mit der bestimmten intermedialen (Bild-)Form verbunden ist, die als Form des Mediums die virtuelle Seite des Textes aktualisiert. Dieser Zusammenhang wird ebenfalls eine Rolle für diese Filmanalyse spielen, und die Relation zwischen Medienreflexion und Intermedialität wird auf die Analyse dieses Beispielfilms angewandt. Das heißt, Ausgangspunkt dieser Filmanalyse ist, daß die Tatsache, daß dieser Film sowohl autothematisch als auch medienreflexiv ist, daraus resultiert, daß er auf mehreren Ebenen strukturiert ist und er deshalb als intermedial verstanden werden kann.

Bemerkenswert ist auch, daß die Filmbilder in diesem Kontext nicht als Element des Textes, sondern als Figur aufgefaßt werden müssen, mit der die mediale Operation des Textes beschrieben werden kann. Hier kann der Film als figurale Form der Reflexion auf die Medialität des Textes erklärt werden, dessen theoretische Beschreibung das vorausgegangene Kapitel in den Fokus genommen hat. Ich möchte diesen Punkt durch die Analyse einzelner Teile des Films verdeutlichen, indem die Veränderung, Differenzierung und Aktualisierung der Virtualität, die die Reflexionsweise dieses Films kennzeichnen, mehr betont werden.

Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.): ‚Im Spiegelkabinett der Illusionen'. Filme über sich selbst, Marburg 1996, S.67-86, bes. S.68-72.

5.3. Verflochtene Geschichten der Interviewten/er

Zuerst möchte ich die Geschichten beschreiben, auf die diese Arbeit besonders fokussiert, um den Inhalt dieses fremden Films verständlich zu machen. Sie sind wichtig als Knotenpunkte zwischen der Dokumentation und der Fiktion, dem Realen und dem Imaginären.

a) Die erwähnenswerten Interviewten sind unter anderen Yong Park und Chung-Ha Park. Der Musicaldarsteller Yong Park trennt sich von seiner Freundin, die glaubt, daß sie wegen ihrer Arbeit mit körperlich Behinderten nicht mit ihm zusammen sein kann. Während des später geführten Interviews teilt aber eine Mitarbeiterin mit, daß seine Freundin sehr krank geworden sei, und dies ist der Anlaß für ihre Versöhnung. In der Hochzeit-Szene findet das unmögliche Zusammenkommen aller Interviewten und Interviewer statt, das an die letzte Sequenz von *8 ½* Fellinis erinnert.

b) Der Zahnarzt Mun-Ho Ihm erzählt die Liebesgeschichte mit seiner Frau. Ihre Geschichte ist weniger dramatisch, sie leben glücklich mit zwei Kindern.

c) Der Regisseur Eun-Suk Choi (Jung-Jae Lee) hat vor, einen Dokumentarfilm zu drehen. Das Thema ist die Liebe, aber er interessiert sich mehr für seine Liebe mit einer Interviewten als für seinen Film über die Liebe. Während der Dreharbeiten erinnert er sich an seine Zeit in Paris, wo er als Filmemacher arbeitete. Eine seiner Arbeiten war die Aufnahme einer Ballettaufführung. Er bemerkt nicht, daß eine der Interviewten eine Tänzerin dieser Ballettruppe ist und früher schon einmal vor seiner Kamera stand.

d) Seine Mitarbeiter drängen darauf zu erfahren, wie die Dreharbeiten weitergehen sollen. Zufällig fällt ihnen die Filmdarstellerin Min-Jung Kwon (Min-Jung Kwon) auf, deren Film *Two Cops 3* kurz vor Beginn des Interviews und der Dreharbeiten zu *Interview* erfolgreich war. Nach ihrem Interview bittet der Regieassistent ihre Begleiterin Young-Hee Lee, einige Worte vor der Kamera zu sagen. Die Mitarbeiter wollen auf die dramatische Erfolgsgeschichte einer Filmdarstellerin fokussieren, aber der Regisseur ist anderer Meinung.

e) Die Ballettänzerin Young-Hee Lee (Eun-Ha Shim), deren Geliebter und zugleich Tanzpartner während seiner Militärdienstzeit gestorben ist, versucht, Selbstmord zu begehen. Nachdem sie wieder gesund geworden ist, trifft sie zufällig ein Filmteam, das sie interviewen will. Sie hat aber keine rechte Lust, ihre traurige Liebesgeschichte zu erzählen, deswegen fängt sie an zu fabulieren. Nach einigen Lügeninterviews sagt sie endlich die wahre Geschichte, aber diesmal vor der kleinen digitalen Kamera, die nur dem Regisseur dieser Gruppe gehört. Erst nach diesem Bekenntnis kann sie wieder tanzen. Sie hat drei Identitäten: Sie wird interviewt als Friseurassistentin, als Ballettänzerin hört sie endlich auf zu lügen, und als Schauspielerin (Eun-Ha Shim) zieht sie sich nach diesem Film von der Bühne zurück.

Der Film *Interview* gliedert sich hinsichtlich der Handlung in zwei unterschiedliche Teile: Die Geschichte der Interviewten und Interviewer. Einerseits erzählen die Interviewten ihre eigenen Liebesgeschichten, und die Präsentationen der Interviews werden zum Teil zu einer diegetisch geschlossenen Erzählung, indem die zu unterschiedlichen Zeitpunkten geführten Interviews verstreut, aber chronologisch im ganzen Film arrangiert werden. Beispielsweise redet Yong Park als Ich-Erzähler des Mini-Melodramas über die Trennung von seiner Freundin. Später hört man durch sie von der Versöhnung. Einer reagiert so auf die Rede des anderen. Auf diese Weise haben die Interviews und deren dokumentarische Präsentationen im Film die zahlreichen melodramatischen Erzählungen zur Folge, die aber nur kleine Bestandteile des ganzen Films sind.

Andererseits wird die Geschichte der Interviewer bzw. des Filmteams erzählt, die durch eine sinnvolle Anordnung der Interviews einen Film herstellen möchten. Sie suchen nach Interviewpartnern, die ihre Erlebnisse dramatisch erzählen können, und versuchen, die von der digitalen Kamera aufgenommenen Interviews miteinander zu verknüpfen, um sie erzählerisch zu gestalten. Diese Versuche des Aufnahmestabs stellen hauptsächlich das Geschehen des zweiten Teils dar. Hier wird auch erzählt, daß der Regisseur mit seinen Mitarbeitern wegen seines Schweigens und seiner Liebebeziehung in Konflikt gerät. So entsteht zum einen die Erzählung der Liebesgeschichte der Interviewten, zum anderen die Erzählung der Geschichte des Aufnahmestabs, der die Interviews verfilmen will.

Interessant ist, daß die Versuche des Aufnahmestabs bis ans Ende des Films nicht realisiert werden. Die Beteiligten wissen nicht, wie sie die Schwierigkeiten der Verfilmung beseitigen und eine bruchlose Verbindung herstellen sollen. Die Zuschauer erkennen, daß sie sich nicht entscheiden können, auf welche Interviewten sie sich konzentrieren und auf welche Art und Weise sie verfilmen sollen. Zum Beispiel sieht man in der letzten Einstellung, daß ein Assistent dem Regisseur die Frage stellt: „Sie [die Produzenten] haben schon mehrmals gefragt, ob der Titel dieses Films wirklich ‚Interview' ist." Der Regisseur reagiert nicht deutlich darauf. So beobachten die Zuschauer nur die Verzögerung der Dreharbeit. Hier wird deutlich, welche Faktoren die Filmdrehgruppe immer wieder an der kontinuierlichen Ordnung der Einstellungen hindern.

Wenn die Zuschauer die Dokumentation der zahlreichen Interviews trotzdem als eine Erzählung annehmen und so rezipieren können, ist dies auf die dialogische Form der Interviews zurückzuführen. Eine Rede eines Interviewten nimmt Bezug auf die Rede eines anderen, um den Sinnzusammenhang zu bewahren. Ferner ist das Verständnis der Zuschauer, daß die Sammlung der Einzelinterviews eine geschlossene Geschichte sei, ihrer Gewohnheit verpflichtet, zu der die wiederholten Rezeptionen der melodramatischen Gernefilme oder literarischen Werke werden. Dies dient auch der Dramatisierung der Geschichte des Regisseurs. Man könnte diese Geschichte als ein filmisches bzw. literarisches Drama lesen, das beschreibt, daß ein Mann zwischen einer Frau und seiner Arbeit wählen muß.

Auf dieser Ebene funktioniert die Intertextualität, aufgrund derer man die verstreuten Reden der Interviewten trotz der Störung und des Bruchs gerne als eine geschlossene Erzählung sehen will. Und die Geschichte des Filmteams wird auf diese Weise auch verständlich, obwohl manchmal Schnitte in den Interviews die Kontinuität der Handlung unterbrechen. Auf jeden Fall können die Geschichten der redenden Interviewten und des schweigenden Regisseurs – so kann man die beide Ebenen kennzeichnen – „in Beziehung zu bestimmten intertextuellen Elementen mit Sinn und Bedeutung versehen werden"[294]. „So ein Film ist daher auch ein Text, der intertextuell

[294] Jürgen E. Müller : Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996. S.135.

seine eigenen mit anderen Texten außerhalb in Beziehung setzt.“[295] Auf den intertextuellen Bezügen beruht (beruhen) die Handlung(en) dieses Films.

Das einzige, worauf die Erzählung der Interviewten über ihre Liebesgeschichte nicht Bezug nehmen kann, ist die Geschichte der Interviewer und umgekehrt. Die Interviewer/ten handeln nicht dort, wo die Interviewten/er agieren, weil sie hier nicht als handelnde Personen eine Konstellation eingehen. (Die Konstellation, die in diesem Film sicherlich besteht, ist daher in anderer Hinsicht zu begründen.) Trotzdem können die Interviewer/ten als Beobachter/ete zusammen im Raum des Filmbildes auftreten, indem die Reden und Handlungen der Interviewten medialisiert und somit beobachtet werden. In diesem Bild kann man nur die Differenz beider Ebenen feststellen. Anders ausgedrückt, ist die Zusammensetzung beider Ebenen zugleich deren Differenzierung. Die Einschübe eines Teils, der zu einer Handlungsebene gehört, in den anderen und ihre Zwischenspiele machen die Konstruktion der gesamten Kontinuität der Handlung unmöglich. Die interessante Form dieses Films beruht in der Tat auf dieser Durchdringung beider Ebenen. So ist für den Film *Interview* charakteristisch, daß er zwar mit dem Kontrast zwischen beiden Ebenen spielt, aber nicht versucht, sie auf einer gemeinsamen Handlungsebene zu verschmelzen. Wenn die Zuschauer die inszenierten Interviews als eine Erzählung rezipieren wollen, ist dies nur dann möglich, wenn sie eine andere Geschichte bzw. die der Verzögerung vergessen. Und wenn sie fortwährend darauf warten, daß die Drehgruppe endlich ihre Arbeit erledigt und einen ‚guten‘ Film dreht, können sie kein Melodrama genießen. Aber der Film *Interview* verteilt das Gewicht gleichmäßig auf beide Teile und läßt die unauflösbaren Geschichten, von denen eine nur durch den Verzicht auf eine andere kontinuierlich erzählt wird, zusammen bleiben. Sie sind weder die unterschiedlichen Schichten der erzählten Handlung noch Bestandteile des Ganzen.[296] Denn beide Geschichten können auf der Ebene des Textes nicht aufgelöst werden. Die kontinuierliche Bewegung einer Handlung stört die andere Bewegung. Trotzdem befinden sich beide in einem Raum des Films, der deswegen der Raum der Paradoxie ist. Nun stellen sich die Fragen, auf welcher Grundlage beide Geschichtsebenen in einem Raum konstelliert werden können

[295] Lena Christolova/Joachim Paech: Zeit geben. Eine dekonstruktive Lektüre des Films *Smoke* (1994), in: Heller, Heinz-B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Plümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S.205-222, hier: S.211.

[296] Zum Schichtenmodell des narrativen Films vgl. Harald Schleicher: Film-Reflexionen, S.41-45.

und welche Bildform es möglich macht, eine Ebene mit einer anderen in Bezug zu setzen.

5.4. Eröffnung des Filmraums

Der Aspekt, den die folgende Teilanalyse zunächst untersuchen will, ist der Kontrast zwischen dem Reden der Interviewten und dem Schweigen des Regisseurs Eun-Suk. Sein Schweigen deutet die Schwierigkeit der Anordnung der vielen verschiedenen Einzelinterviews an. Und wir, die eine Liebes- oder Erfolgsgeschichte eines Regisseurs mit einer Darstellerin oder seiner Arbeit erwarten, sind enttäuscht von seiner Passivität und Orientierungslosigkeit. Er ist tatsächlich weder Protagonist einer Liebesgeschichte noch Regisseur des ‚Dokumentarfilms', der ihn mit der Aufgabe konfrontiert, die kleinen Interviews als Handlung zu kontextieren und die zerstückelten Einstellungen als einen kontinuierlichen Filmtext zu montieren.

Ganz am Anfang des Films stellen die Mitarbeiter die Frage: „Übrigens, was will unser Regisseur ‚sagen' mit diesem Film?", eine Frage, die nicht zu beantworten ist, sofern sie das ‚Sagen' des Regisseurs betrifft. Anschließend fragen sie, ob sie mit der Filmdarstellerin Min-Jung Kwon oder Friseurassistentin Young-Hee Lee die weiteren Interviews machen sollen, um die spannende Geschichte zu verfilmen. Die Mitarbeiter haben schon die Antwort, aber der Regisseur schweigt. Er schreibt dabei nur die Worte, die niemand verstehen kann: „Mon coeur s'ouvre á ta voix." und sagt seinen Mitarbeitern: „Nehmt euch die Zeit!" Seine Haltung zum Filmdrehen und sein Verständnis des Mediums Film selbst stehen unter diesem Motto. Statt auf die Frage zu antworten, schreibt er über die Eröffnung des Raums und will sich Zeit nehmen. Suggeriert ist, daß dies seine Absicht angesichts des Drucks der Verfilmung ist.

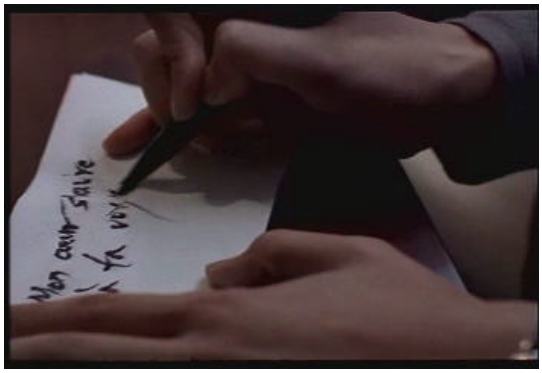


Abb.3: Ort des Schreibens des Regisseurs

Sein Schweigen, das ihn zu einer bildermachenden Figur werden läßt, wird als relevant hervorgehoben, indem sein früheres Verhalten beim Filmdrehen als Flash-back-Szene gezeigt wird. Als er sich früher in Frankreich mit dem Drehen eines Melodramenfilms beschäftigte, lehnte er den improvisierten Vorschlag eines Kollegen ab, daß er den Inhalt des Films verändern solle, und sagte: „Gehen wir weiter, wie es im Script steht. Wir haben schon darüber gesprochen, während des Schreibens des Scripts." So wird angedeutet, daß sein gegenwärtiges Verhalten bei den Dreharbeiten sich sehr von seinem früheren Verhalten unterscheidet. Er ist nicht mehr Autor des Filmscripts und will nur die ziellos geführten Interviews anhäufen, die bestenfalls zu Bruchstücken seines Films werden und daher zum Übergewicht an Reden führen. In der Tat tut er fast nichts für den Film trotz der Bemühung seiner Mitarbeiter, vielmehr stört er ihre Arbeit dadurch, daß er auf den Interviews mit einer (lügenden) Frau besteht. Seine Haltung erinnert an Roland Barthes Vergleich mit dem japanischen Paket, das nichts anderes als sich selbst enthält. Im Paket (im Film *Interview*) ist kein Geschenk verpackt, sondern andere Pakete (zerstückelte Interviews). Man muß noch warten, um ein Geschenk (die Liebesgeschichte der Interviewten) zu bekommen. Dazu kommt die Art der Verfilmung:

> „Kunst des Pakets, des Verschnürens. Indessen schiebt diese oft wiederholte Hülle (das Auspacken eines Pakets nimmt kein Ende) eben wegen dieser Perfektion die Entdeckung des Objekts auf, das sie umhüllt – und das oft ganz unbedeutend ist, denn es ist gerade die Besonderheit des japanischen Pakets, daß die Geringfügigkeit der Sache in keinem Verhältnis zur

> Aufwendigkeit der Verpackung steht (...). Man könnte letztlich durchaus sagen, die Schachtel sei der Geschenkgegenstand und nicht das, was sie enthält (...). So spielt die Schachtel Zeichen: als Hülle, Schirm, Maske *steht* sie *für* das, was sie verbirgt oder schützt und gleichwohl bezeichnet: sie *tauscht* und *täuscht*. Aber was sie da umschließt und bezeichnet, wird sehr lange *auf später verschoben*, als läge die Funktion des Pakets nicht in einem räumlichen Schutz, sondern in einem zeitlichen Aufschub.“[297]

Dies ist für den Film *Interview* kennzeichnend. Der Raum des Films ist ein Ort, an dem nur die Interviews stattfinden und die Reden der Interviewten bzw. Signifikanten vorhanden sind. Das Ereignis des Films liegt somit nicht in der Erzählung der Interviewten, sondern vielmehr in ihrem Erzählen, mit dem Eun-Suk nur spielen will.

> „Es eröffnet einen Raum, der der Regularität der Zirkulation von Signifikanten (...) und ihren Bedeutungszuschreibungen den Zufall (...) entgegenhält, aber nicht als Spiegel, sondern als Ort des Autors, an dem er sich als Schöpfer offenbart, der ‚die Ereignisse’ im Film zu lenken weiß, ohne sich selbst explizit in diejenige ‚Szene’ zu setzen, die er dem figuralen Spiel gegeben hat.“[298]

Die Zeit ist angehalten, und das schiebt die Entscheidung auf, aufgrund wessen die Geschichte dieses Films weiterlaufen soll. So will Eun-Suk auf die Geschichte weder von Min-Jung noch von Young-Hee verzichten, damit sein Film nicht nur auf eine ‚Geschichte‘ angewiesen ist. Min-Jung als Filmdarstellerin hat eine wahre Geschichte über ‚Film‘, und die von Young-Hee ist ein fiktionales (lügendes) ‚Melodrama‘, das die Hoffnung auf das Wiedersehen mit ihrem Liebhaber erzählt. Wegen der Unentschlossenheit des Regisseurs oder wegen seiner Forderung nach Simultaneität entsteht nichts anderes als ein schweigendes Bild während des Filmverlaufs.

> „Die Gabe der Zeit wird in der Verlangsamung der Bewegung des medialen Erzählens wahrnehmbar (...). ‚Es’ gibt die Zeit, deren Gabe in der Geschwindigkeit verlorengeht und deren Verlangsamung sie zurückgewinnt.

---

[297] Roland Barthes: Das Reich der Zeichen (1970), Frankfurt/M 1981, S.64-65.

[298] Lena Christolova/Joachim Paech: Zeit geben. Eine dekonstruktive Lektüre des Films *Smoke* (1994), S.207.

Lob der Langsamkeit. (...) Nichts passiert, nur ein Bild von diesem Nichts, der Zeit als Dauer, die vergeht, entsteht.“[299]

Abb.4: Young-Hee

Abb.5: Min-Jung

5.5. Materialität der Erzählung

In diesem Sinne funktioniert der ganze Film *Interview* als ein Raum, in dem die unauflösbaren Geschichten der Interviewten/er verflochten sind. Unauflösbar sind sie deswegen, weil eine sich nicht auf die andere intertextuell beziehen kann. Diese Situation geht auch daraus hervor, daß der Regisseur mit der Entscheidung der Rollenbesetzung zwischen den Figuren des Films (Min-Jung) und des Melodramas (Young-Hee) zögert und beide nicht aufgeben will. Die Verflechtung entsteht, indem diese disjunktive Situation selbst im Bild beschrieben wird, wo eine Figur entweder andere beobachtet oder von anderen beobachtet wird. Deswegen werden die Auftritte der Interviewten in der Story der Interviewer zum größten Teil durch die Wiedereinführung der anderen Medien ermöglicht. Das bedeutet, daß ihre Existenz auf einer anderen Ebene der Geschichte nur dadurch gewährleistet werden kann, daß die

[299] Lena Christolova/Joachim Paech: Zeit geben. Eine dekonstruktive Lektüre des Films *Smoke* (1994), S.214.

Interviewten erzählen und die Interviewer die Erzählenden beobachten. Und die Medien, die zwischen beiden Ebenen operieren, ermöglichen es, sowohl zu erzählen als auch die Erzählenden zu beobachten. Hier werden die Interviewten nicht als die ‚Erzählten' sondern als die Erzählenden zitiert. Indem sie sich nicht auf die textuelle Seite des Interviews, sondern auf die mediale Seite bezieht, kann die Handlung der Interviewer kontinuierlich sein. Dieses Verhältnis ist besonders dort zu verstehen, wo der Regisseur Eun-Suk und seine Mitarbeiter die verschiedenen Medien benutzen, um die Geschichte der Interviewten ‚handhabbar' zu machen. Weil sie ständig mit den Inhalten der Interviews als Material umgehen, gebrauchen sie die unterschiedlichen Medien, zum Beispiel Fotografie, Digitalkamera, Videogerät etc., die die Interviews zum Gegenstand der Beobachtung machen können.

In diesem Punkt erreicht die Geschichte, die vom Interviewten erzählt wird, die Grenze, die zugleich der Endpunkt des Textes ist.[300] Hier ist die Handlung der Interviewten nicht mehr sinnvoll, und der Text verwandelt sich durch die Medien in Material. Gleich nach dieser Selbstveränderung fängt die Geschichte des Aufnahmestabs an. Hier funktioniert die intermediale Beziehung, damit diese beiden Ebenen in demselben Raum des Films stattfinden können, und der Materialität der Reden der Interviewten wird die Form gegeben. Ihre Reden sind nicht der Sinn beinhaltende Text, sondern reine Signifikanten, deren Sinn schon entleert ist, so daß diese Form die Figur (Bild) ist, die dem Text gegenübergestellt werden soll. Das Figurwerden der Wörter ist daher notwendig, um zum einen die Grenze des Textes zu markieren und zum anderen eine neue Geschichte zu generieren. Und diese Figur, die die dritte, aber Hauptfigur dieses Films ist, referiert auf das Ereignis dieser Selbstveränderung, die zugleich Medialisierung bedeutet.

Ein gutes Beispiel ist die letzte Einstellung, die Eun-Suk am Schneidetisch sitzend zeigt. Er will die bruchstückhaft zerteilten Interviewszenen in eine Ordnung bringen, das heißt, er macht sie durch den Schnitt zu einem Film. Die Interviews, die wir als Teil des Films *Interview* schon gesehen haben, kommen in den zahlreichen Monitoren nochmals vor. Der Regisseur betrachtet eins nach dem anderen so, wie man Bücher aus dem Bücherregal herausnimmt, aufschlägt und liest. Und er als Cutter schneidet und

[300] Siehe S.134 im vierten Kapitel dieses Bandes.

webt die zahlreichen Einstellungen, wie man einen Text schreibt. So ermöglicht der Regisseur, den Text und seine Materialität zu handhaben. Zu einem früheren Zeitpunkt konnte man das Material der Interviews nicht erkennen, nun stehen sie geordnet, wie Bücher im Regal des Regisseurs.

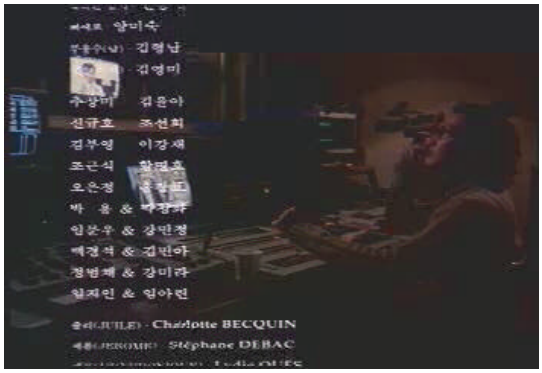


Abb.6: Der Regisseur am Schneidetisch

In dieser Einstellung zeigt sich auch, daß die Stimmen der Interviewten gemischt werden und ihre Namen, die im Nachspann aufgeführt werden, sich so im Bild nach oben bewegen, daß die Zuschauer die jetzt in den Monitorbildern auftauchenden Interviewten nicht mit den im Nachspann laufenden Namen identifizieren können. Diese Stimmen und Schriften funktionieren hier nur als Signifikanten, die keine Bedeutung mehr enthalten: Ihre Gesichter haben keine Namen und umgekehrt. Der Film (*Interview*) ist von hier aus sowohl Text (Erzählung des Interviews) als auch Bild (Material des Interviews), und in dem Raum des Films wird der Materialität des Interviews durch die Schnittarbeit des Regisseurs die Bedeutung zugeschrieben.

> „Like books, films are *texts*, that is, an open combination of elements that are not endowed with a predefined place or role, but which are engaged in weaving and reweaving configurations of variable order. Even better, it is the place of *writing*, of a game dominated by the tensions and conflicts that both preside over and precede the mere making of sense.“[301]

[301] Francesco Casetti: Theories of Cinema. 1945-1995, Texas Austin 1999, S.212.

5.6. Konfiguration der Medien

Das Festgestellte besagt, daß im Film die unvermischbaren Seiten des Interviews bestehen. Der Grund dafür liegt darin, daß dieser Film eine Situation der Beobachtung darstellt, in der die Materialität und die Medialität gleichermaßen funktionieren. Im folgenden möchte ich versuchen, an zwei Beispielen zu erörtern, daß die bestimmte Form des Bildes diese beiden Seiten konfiguriert, was in der Tat nicht als Verschmelzung, sondern als eine Art der Differenzierung funktioniert. Bei der Lektüre einer kleinen Szene, die das Filmdrehen zeigt, setzt dieser Versuch an und danach werden Gestalt und Bedeutung eines solchen Bildes am Beispiel der Interviewszenen mit dem Zahnarzt Mun-Ho Ihm erläutert.

Der Regisseur Eun-Suk, dessen Arbeit sich verzögert, erinnert sich an seine Zeit in Paris. Eine Szene in dieser Sequenz der Erinnerung fungiert als ein kleines Modell des ganzen Filmbildes. Hier sieht man ein typisches Ending des Melodramas und den Vorgang seiner Verfilmung, beides überlagert sich in einem Bild. Eine Französin geht zwischen Baumreihen eine Straße entlang und nähert sich der Kamera. Sie schmückt das Grab ihres Geliebten mit Blumen. Die Kamera konzentriert sich auf die Hauptdarstellerin dieser Tragödie. Sie sagt: „Er ist hier. In einer anderen Welt. Für mich sei alles sinnlos. Ich bin allein.“ Dieser Monolog wird später von Young-Hee wiederholt, wenn sie bekennt, daß ihr Geliebter schon tot ist. Diese Wiederholung bestätigt nochmals die Behandlung des Melodramas des Films, was so intertextuell funktioniert. Der Regisseur dieses Mini-Melodramas schreit „Schnitt“, und die Szene ist unterbrochen. Die Unterbrechung der kontinuierlichen Bewegung der Darstellerin und zugleich der Erzählung verschafft einen Raum der anderen Bewegung. Nun bewegt sich die Dreharbeit. Eine Weile diskutiert der Regisseur mit dem Kameramann Eun-Suk über die Drehart, und das Drehen dieser Szene wird wiederholt. Diesmal sieht man ein überlagertes Bild. Die anderen Bilder kommen ins bereits vorhandene Bild hinein, das eine traurige Geschichte erzählt hat. Die Mikrophone, die die Stimme der Darstellerin

aufnehmen, und die Kamera auf dem Kran, die diese Erzählung dramatisch macht, kommen im Bild vor. Schließlich wird der Monitor gezeigt, der das vorher gesehene und zugleich jetzt von der Kamera kadrierte Bild des Melodramas wiederholt. Auf diese Weise ist das Bild des Dramas durch den Rahmen verschachtelt, und es werden Grenzen zwischen der Erzählung und den Medien gezogen. In dieser Szene, die durch die langsame Kamerafahrt von links nach rechts eine historische Entwicklung der technisch-apparativen Medien demonstriert, sieht man die verschiedenen Arten des Bildes: Zum einen das narrative Bild, das die Geschichte des abendländischen Melodramas erzählt, zum anderen das mediale Bild, das im vorausgegangenen Bild des Dramas nicht verwirklicht worden ist. Schließlich markiert das Bild dieser Szene die Differenz zwischen ihnen, indem sie verflochten werden.

Abb.7

Abb.8

5.7. Virtuelles Medium und Einschreibung ins Bild

Eines Abends sieht der Regisseur Eun-Suk mit seinen Mitarbeitern eine von ihm auf einem Videoband aufgenommene Interviewszene eines Ehepaars. Das Video zeigt aber nicht nur die Interviewte, sondern auch die beiden Interviewer Eun-Suk und Young-Hee, die bisher nur als Interviewte auftrat. Weil niemand ihre Zusammenarbeit erwartet hat, sind die Mitarbeiter, die sich für diese Interviewte nicht interessiert hatten,

überrascht. Und der Regisseur gerät in Verlegenheit, weil die verheimlichte Tatsache somit offenbar wird, daß er ein Rendezvous mit Young-Hee hatte. Nach einigen Sequenzen des Films können die Zuschauer verstehen, warum die Interviewte Young-Hee an der Dreharbeit teilgenommen hat. Nachdem der Regisseur Eun-Suk Young-Hee, die ihn noch mit ihrer Rede als Friseurassistentin täuscht, mehrmals allein interviewte, schlägt er ihr vor, mit ihm die Interviewszene einer Familie zu drehen. Sie hilft schließlich bei der Beleuchtung. Durch ihre Teilnahme an der Interviewaufnahme bzw. dem Filmdrehen entsteht eine ungewöhnliche Situation. Während des Interviews spielt ein Kind des interviewten Zahnarztes mit der Digitalkamera des Regisseurs, und so wird dieses Spielzeug zum Medium, das dieses Interview im dritten Point of View beobachtet und aufnimmt. Sowohl die Geschichte des Ehepaars als auch des filmdrehenden Paars werden so auf dem Videoband aufgezeichnet. Die Interviewte Young-Hee beleuchtet die Szene des Interviews, und ihre Handlung wird durch die Kamera des Kindes ins Licht gestellt.

Der Abschnitt der Interviewszene mit der Familie des Zahnarztes Mun-Ho Ihm besteht auf diese Weise aus zwei unterschiedlichen Szenen: eine ist die kurze Szene des Meetings der Drehgruppe (9 Einstellungen), die andere ist die der Interviewaufnahme (12 Einstellungen), die etwa 20 Minuten später vorkommt. In diesen beiden Szenen verflechten sich die verschiedenen Geschichten miteinander: a) Eine Liebesgeschichte des Ehepaars wird vom Ich-Erzähler vorgetragen (Abb. 9). b) Eun-Suk verfilmt sie durch die Interviewaufnahme (Abb. 10), er hat gleichzeitig ein Rendezvous mit Young-Hee (Abb. 11, 13). c) Ein Kind der Interviewten nimmt diese Szene des Rendezvous auf, und wegen seiner Ungezogenheit wird es von seinen Eltern getadelt (Abb. 12). d) Eine Mitarbeiterin zeigt ein Video, das von ihrem Regisseur aufgenommen wurde, und daher bemerken die Mitarbeiter, daß die Interviewte Young-Hee einen Teil ihres Films gedreht hat (Abb. 14, 15, 16, 17). e) Der Regisseur erkennt, daß seine Kamera auch ihn selbst aufnimmt, was ihm peinlich ist (Abb. 18). Ich möchte an dieser Stelle die Relation zwischen diesen Geschichten pointieren. Es ist keine narrative Schichtung, sondern vielmehr eine Art der Verkettung. Dabei entsteht schließlich ein Kreislauf.

Zunächst zeigt sich, daß sich eine Geschichte auf die andere bezieht. Zu beachten ist aber, daß eine Geschichte nicht mit dem Ereignis der anderen zusammenhängt. Das heißt, sie ist kein mögliches Resultat des narrativen Ablaufs. Eine Geschichte ist,

genauer betrachtet, eine wirklich vorhandene Seite der vorausgegangenen, die in dieser Geschichte aber nicht beobachtet werden konnte, so daß sie kein Ergebnis der Entfaltung des Ereignisses, sondern das aktualisierte Virtuelle ist. Von daher hat eine Geschichte immer zwei unterschiedliche Seiten: die virtuelle und die aktuelle. Und die aktuelle Seite ist in der Tat die virtuelle der vorausgegangenen Geschichte. Wichtig ist auch, daß die Beobachtung der virtuellen Seite eine bereits erzählte Geschichte ausblendet und eine andere entwickelt. Sobald das Virtuelle entdeckt wird, vergißt man das Aktuelle. Die Markierung seiner Entdeckung, die durch die Überraschung ausgedrückt wird, wird nicht vernachlässigt: Das Kind, das sich mit der Erzählung seiner Eltern langweilt, wirft den Blick durch die Kamera auf ein Liebespaar (Abb. 12). Darauf reagiert sein Vater. Und die Mitarbeiterin kann mit diesem Blick das Rendezvous ihres Regisseurs bemerken und ist überrascht (Abb. 16). Nun interessiert sie sich weder für den Inhalt der Interviews noch für das Spiel des Kindes. Auf diese Weise erweisen sich die nachfolgenden Geschichten nicht als ihre möglichen Entwicklungen, sondern als die virtuellen der vorausgegangenen. Indem dies mehrfach passiert, entsteht eine andere Art der Bewegung, die nicht als die narrative aufgefaßt werden soll.

Aus dieser Verkettung der Geschichten läßt sich somit ersehen, daß das Ereignis der gegenwärtigen Geschichte durch die Aufnahme und Wiedergabe der vergangenen Geschichte motiviert ist. Die Kamera und das Video funktionieren zwischen ihnen und intervenieren in dieses Verhältnis. Die Operation des Mediums führt zum Wechsel der Beobachterposition und zur Veränderung der Beziehung von Beobachter und Beobachteten. Und diese Bewegung der Veränderung, welche die mediale Operation möglich macht, ruft eine neue Situation hervor, mit der ein neues Geschehen anfängt. Mit anderen Worten, die Medialisierung einer Geschichte generiert eine andere Geschichte und setzt so einen Kreislauf in Gang. Sowohl die technisch-apparativen Medien als auch ihre Operation ermöglichen, die vergangene Geschichte zu rahmen und sie auf diese Weise zu einem Element einer anderen Geschichte zu machen: Das die eigene Liebesgeschichte erzählende Ehepaar wird mittels der Kamera Eun-Suks beobachtet (Abb. 10), dessen Rendezvous mit Young-Hee der Videorekorder wiedergibt (Abb. 16) etc. In dieser Verkettung können die technisch-apparativen Medien, die zwischen den Erzählern der vielschichtigen Geschichten operieren, entweder als

Operator oder Operand aufgefaßt werden. Als Operator ermöglichen sie, die Liebesgeschichten beider Paare zu zeigen (Abb. 9, 13), als Operand werden sie von ihnen gehandhabt, und so informieren einige Bilder über das Vorhandensein der Medien (Abb. 11, 16).

In diesen Szenen können die Zuschauer weder eine Beobachterposition (Erzählperspektive) noch eine Handlungsebene festhalten. Es hängt nur von der Entscheidung und Unterscheidung ab, die diese unendliche Bewegung endlich unterbricht, um eine der verflochtenen Geschichten zu wählen. Nur die Differenzierung zwischen dem Aktuellen und Virtuellen, die aber im Film aufgegeben und aufgeschoben ist, ermöglicht, daß man das Erzählte und Erzählende bestimmt bzw. sich entscheidet, wer wen beobachtet.

Nun fragt sich, was die Zuschauer in diesen Szenen ‚sehen' oder welche Bildgestaltung hier ausgeführt wird. Es scheint zunächst klar, daß man weniger die narrativen Bilder sieht. Es handelt sich mehr um die Bilder, die nur das zeigen, was die Perspektive der Beobachtung bestimmt und die die Beobachtungen selbst in die Szenen setzen. Diese Einschreibung der unterschiedlichen Beobachterpositionen und des Prozesses der Medialisierung in die Bilder kommt hier meist in Form von Entleerung und Überlagerung der Bilder (Verknappung und Sättigung [302]) vor. Wegen der Dominanz dieser Formen wird die erzählerische Kontinuität gestört. Vielmehr dienen beide bildkompositorischen Formen der Aktualisierung des Virtuellen.

Die Entleerung trägt dazu bei, die Operation des Mediums zu demonstrieren. Beispielsweise zeigt eine Einstellung die Bewegung der Kamera des Kindes, die in low-angle die interviewten Eltern und danach das interviewende Paar in den Fokus nimmt. Das Bild zeigt die Interviewten (Abb. 14) und dann die Interviewer (Abb. 13, 16), und somit werden die Handlungen beider Paare angedeutet. Aber ein entleertes Bild (Abb. 15), das blitzartig zwischen zwei Bildern erscheint, impliziert, daß hier mit einer Kamera hantiert wird. Die virtuelle Bewegung des Mediums wird markiert. Der Gegenstand des Ausdrucks bzw. das Signifikat verschwindet, aber die Verschiebung des Blickpunkts der Kamera wird figuriert. Dieses Bild kann sinnvoll sein, weil den Zuschauern dadurch bewußt wird, daß ein Kind mit der Kamera spielt. Entsprechendes

[302] Vgl. Yvonne Spielmann: Intermedialität. Das System Peter Greenaway, München 1994, S.223–234.

gilt auch für das Bild, das vom Videorecorder wiedergegeben wird (Abb. 16). Dieses Bild wird plötzlich ausgeblendet. Diese Ausblendung ereignet sich, wenn der Regisseur den Videorecorder ausschaltet, der seinen unerwarteten Auftritt zeigt (Abb. 17). Auf diese Weise figurieren die entleerten Bilder nur die Operationen der Medien, die das Erzählen der beiden Liebesgeschichten aufnehmen und wiedergeben. Die virtuelle Bewegung der Medien wird dadurch aktualisiert, daß die Signifikate der Bilder verschwunden sind.

Die Überlagerung der Bilder ist in diesen Szenen viel überwiegender. Hier wird die virtuelle Bewegung in den Vordergrund gerückt, indem deren Bild im aktuellen Bild konfiguriert wird. Im Bild (Abb. 10) sieht man zwei Bilder, und diese Bildkonstellation impliziert, daß das Erzählen der Geschichte eines Ehepaars jetzt durch die Kamera aufgenommen wird. Hier wird die Beobachterposition der Zuschauer, die interessante Geschichten hören, auf eine dritte Position verschoben, was ihnen nun bewußt macht, daß ihre Rezeption der Geschichte durch deren Medialisierung stattfindet. Andererseits wird die Geschichte des anderen Paars nun dadurch erhellt, daß dessen Bild im Videomonitor eingeschaltet wird (Abb. 16). Die Bildkonstellation, zu der die Überlagerung der Bilder führt, erfolgt auch notwendigerweise durch den Überschuß an Signifikanten, was die Zuschauer zur Bestimmung einer Beobachterposition zwingt. Das Virtuelle, das die andere Seite des Erzählens der Geschichte des Ehepaars ist (Abb. 9), wird sichtbar gemacht (Abb. 11), und diese Aktualisierung wird zu einer Geschichte, deren virtuelle Seite nun im Blick auf das Kind (Abb. 12) und ferner auf die Mitarbeiterin (Abb. 16) aktualisiert wird. Diese Situation der Verkettung bewirkt einen Kreislauf, in dem die oszillatorische Veränderung zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen wiederholt wird. Dies beobachten die Zuschauer dieses Films, der die Liebesgeschichte in all ihren Facetten zeigt. In diesem Moment entsteht „das zweiseitige Bild, das zugleich aktuell und virtuell ist“[303], und das Bild wird zum Kristallbild:

> „Als reine Virtualität muß es sich nicht aktualisieren, da es voll und ganz mit dem aktuellen Bild korrelativ ist, mit dem es den kleinsten Kreislauf bildet, der als Basis oder Spitze für alle anderen dient. Es handelt sich um

[303] Gille Deleuze: Die Zeitkristalle, in: Ders. : Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985), Frankfurt/M 1997, S.95-131, hier: S.96.

ein virtuelles Bild, das mit einem derartigen aktuellen Bild korrespondiert, anstatt sich zu aktualisieren oder sich in einem *anderen* aktuellen Bild aktualisieren zu müssen. Dabei ist es ein aktuell-virtueller Kreislauf auf der Stelle, nicht aber eine Aktualisierung des Virtuellen aufgrund eines durch Verschiebung betroffenen Aktuellen. Es ist ein Kristallbild, nicht aber ein organisches Bild.“[304]

Abb. 9–18

[304] Gille Deleuze: Die Zeitkristalle, S.110.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

5.8. Figuren der Differenzierung und Zusammensetzung

Diese Filmanalyse hat mit dem Verweis darauf angefangen, daß der Film *Interview* in mehrere Ebenen eingeteilt ist. Diese sind derart gemischt und verflochten, daß sie ohne eine bestimmte Form des Films nicht aufgelöst werden können. Die Frage war hier, aus welchem Grund sich das Verhältnis zwischen den beiden Ebenen als heterogen erweist und welche Form ihre Simultaneität ermöglicht. Ich habe mich besonders darum bemüht aufzuzeigen, daß die Geschichten der Interviewer und der Interviewten nicht in eine kontinuierliche Dimension verschmolzen werden können, sofern sie sich in der medialen Situation befinden. Daraus ergibt sich der Konflikt zwischen dem Regisseur (Eun-Suk) und seinen Mitarbeitern. Trotzdem findet die Auflösung im Film dadurch statt, daß einerseits eine Interviewte (Young-Hee) als Figur auftritt, die Anteil an beiden Seiten hat, und andererseits die Medien, die zwischen beiden Ebenen intermedial operieren, im Bild des Films konfiguriert werden.

Young-Hee Lee ist die einzige Interviewte, die vor der Kamera ihre Geschichte dokumentiert und zugleich als Filmdarstellerin ihre Rolle ‚figuriert'. Ihre Funktion liegt darin, daß sie die Geschichten der Interviewten und der Interviewer gleichzeitig vermittelt und eine Verbindung zwischen ihnen herstellt. Sie handelt im Innen und zugleich im Außen des Dokumentarfilms. Sie ist die Figur einer Geschichte und die Figur, welche die Medialisierung ihrer Geschichte wahrnimmt. Weil der Regisseur, der sich nicht nur auf ‚eine' Geschichte innerhalb oder außerhalb des Interviews konzentrieren will, Young-Hee von seinem Film nicht ausschließen will, kann sie auf beiden Ebenen auftauchen. Ihre vielseitigen Auftritte und Handlungen ermöglichen, die Konzentration auf eine Geschichtsebene zu stören und die Differenz zwischen beiden Ebenen zu verdeutlichen. Young-Hee Lee ist die ‚Figur' der Intervention, deren Charakter sich als Oszillation zwischen Reden (oder Lügen) und Schweigen oder zwischen Dokumentation und Fiktion erweist. Ihre Intervention und die daraus entstehende Oszillation trägt lediglich dazu bei, daß die mediale Situation in diesem Film die entscheidende Rolle spielt und der Film sie thematisch behandelt. Ihre

Bewegungen machen auch möglich, die Grenze des Textes fortwährend zu überschreiten und sich dem Medium zu nähern. Die Figur von Young-Hee ist in ihrer Funktion vergleichbar der des Zentaurs bei Thierry Kuntzel. Sie fungiert als ein Interview selbst, und sie ist in den Film konstelliert, so daß „das initiierende Zusammentreffen“ des Inhalts des Films mit dem Film als dessen mediale Bedingung entsteht.

Insofern hat das Bild des Films *Interview* die Rolle eines Dritten. Im Bild wird deutlich, daß ein Bild auf ein anderes reagiert und auf diese Weise die Differenz und Grenze zwischen ihnen figuriert. Diese Grenze wird durch das besondere Bildverfahren markiert. Der ganze Film beschreibt die Situation des Erzählens der Interviewten und der Rezeptionen dieser Erzählungen durch die Interviewer, aus der diese Grenze entsteht. Sie kommt zum Ausdruck im Bild der Konstellation, in der sich die narrativen und medialen Bewegungen gleichzeitig in demselben Raum stattfinden. In den meisten Fällen beruht eine solche Beschreibung auf der Operation einer kleinen digitalen Kamera, welche die unterschiedlichen medialen Funktionen wie Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe simultan ausüben kann. Ihre ‚Multimedialität‘ und Spontaneität ermöglichen, die ‚(inter)mediale Situation‘ zu präsentieren, in der die aktuelle und virtuelle Geschichte bzw. die Geschichten der Interviewten und Interviewer in einem Bild vereint sein können. Die Multimedialität des Films trägt daher lediglich dazu bei, diese Grenze zu beschreiben, ‚in’ der sich das vom Film Erzählte in das Medium (Buch) verwandelt und eine neue Geschichte über das Medium anfängt. Die digitale Kamera funktioniert dann als Seite des Mediums, das die Seite der Form der Differenzierung zum Ausdruck bringt.

6. Intermediale Konfiguration. Interdependenz und Interferenz des Mediums

Es scheint an dieser Stelle angebracht, die Punkte, mit denen sich diese Arbeit bisher befaßt hat, zusammenfassend noch einmal deutlich hervorzuheben. Zunächst möchte ich auf die inneren Beziehungen zwischen den bislang behandelten Kunstformen hinweisen. Diesen Kunstformen, die exemplarisch behandelt wurden, ist gemeinsam, daß jeweils unterschiedliche Künste und Medien in einer konzeptionellen Form miteinander gemischt werden. So kann die Konkrete Poesie als eine Art von Mischung aufgefaßt werden, zu der das kalligraphische Zusammenspiel von Wort und Bild führt. Auch den Film kann man in dieser Hinsicht verstehen, weil er zum Beispiel aufgrund seiner multicodierten Qualität verschiedenartige Zeichen enthält. Noch wichtiger ist aber, daß beide Formen, die zuvor als Beispiele analysiert wurden, sich an einem bestimmten Konzept orientieren, das wesentlich mit der Reflexion auf das eigene Medium verbunden ist. Der Hinweis auf diese Gemeinsamkeiten bietet Anlaß zu erklären, worin die Besonderheit der Formen, die das Merkmal des Mediums durch Figuration und Hybridisierung anschaulich machen, liegt, und unter welcher Perspektive man dieses Merkmal sehen kann. Diese Fragen sollen ins Zentrum dieses Kapitels gestellt werden und dabei wird die Bildform der Konstellation hervorgehoben.

Einerseits sollte am Beispiel der konkreten Gedichte deutlich werden, daß sich die Konkretisten mit dem Problem des Mediums der literarischen Formen, das mit der Idee der Materialität des Textes einhergeht, auseinandergesetzt haben. Der Begriff der Konstellation spielte dabei auch im Selbstverständnis der Konkretisten eine besondere Rolle für die Formen Konkreter Poesie. Konstellation versteht sich jedoch nicht nur als eine der Formtypen der Konkreten Poesie, sondern vielmehr (mit Bezug auf Benjamin und im Sinne von B. Menke) als ein Modell der Darstellungs- und Lektüremethode

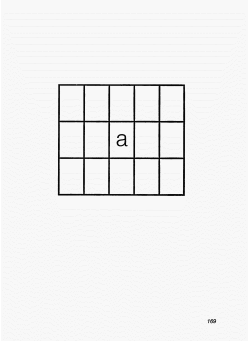
selbst. Andererseits wurde auch der Versuch unternommen zu zeigen, unter welchen Umständen das jüngere Medium Film als Form der (Selbst-)Reflexion auf sein eigenes Medium aufgefaßt werden kann. Dabei spielt das Konzept der filmischen Figuration eine wichtige Rolle, dem das Verständnis der materialen Basis oder der medialen Bedingungen des filmischen Textes, die gleichsam im Filmtext auftreten, geschuldet ist.

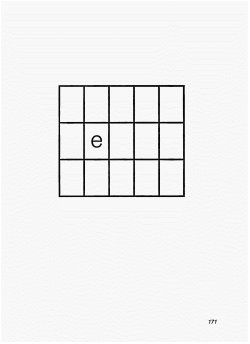
Der Versuch, trotz der Differenzen, die in den unterschiedlichen künstlerischen Kategorien aufgetauchten Merkmale einheitlich zu beschreiben und deren Anschlußfähigkeit im Hinblick auf die Perspektive, die dieser Arbeit unterliegt, zu diskutieren, ist eine andere wichtige Aufgabe dieses Kapitels. Am Beispiel der zwei ‚unterbrochenen' Texte, welche die Liebe zum Motiv haben, sollen die bisherigen Überlegungen weiter ausgeführt und konkretisiert werden.

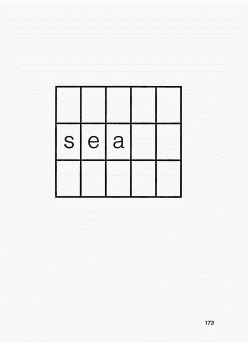
6.1. Form des Buchs über die Liebe. Zwei unterbrochene Liebesgeschichten

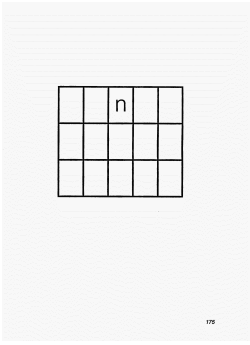
6.1.1. *1 konstellation: 15*

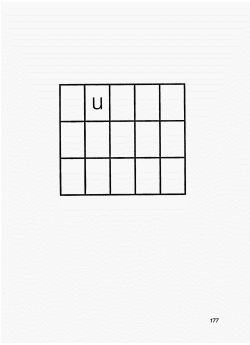
Abb: *1 konstellation: 15* Eugen Gomringer

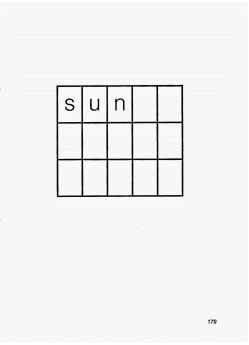

a

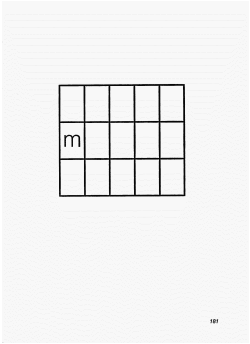

e

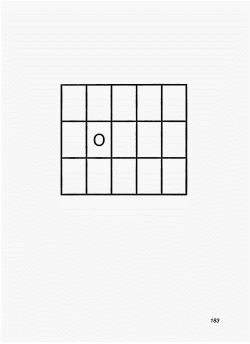

s e a

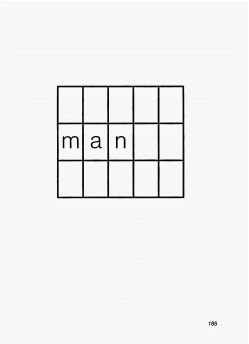

n

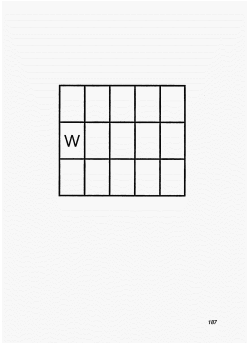

u

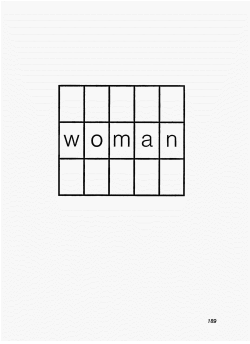

s u n

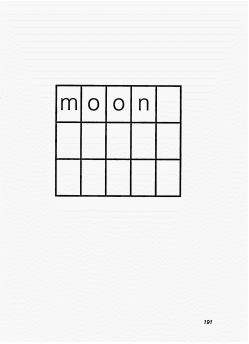

m

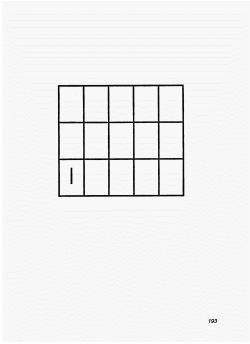

o

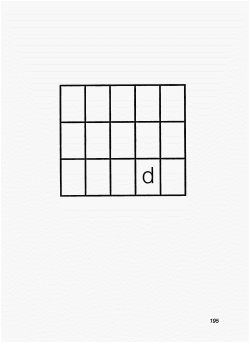

m a n

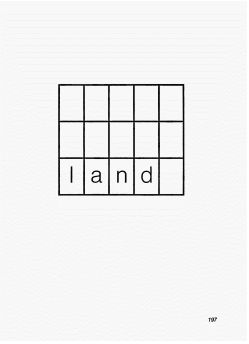

w


w o m a n


m o o n


l


d


l a n d

Diese Konstellation *1 konstellation: 15* [305] von Eugen Gomringer kann als eine Art Anspielung auf eine literarische Darstellung gedeutet werden, in der ein Motiv der Liebe zwischen „man“ und „woman“ thematisiert wird. Diese Anspielung richtet sich jedoch nicht nur auf dieses Motiv, sondern auch auf das, was mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen dieses Motivs zusammenhängt. Auffällig ist an dieser Konstellation zunächst, daß sich die präsentativ beschriebenen Einzelbuchstaben im Raster befinden, und daß sie somit gerahmt und isoliert sind. Auf diese Weise wird die materielle Qualität der Buchstaben bezeichnet, deren Figuration für die Konkrete Poesie grundsätzlich charakteristisch ist. Ferner, indem diese Netzform sichtbar in die Oberfläche dieser Konstellation gestellt wird, scheint die Annahme berechtigt, daß hier die lineare und sequentielle Textbeschaffenheit zum Ausdruck kommen soll. Denn diese Netzform suggeriert, daß die einzelnen Buchstaben und Wörter linear arrangiert sind. Mit anderen Worten: „Die konkrete Poesie macht nicht nur die Materialität der Zeichen, sondern auch die Flächenhaftigkeit des Textes zum Programm. Damit thematisiert und problematisiert sie die Linearität von Schrift.“[306]

Sie ist auch die Konstellation, die aus einer Reihe von Teilkonstellationen besteht, und die sich jeweils auf getrennten Buchseiten befinden. Eine Konstellation verweist dadurch auf eine andere, daß ihre Buchstaben in einer gemeinsamen Konstellation mit anderen Buchstaben auf anderen Seiten ein Wort ausmachen. Mittels dieser Verkettung wird den Buchstaben Sinn zugeschrieben. Einerseits kann man sagen, daß durch diese Verkettung eine Situation diskursiv beschrieben wird, in der sich „man“ und „woman“ vor der Kulisse von „sea“ und „sun“ etc. befinden. Andererseits ist es meines Erachtens auch denkbar, daß das, was in dieser Sammlung von Konstellationen als eine gemeinsame Konstellation zum Ausdruck kommt, die materiale Beschaffenheit des ‚Buchs‘ selbst ist. Gemeint ist hier die Beweglichkeit der einzelnen Seiten bzw. des Buchs, die in der wirklichen Produktions- und Rezeptionssituation diese wiedergegebene Situation produzierbar, übertragbar und rezipierbar macht. So geht es um „ein gedicht, dessen erscheinungsform ein ganzes buch mit so und so vielen blättern

[305] Eugen Gomringer: *1 konstellation: 15*, in: Ders.: worte sind schatten. die konstellation 1951-1968, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Reinbek bei Hamburg 1969, S.167-197.

[306] Sabine Gross: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß, Darmstadt 1994. S.67.

ist“.[307] In der Plazierung der Buchstaben und Wörter auf den getrennten Buchseiten figuriert, daß die Beschreibung und Rezeption einer (Liebes-)Situation durch das Umblättern der Buchseiten ermöglicht wird. Das, was in dieser Konstellation figuriert ist also über die materiale Beschaffenheit des Textes hinaus auch die des Buches.

> „es sind strenge bücher. sie schlagen einen bestimmten ton an, oder sie verlangen ein eingehen auf eine bestimmte form, auf ein bestimmtes äusseres *bild*. ich denke indes an eine *dritte form* des gedichtbuches, an das gedichtbuch, das als gesamtheit die reale erscheinung eines einzigen gedichtes ist: an das gedicht in buchform. ein buch besteht – es sei in erinnerung gerufen – aus einem umschlag, der mehr oder weniger deutlich als solcher gekennzeichnet ist, sowie aus einer anzahl blätter, von denen jedes als zweiseitig betrachtet wird. es gehört zum umgang mit einem buch, dass man in ihm blättert, das heisst, blatt für blatt umlegt.“[308]

Gomringer spricht von einer ‚dritten form’, was im Zusammenhang mit der hier als Beispiel angeführten Konstellation so interpretiert werden kann, daß die ‚dritte form’ dort entsteht, wo die Materialien, die eine Gedichtform ermöglichen und medialisieren, zu einer bestimmten Form (der ‚buchform’) werden.

Die verdoppelte Form wird als „dritte form“ konzipiert, was bedeutet, daß die bildlichen Elemente, die zweifellos eine andere mediale Qualität besitzen, dazu beitragen, nicht nur die Situation der Rezeption, in der man ein Buch liest, einzubeziehen, sondern auch anzudeuten, daß diese Konstellation figural auf eine andere Form angewiesen ist. Es wird auf die materielle, ‚mediale’ Seite des Textes zurückgegriffen, was nur dann möglich ist, wenn diese Seite im Verhältnis zu einer anderen Materialität zur Form wird. Die Intermedialität des Gedichtes kommt daher in einer Konstellation zum Ausdruck, die seine Bildelemente zu den materialen Bedingungen (Schrift, Text und Buch) ihrer Darstellung als Form ihrer Medialität semantisch in Beziehung setzt.

---

[307] Eugen Gomringer: vom gedicht zum gedichtbuch (1966), in: Ders.: Theorie der konkreten Poesie, Texte und Manifeste 1954-1997, Wien 1997, S.58-60, hier: S.59.

[308] Eugen Gomringer: vom gedicht zum gedichtbuch, S.58 (H.v.Kim).

6.1.2. *Interview*

Die Analyse des Films *Interview* spielt deshalb für die Argumentation dieser Arbeit eine wichtige Rolle, weil sich die in diesem Film deutlich erkennbare Form der Mischung von unterschiedlichen Künsten und Medien auf ein bestimmtes Konzept bezieht, das für die Gestaltung desselben Themas charakteristisch ist. Wie in *1 konstellation: 15* geht es auch hier um die Liebe. Liebesgeschichten werden in diesem Film dokumentarisch aufgezeichnet oder fiktional durch die Handlung der Figuren verfilmt und auf diese Weise versprachlicht oder verbildlicht. Es zeigt sich, daß eine Liebesgeschichte in unterschiedlichen Textarten, die durch unterschiedliche Medien realisiert werden, beschrieben werden kann.

Bei der Analyse dieses Films habe ich besonders einige Szenen hervorgehoben, in denen Mischungen von Dokumentation und Fiktion, Reden und Schweigen, Wort und Bild aufgetreten sind. Es handelte sich dann um spezifische mediale Situation, die durch ihre Zusammensetzung charakterisiert waren, Stellen, in denen zum Beispiel die Reden der Interviewten von den Interviewern - die zugleich als Filmemacher die Aufnahme und die Schnitte ausführten - beobachtet, rezipiert und neu geschrieben wurden. Und dabei zeigt sich: Beide Seiten können nicht kontinuierlich auf einer Ebene der Erzählung verschmolzen werden, statt dessen fungiert die eine nur als Unterbrechung und Störung der anderen. In diesem Sinne ist es zu verstehen, daß es sich bei der Mischung mehr um eine Differenzierung und Heterogenität als um eine Verschmelzung handelt. Somit ging es bei der Analyse dieses Films nicht um den Sinn der Liebe zwischen den Figuren, sondern um die Art und Weise, wie die Liebesgeschichte medial erzeugt werden kann. Um diese Vorgehensweise selbst als ‚Figur' zu behandeln, aufgrund derer der Film analysiert werden kann, wurde auf filmtheoretische Überlegungen Bezug genommen, nach denen die Platzierungen derartiger heterogener Elemente in einem Filmbild konstellativ möglich sind.

Trotz der dominanten Formen der Unterbrechungen, der Verzögerungen und der Diskontinuität, die zumeist aus dem heterogenen Verhältnis zwischen den Ebenen der Erzählung resultieren, kann man diesen Film als Liebesgeschichte verstehen. Dabei

müssen die Zuschauer, um diese Verzögerungen zu kompensieren, den Film durch ihr Wissen mit Bezug auf andere Filme oder literarische Vorlagen als eine geschlossene Erzählung (re-)formulieren. Um die in Aussicht gestellten Geschichten über die Liebe überhaupt rezipieren zu können, sind die Zuschauer wegen dieser Unterbrechungen und Verzögerungen darauf angewiesen, auf jeden Fall zur Konstitution der narrativen Kontinuität beizutragen. Das Problem ist jedoch, daß man, wenn man auf diese Weise an dem Film als Form einer kontinuierlichen sinnvollen Erzählung festhalten will, die Unterbrechungen und Verzögerungen, deren Entstehung sich zugleich auf einer Ebene der Erzählung manifestieren, vernachlässigen oder ignorieren muß. Da jedoch die eine Geschichte (der Interviewten) und die andere Geschichte (der Interviewer) miteinander konfigurativ verflochten sind, scheint es möglich zu sein, im Streben nach narrativer Homogenität (der Liebesgeschichte) zugleich die Heterogenität der (störenden) Elemente mit deren spezifischer Bildform bzw. Konstellation in ihrer konstitutiven medialen Situation in diesem Film zusammenzuführen.

Der Ansatz dazu liegt primär darin, daß der Regisseur, der für die Medialisierung der Interviews verantwortlich ist, mit den Liebesgeschichten als Material wie mit einem ‚Buch' umgeht. Daher sehen die Zuschauer nicht nur einen Dokumentarfilm, der die zahlreichen Liebesgeschichten der Interviewten zum Inhalt hat, sondern auch die mediale Beschaffenheiten dieser Dokumentation (mündliche oder schriftliche Rede, Videoband, Digitalkamera etc.) und deren Operation, die selbst zu einer (Liebes-)Geschichte (des Regisseurs) wird. In diesem Sinne ist das, was tatsächlich in diesem Film von den Zuschauern gesehen wird, die Situation, in der der Regisseur/der Interviewer die Liebestexte handhabt als wären sie ‚aufgeschlagene Bücher'. Er schneidet einen Film, um ihn zu einer Erzählung zu machen, indem er die schon gedrehten Einzelszenen der Interviews wiederholt und verarbeitet. Dies geschieht so, wie man einen Text schreibt und dafür seine Erinnerungen wieder evoziert. Die Einzelinterviewszenen werden für ihn zu zahlreichen ‚Büchern'. Andererseits funktioniert der Regisseur gegenüber den von den Interviewten erzählten Geschichte über die Liebe als ein Operator, der in sie eingreift und selbst zur Figur ihrer Vermittlung wird.

6.2. Intermedialität auf der Ebene des Textes und des Mediums

6.2.1. Punkte zur intermedialen Konfiguration

Dies sind drei Punkte, die für die Interpretation der Konstellationen Gomringers und einiger Filmszenen von *Interview* von Bedeutung sind, indem sie gemeinsam auf das Konzept der Intermedalität bezogen werden:

1) Ausgangspunkt ist die Ebene des Textes, die im Fall von *1 konstellation: 15* auf eine Liebesszene zwischen „man“ und „woman“ hin gelesen werden kann, ohne daß die Form(ulierung) des Textes für die Lektüre bestimmend wird. Diese Annahme ist dann berechtigt, wenn entsprechende Leseassoziationen im (intertextuellen, kulturellen) Wissen vorausgesetzt und mit Bezug auf andere Gedichte oder Filme konstitutiv eingebracht werden können. Es zeigt sich dabei auch, daß dieser Text schriftlich (in der Konstellation von Gomringer als ein Gedichttext), mündlich (in den Interviews) oder filmisch (im *Interview*) medialisiert werden kann, was die Möglichkeit des Medienwechsels und der medialen Austauschbarkeit mit sich bringt. In dieser Wechselbeziehung ist das, was zum Beispiel durch den Wechsel der Zeichenarten oder der Medien als Bedeutungsträger transformiert wird, die (lesbare) Bedeutung des Textes, nicht dessen Materialität. Intermedialität bezieht sich dann auf die Austauschbarkeit zwischen den Medien, hinsichtlich der Realisierung der Erzählung und ihres zentralen Themas (Liebe) bleibt das jeweilige Medium hingegen ein ‚Substitut’[309].

2) Andererseits ist das, was in diesem Beispiel konkreter Poesie auch dargestellt wird, nicht die Liebe zwischen „man“ und „woman“, sondern das Buch bzw. das Mittel, das

[309] Jürgen E. Müller fordert in diesem Zusammenhang, daß „eine Forschungsperspektive der Intermedialität (...) sich nicht ausschließlich auf mediale Substitutionen richten (kann), sondern (sie) zielt primär auf mediale Interaktion und Integration und impliziert somit eine dynamische und nicht taxonomisch subordinierte Beziehung zwischen intertextuellen und intermedialen Prozessen.“ (Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996. S.102.)

die materiale Seite der dargestellten Liebesszene ist. In diesem Fall ruht der Schwerpunkt mehr auf dem medialen Bedeutungsträger und dessen Operation (Buch und Lektüre) als auf der (vorausgesetzten) Bedeutungs- oder Sinnkonstitution (Liebe). Endsprechendes gilt für den Film *Interview*, wenn man an das ‚Buch' des Regisseurs denkt. Das heißt, diese Texte, die hier als Beispiel angeführt werden, rekurrieren mehr auf das eigene Material als auf fremde Referenz. Wenngleich man nicht leugnen kann, daß es auch hier semantisch um die Liebesszene geht, so ist doch klar erkennbar, daß sie erst in der Konstellation mit ihrer materialen (medialen) Realisierung ‚figuriert' und so erst lesbar und verständlich wird.

3) Vielleicht liegt der Grund für die offenkundige Differenz zwischen dem ersten und zweiten Punkt im Kontrast von Symbol- und Materialcharakter des Textes. Dies kann folgendes Zitat verdeutlichen:

> „Lesen bedeutet also, die konkrete Textbeschaffenheit als Informationsträger zu ignorieren, obgleich sie den Lesevorgang erheblich beeinflußt, ihn zum Beispiel beschleunigen oder verlangsamen kann. Selbst einen Text in einer anderen als der gewohnten Ausgabe vor Augen zu haben, kann desorientierend wirken. Schrifttype, Papier, Layout, Seitengröße, selbst das Gewicht eines Buches sind maßgeblich an der Wirkung eines Textes und an Leseentscheidungen beteiligt. (...) Diese Faktoren gelangen keineswegs immer ins Bewußtsein; tun sie es aber doch, richtet sich die Aufmerksamkeit plötzlich nicht mehr, wie es sich gehört, auf den Inhalt. (...) Die sofortige Bedeutungszuweisung, in der die physischen Informationsträger aufgehoben werden, wird gestoppt, wenn LeserInnen sich am Schriftbild (oder auch der Lautform) des Textes, Wortes oder der Buchstaben aufhalten. *Die Materialität wird zur Resistenz und blockt die Semantisierung der Zeichen ab.*"[310]

Die konventionelle Lektüre eines Textes muß von dessen materieller Seite absehen und auch dessen spezifische Figuralität ignorieren. Nur durch deren Ausblendung ist die Semantisierung des Textes möglich. Ignoranz oder Verzicht bedeuten jedoch nicht auch Stillstand oder Bewegungslosigkeit der anderen Figuren. Vielmehr wird die

[310] Sabine Gross: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß, Darmstadt 1994, S.58 (H.v.Kim).

Semantisierung nur dadurch ermöglicht, daß das Ignorierte virtuell weiter funktioniert. Entscheidend ist also die Relation zwischen ihnen, deren Bestimmung für das Verständnis des Mediums oder der Medialität entscheidend ist, weil diese Phänomene des Kontrasts immer in der medialen Situation stattfinden.

Vom Konzept der Intermedialität kann man im Bezug auf die oben erwähnten Punkte sprechen. Aber die Frage ist, in welchem Zusammenhang von einer Intermedialität die Rede sein kann, die die medienreflexive Form der Konstellation beabsichtigt.

6.2.2. Funktionen von Intermedialität

Wenn davon auszugehen ist, daß das Beispiel der konkreten Gedichte und die Filmszene Texte sind, die einen Sinn vorgeben, dann ist zu fragen, wie man aus diesen Texten das herauslesen kann, was mit dem Thema der Liebe zu tun hat. Diese Frage muß gestellt werden, weil in beiden Fällen Leerstellen, die die Bildung der textuellen Kohärenz verhindern, deutlich in Erscheinung treten und den vordergründigen Zugang zum Sinn verbauen. Wenn die Leser in dieser Situation den Sinnzusammenhang dieser Texte trotzdem herauslesen wollen, dann ist ihre Aktivität für die Sinnkonstitution gefordert. Dies kann man wie folgt weiter entwickeln:

> „Da künstlerische Sprache nicht als bloße Mitteilung oder Anordnung zu bestimmtem Handeln fungieren will, sondern dem Leser immer schon als Spielraum dafür diente, sein eigenes Wissen und Denken mit in die Lektüre einfließen zu lassen, wird dieser Spielraum, diese Anforderung an die eigene aktive Denkleistung des Lesers in dem Maße größer als der Text ‚offener' wird, das heißt, je weniger die Bedeutung, die Information im Text eindeutig festgelegt ist, desto größer ist das Beteiligungsangebot an den Leser, *die Aufforderung zur Konstitution von Sinn* da, (...) wo er ‚Leerstellen' schafft, die ‚eine Reihe von Erfüllungsvariablen zulassen.' Diese Leerstellen ermöglichen dem Leser, eigene Erfahrung in den Text einzubringen, ihn gemäß seiner Kenntnis von Sprache und Sprachgebrauch

und seiner lebenspraktischen und kulturellen Erfahrungspraxis aufzufüllen und zu variieren.“[311]

Die Aufgabe der Leser besteht in der Aktivität der Sinnkonstitution, die deswegen als notwendig erscheint, weil die Leerstellen, die in diesen Liebestexten deutlich zutage treten, sie ‚offener’ machen. Verantwortlich dafür ist insbesondere die ‚Durchdringung der Bildelemente’ mit dem Text, bzw. die Mischung von Wort und Bild. Einige Bildelemente erweisen sich selbst als Leerstellen in der Konstellation (das beste Beispiel dafür ist Gomringers Konstellation *schweigen*).

Intermedialität in der Form der Mischung von Wort und Bild ist hier als ein komplexer Prozeß zu verstehen, der sinnkonstituierende Aktivitäten von Lesern oder Zuschauern provoziert und in die textuellen Verfahren integriert. Ein Thema oder Objekt wird durch die Koppelung der verschiedenen Medien oder Ausdrucksmittel am Ort ihrer Mischungen oder generell Verbindungen zum gemeinsamen Schnittpunkt, an dem es sich überhaupt erst ‚artikuliert’.

Diese Art der Sinnkonstitution funktioniert nicht nur im Bezug auf denselben Text, sondern auch anhand der intertextuellen Bezüge zu anderen Texten. Die ‚Konstellationen’ Gomringers sind immer auch offen zu anderen Gedichten, Romanen, Erzählungen etc., die ein gemeinsames Thema oder Objekt haben, wie in diesem Fall die Liebe zwischen „man“ und „woman“. Zum Beispiel bezieht sich Gomringers Konstellation *schweigen* Döhl zufolge auf Goethes Gedichte.[312] Andererseits kann sich der Film *Interview* als eine Form des melodramatischen (Genre-)Films auf andere Filme mit einer ähnlichen melodramatischen Struktur beziehen. In diesen Beziehungen zu anderen Texten bleibt das gemeinsam zum Ausdruck kommende Motiv der Liebe noch lesbar und erfahrbar. Die Leser selbst stellen die Bezüge zwischen den Werken zum Beispiel auf folgende Weise her:

„Nicht die Tatsache der Filiation (entscheidet) über die Relevanz von Ähnlichkeiten zwischen zwei Werken, sondern die Beziehung, die der Leser selbst herstellt, und zwar aufgrund der Tatsache, daß sich ihm bei der Lektüre eines Textes, bezogen auf dessen ‚Norm’, Ungereimtheiten

[311] Christina M. Weiß: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten, Saarbrücken 1982, S.11-12 (H.v.Kim).

[312] Siehe S.50 im zweiten Kapitel dieses Bandes.

(‚Anomalien', ‚Agrammatikalitäten' im weitesten Sinne) aufdrängen und einen ‚intertextuellen Mechanismus' auslösen dergestalt, daß der Leser den Ursprungsort dieser Elemente aufsucht und aus der Differenz die ‚signifiance' des vor ihm liegenden Textes gewinnt. Die vom Leser vorgenommene Bezugsetzung geschieht dabei (...) keineswegs willkürlich; sie bestimmt sich vielmehr nach strukturellen Mustern (...) bzw. über die Vermittlung eines ‚Interpretanten' (im Peirceschen Sinne), der den vorausliegenden Text als ‚Objekt' des aktuellen erschließt."[313]

Wenn auf diese Weise intertextuell in Beziehung gesetzte Texte nicht nur innerhalb desselben Mediums, sondern zwischen Texten verschiedener Medien sinnkonstitutiv funktionieren, heißt das, daß die Beziehung (hier) zwischen dem konkreten Gedicht und dem Film *Interview* intermedial ist, weil der vermittelte Sinn intertextuell mit Bezug auf andere Kunstformen, die sich als die Medien verstehen, konstituiert werden kann. Die Bezugstexte müssen keineswegs nur literarische Texte sein. Das heißt, die Bezugsetzung und der „Transfer vom schriftlich-verbalen Text zum filmischen"[314] oder „vom Wort zur Bühne"[315] können in Betrachtung gezogen werden. Bezüge, welche die Sinnkonstitution bedingen, können auch außerhalb der Kunstformen, zu denen ein Text gehört, aufgesucht werden. Intertextualität zwischen unterschiedlichen Medien kann daher auch „unter dem Aspekt der intermedialen Relationen"[316] aufgefaßt werden. Die intermediale Beziehung zwischen den Texten (zum Beispiel zwischen Gomringers Konstellation und dem Film *Interview*) beruht auf der semantischen Homogenie.[317]

Wenn man also Texte unterschiedlicher Medien oder deren Beziehung im Rahmen der Sinnkonstitution für intermedial halten will, dann bedeutet Intermedialität einerseits, daß ein Objekt durch die Zusammensetzung oder Kombination der verschiedenen Ausdrucksmittel oder Zeichen (Wort und Bild) (effektiver) repräsentiert werden kann,

---

313 Wolf-Dieter Stempel: Intertextualität und Rezeption, in: Schmid, Wolf /Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983, S.85-109, hier: S.88-89.

314 Ernest W.-B. Hess-Lüttich: Intertextualität und Medienvergleich, in: Ders. (Hg.): Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung, S.9-20, hier: S.14.

315 Ernest W.-B. Hess-Lüttich: Intertextualität und Medienvergleich, S.15.

316 Ernest W.-B. Hess-Lüttich: Intertextualität und Medienvergleich, S.11.

317 Vgl. Horst Zahnder: Intertextualität und Medienwechsel, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.178-195, sowie Heinrich F. Plett: Intertextualities, in: Ders. (Hg.): Intertextuality, Berlin/New York 1991, S.3-29, bes.19-25.

und andererseits, daß für eine Referenz verschiedene Ausdruckmittel oder Kunstformen benutzt werden, was ermöglicht, daß ihre Beziehungen außerhalb der Grenzen der jeweiligen Kunstformen aufgesucht werden können. In diesen Fällen ist die intermediale Mischung bzw. Beziehung allerdings an die Sinnproduktion oder –konstitution gebunden.

Darüber hinaus gehen die Medien aber auch Beziehungen untereinander ein, die nicht von vornherein mit Prozessen der Bedeutungsgenerierung verbunden, sondern an denen sie mit ihrer spezifischen technisch-apparativen Funktion beteiligt sind. In diesem Sinne ist die folgende Definition des Mediums relevant:

> „Unter *Medien* werden (…) *materiell-mechanische oder energetische (elektrische, elektromagnetische, elektronische, opto-elektronische) Träger und Übermittler von Daten bzw. Informationseinheiten und mechanische, sowie elektronische Mittel der Datenverarbeitung* verstanden, dies im Sinne der drei medienlogischen Grundphänomene der *Speicherung, Übertragung* und *Bearbeitung*. ‚Das Medium' ist nicht, wie Marshall Mcluhan meinte, ‚die Botschaft', wohl aber determiniert es die Struktur der Botschaft."[318]

Diese Definition bezieht sich auf die „Erweiterungsmittel für die menschliche Auffassungs-, Gedächnis- und Kommunikationskompetenz".[319] Während eine solche Funktionsbestimmung des Mediums grundsätzlich möglich, muß sie hinsichtlich der in den Beispieltexten dargestellten Medien und deren Funktionen, die von der Bedeutung der medialen Mischung ausgeht, erweitert und reformuliert werden. Die simultane Erscheinung der materiellen oder technisch-apparativen Medien in einer Form wäre dann bloß die Demonstration oder Anhäufung der unterschiedlichen Medien. Das bedeutet: Wenn man nur das, was in diesen Formen präsentativ zum Ausdruck kommt, als Medien auffaßt, dann kann man weder die Beziehungen zwischen den Medien erklären, noch die Frage beantworten, warum sich die Konkretisierung als komplizierte (oszillatorische) Form erweist.

---

[318] Hans H. Hiebel/Heinz Hiebler/Karl Kogler/Herwig Walitsch: Die Medien. Logik-Leistung-Geschichte, München 1998, S.12.

6.2.3. Verschmelzung oder -mischung als Intermedialität

Um zu vermeiden, Intermedialität ausschließlich gegenständlich aufzufassen oder auf eine Mittel-Zweck-Relation zu reduzieren, ist es sinnvoll, zumal im Zusammenhang mit den hier behandelten Beispielen von der intertextuellen Beziehung zu anderen Texten, die in anderen Medien (Kunstformen) realisiert werden, auszugehen. Die Besonderheit dieser Texte, durch die sie sich von anderen konventionellen Texten unterscheiden, liegt primär darin, daß die unterschiedlichen Ausdrucksmittel der Kunstformen (bzw. Medien) in diesen Texten schon gemischt sind. In diesem Fall bedeutet Intermedialität, daß die unterschiedlichen Medien in den Formen verschmolzen sind, in denen sie künstlerisch realisiert werden. Dafür stehen zum Beispiel die „Intermedia“ Peter Franks:

> „Ebenso können Maler und Dichter sich zusammentun, um illustrierte Bücher herzustellen, sie können ihre Vorstellungen dazu verwenden, um integrierte visuell-verbale Publikationen herauszugeben, oder sie können auch bloß ihre Ideen und Verfahren austauschen, um eine visuelle Dichtung und ein Künstler-Werkbuch zu schaffen. Happenings, Performance art, Concept art, Enviromental und Installation art, Dokumentationen, die geschriebene Texte verwenden, Fotografien, Filme und die Video-Technologie, ein Theater der Bilder, eine Musik der Gesten, eine Dichtung der Zeichen und Töne und noch viele andere Vertauschungen und Kombinationen der Künste existieren als Form von ‚Intermedia’ (d.h. Medien zwischen den traditionellen künstlerischen Medien); aber jene ehemals exklusiven Bereiche der verschiedenen Künste werden nicht nur bloß aneinandergereiht, sondern auch miteinander verschmolzen.“[320]

‚Intermedia’ bedeutet hier eine Zwischenform oder Verschmelzung zwischen den verschiedenen Medien. Das Konzept der „Intermedia“ von Peter Frank enthält immer auch die Möglichkeit, ‚Intermedia’ auch ‚für andere Zwecke als die Sinnkonstitution’ benutzen zu können.

---

[319] Hans H. Hiebel/Heinz Hiebler/Karl Kogler/Herwig Walitsch: Die Medien, S.12.

[320] Peter Frank: Intermedia. Die Verschmelzung der Künste, Bern 1987, S.5.

Mit Dick Higgins kann dieses Konzept einer künstlerischen „Intermedia“ als Prozeß der Verschmelzung weiter verdeutlicht werden. Higgins meint darüber hinaus, daß ‚Intermedia’ nicht nur auf die künstlerischen Phänomene der Fusion von Medien bezogen charakterisiert werden sollte, sondern (historisch) allgemeine Bedeutung bekommen hat. Weil das Resultat der Intermedialisierung mehr als die Summe der ‚verschmolzenen’ Teile ist,[321] unterscheidet sich ‚Intermedia’ von ‚Mixed media’ als primär künstlerischem Phänomen, in dem das Zusammenspiel der Elemente der Mischung eine wichtige Rolle spielt. ‚Mixed media’ ist oft nur die Anhäufung der (technisch-apparativen) Medien mit bestimmter Intention. Ähnliches gilt, auch wenn Jud Yalkut sagt, daß ‚Intermedia’ notwendig sei, „um die Integration der totalen menschlichen Sicht herbeiführen zu können.“[322] ‚Intermedia’ im Sinne von Higgins und Yalkut ist in erster Linie ‚a conceptual fusion’, deren Bedeutsamkeit nach Schröter zum Beispiel in „eine(r) Form kathartischer Grenzerfahrung“ liegt, „durch die die konventionalisierten Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster des sogenannten *alltäglichen Lebens* verändert und bereichert werden.“[323]

Die intentionale Verbindung verschiedener Medien schafft nach Higgins und Yalkut mit ‚Intermedia’ als konzeptueller Fusion für einen bestimmten Zweck (zum Beispiel der Wahrnehmungsveränderung) tendenziell ein neues Medium. Denn „once that ingress has been made it is no longer useful to harp upon the intermediality of a work.”[324] Heißt das, daß sich - wenn ‚Intermedia’ für einen bestimmten Zweck eingesetzt wird, die intermediale Verschmelzung grundsätzlich in einer neuen medialen Konstitution manifestiert? Und wie verhält sich dann ein neues (Inter-)Medium zur Mischung der älteren Medien?

Mir scheint es möglich zu sein, mit Aage Hansen-Löve eine Antwort auf diese Fragen geben zu können. Die Spezifik der „intermedialen Gattung“, die Hansen-Löve vorgeschlagen hat, liegt darin, daß die unterschiedlichen Medien in einer Form verschmolzen sind und zu einem neuen Medium (bzw. einer neuen Kunstform) werden.

---

321 Vgl. Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: Montage AV, 7/2/1988, S.129-154, bes. S.130-135.

322 Jud Yalkut: Understanding Intermedia (1967), in: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951-1971. Theorie, München, 1973, S.92-95, hier: S.94.

323 Jens Schröter: Intermedialität, S.130.

Noch wichtiger ist an diesem Konzept, daß die neue „intermediale Gattung“ nicht notwendig die Verwischung der Differenzqualität der gemischten Medien zur Folge hat. Vielmehr behält sie die medialen Spezifiken der gemischten Medien bei, indem sich die Dominanzen der Medien wechselseitig bzw. oszillatorisch manifestieren. Insofern geht es dabei nicht um die Verwischung einer oder mehrerer Medien für einen bestimmten Zweck, sondern darum, daß man die Differenzqualität des Mediums und deren Vorhandensein deutlicher erkennen kann. So heißt Intermedialität bei Hansen-Löve eine ‚bestimmte Korrelation’.

> „Ein Maximum an intersemiotischen Korrelationen – bis hin zur Verschmelzung der Medien zu einer ganzheitlich rezipierten Mediengattung – wird dann erzielt, wenn innerhalb ein- und desselben Artefakts verbale und ikonische Zeichen gleichzeitig und oszillierend präsentiert sind, sodaß vom jeweiligen pragmatischen Kontext her nur zu entscheiden ist, ob es sich etwa um ‚Gedichtbild’ (als Teil einer ‚Galerie’ etwa) oder um ‚Bildgedicht’ (als Teil eines literarischen Textes) handelt.“ [325]

Das Konzept von Hansen-Löve berührt sich mit Higgins’ Definition von Intermedia darin, daß die Verschmelzung mehrerer getrennter Medien zu einem integralen Medium führt. Aber Hansen-Löve meint ein integrales Medium, das nicht einem anderen bestimmten äußeren Zweck dient, sondern vielmehr auf die Differenzqualität der Medien selbst aufmerksam macht, die ‚in ungemischter Form’ präsentiert werden, „um sich auf diese Weise der Regeln einer jeden spezifischen Zeichensprache zu vergewissern.“[326] In dieser Hinsicht berührt sich die ‚intermediale Gattung’ Hansen-Löves mit der Grundidee der Konfiguration und Konstellation, mit denen sich diese Arbeit bislang beschäftigt hat, aber nur in dem Sinne, daß sie auf die Betonung der Heterogenität zwischen den Bestandteilen (Medien, Zeichen etc.) abzielt.

Nach Hansen-Löve kann das Oszillieren zwischen den Medien als Form beschrieben werden, die charakteristisch für das Verfahrens moderner Kunstformen (zum Beispiel

---

[324] Dick Higgins: Intermedia, in: Ders.: Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia, Carbondale/Edwardsville 1984, S.18-28, hier: S.27.

[325] Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne: In: Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialog der Texte, S.291-360, hier: S.325.

[326] Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität, S.321.

der ‚performance') ist, mit der die historische Systemveränderung der Kunstformen erklärt werden kann. Wenn immer auch auf diese Weise die Beziehungen zwischen älteren und neuen Medien eine Rolle spielen, zielt dieses Konzept doch nicht darauf ab, die spezifischen Merkmale des Mediums, zu vergegenständlichen.

Zum Beispiel ist das Konzept der Konkreten Poesie intermedial im Sinne von Hansen-Löve, weil die Wort- und Bildkunst in ihren Wort- und Bildmedien in einer besonderen Form der Poesie verschmolzen sind, und man kann das Medium der Literatur oder der Malerei identifizieren, allerdings mit folgender Einschränkung, „je nachdem, welcher ‚mediale Gesichtspunkt' jeweils gewählt wird"[327]. Der Ansatz von Hansen-Löve läßt indes die Möglich vermissen, das Oszillieren zwischen den Medien selbst als Form, d.h. als Prozeß der Figuration im Zentrum der ‚intermedialen Gattung' zu verstehen. Mit anderen Worten: Nur aufgrund der oszillatorischen Qualität der Mischform kann man nicht das Konzept der Intermedialität erklären, das mehr auf die Merkmale der beteiligten Medien selbst bezogen bleibt.[328] Intermedialität muß also den Prozeß selbst zwischen den Medien als Form bzw. als ‚figuralen Prozeß' zu beschreiben versuchen.

[327] Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität, S.323.

[328] Yvonne Spielmann verweist in diesem Kontext darauf, daß lediglich aufgrund der Mischungsqualität man nicht die Intermedialität des Films behaupten: „Die Entstehung einer neuen, intermedialen Mediengattung, hervorgerufen durch die Aufhebung der Trennung von Wort und Bild, beschreibt Hansen-Löve als ein Oszillieren von verbalen und ikonischen Zeichen. Diese Schilderung trifft auf die Zusammenführung von Bild und Sprache im Tonfilm zu, aber gleichfalls auf die Korrelation von Bild und Schrift im Stummfilm. Von hier aus könnte jeder Filmtyp intermedial genannt werden. (…) Auch wenn für den Film historisch ein intermedialer Entstehungskontext festgehalten werden kann, weil die Herausbildung dieser neuen Mediengattung als eine Synthese der vorangegangenen Kunstform aufgefaßt werden kann, so ist jedoch unter dem Gesichtspunkt der Transformation bedeutsam, daß *Intermedialität kein Wesensmerkmal eines Mediums anzeigen kann* (…)." (H.v.Kim) (Yvonne Spielmann: Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität, in: Heller, Heinz-B. u.a. (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S.57-67, hier: S.63.)

6.3. Interdependenz und Interferenz als Merkmale des Mediums

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die ‚Konstellation' zunächst auf der Unbestimmtheit der Dominanz oder einer mehrfach (oszillatorisch) stattfindenden Verschiebung der Dominanz basiert. Bezogen auf die hier herangezogenen Beispiele bedeutet das, daß eine Beziehung zwischen zwei Ebenen, einer semantischen und einer medialen Ebene als einer oszillatorischen Relation zwischen ‚Liebe' und ‚Buch', zwischen den Texten und materiellen Medien, relevant ist.

Das Verhältnis zwischen beiden Ebenen kann sowohl als Interdependenz wie auch als Interferenz gekennzeichnet werden. Diese Relation ist deswegen interdependent, weil der Sinn nur anhand der Operation der materialen Medien konstituierbar ist, und die Medien die Identität durch ihre Funktionserfüllung wahren, aufgrund derer die Produkte entstehen bzw. die (Liebes-)Geschichte entsteht. Das kommt daher, weil die Resultate der Sinnproduktion die Medialität des Materials ausdrücken. Und nur vermittels des Buchs oder Videobandes kann die Liebesgeschichte medialisiert werden. Die Materialität der Medien ist als Bedingung der Sinnproduktion oder -rezeption immer notwendig. Beides kann nur gegenseitig bzw. interdependent begründet werden, ohne daß den Medien jemals eine ontologische Dinghaftigkeit zukommt, die nur paradoxal auszudrücken wäre, weil Medien nur dann beobachtet werden können, wenn sie unbeobachtbar funktionierten und etwas anderes produzierten.[329]

---

[329] „Die (...) Definitions- und Fixierungsprobleme, vor die uns Medialität stellt, sind strukturimmanent: Als komplexe Struktur verweigert sich Medialität jedem substantialistischen Zugriff. (…) sobald man versucht, das Wesen des Medialen (...) ontologisch dingfest zu machen, verflüchtet sich dieses in Paradoxien. (...) der mediale Akt (ist) niemals monomedial. Immer noch wäre es unmöglich, das Mediale in einem Punkt zu fixieren. (...) Ein so verstandenes Medium bräuchte *nach wie vor* ein anderes (zweites, zusätzliches) Medium (etwa Sprache) um den Akt überhaupt installieren zu können." (Kay Kirchmann: Zum Begriffsverständnis von Medium und Medialität, in: Ders.: Verdichtung. Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß, Opladen 1998, S.45-55, hier: S.49-50.)

Diese Beziehung läßt sich auch als Interferenz bezeichnen, weil Referenz und Medium sich überlagern können, diese Simultaneität tatsächlich jedoch die Fixierung und Beobachtung jeweils einer der Ebenen verhindert. Das eine verdrängt das andere aus seiner Position. Mit anderen Worten: Man ist immer mit der Entscheidung konfrontiert, ob man die ‚Liebe' liest oder das ‚Buch' sieht, weil beide in einer Form gemischt dargestellt, aber nur getrennt rezipierbar sind.

Die Tatsache, daß die eine Seite immer gegenüber der anderen Seite dominiert (Interferenz), besagt, daß sich aus der Konstitution der einen Seite die Ausblendung der anderen Seite ergibt. Dominant ist immer die Seite des Resultats der Operation. Die prozessuale Operation wird wegen der Dominanz des Resultats immer vernachlässigt. Insofern ist das Medium und dessen Operation (Medialität) unsichtbar, aber virtuell wirksam, weil sie mit dem Sprachbeispiel Benjamins als Sprache der Übersetzung selbst durch ihre Aktivität etwas anderes mitteilbar macht, aber die Sprache bzw. deren Aktivität selbst „unmittel*bar*" ist. Die Unmittelbarkeit der Sprache bedeutet so gesehen deren Virtualität. Sie ist wirksam, aber unsichtbar. Deren materielle Erscheinung eliminiert ihr wesentliches Merkmal der Dominantmachung und Übersetzung und daher garantiert nur deren Virtualität die Funktionsausübung. Daher kann Samuel Weber sagen, daß das Merkmal der Medien in ihrer Virtualität liegt. Als Virtualität kann die Seinsweise des Mediums mit Weber so charakterisiert werden, daß das Virtuelle eine ‚eigene Realität' besitzt, „während das Mögliche nur als das ‚nachträglich hergestellte' Bild einer Wirklichkeit bestimmt wird, mit der es durch die Kategorie der ‚Ähnlichkeit' verbunden ist."[330] So wird der Unterschied zwischen der sichtbaren, aber irrealen Figur der ‚Liebe' und der unsichtbaren, aber realen Figur des ‚Buchs' vor dem Hintergrund der Worte Samuel Webers deutlich, der mit direktem Rekurs auf Benjamin auf die Medien-Differenz der Sprache hinweist, wonach die Sprache als Medium selbst mitteilbar ist, aber nicht tatsächlich mitgeteilt wird:

> „(...) das Mitteilbare (kann) nicht einfach dem Mitgeteilten oder der Mitteilung gleichgesetzt werden. Letztere sind Handlungen oder Vorgänge, die tatsächlich stattfinden, stattgefunden haben. Das Mitteilbare hingegen hat eine andere Bewegungsart, die in der Selbstveränderung besteht. Aus

[330] Samuel Weber: Virtualität der Medien, in: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S.35-49, hier: S.36.

> dieser Selbstveränderung ergibt sich eine andere Seinsweise: die der Virtualität. Als virtuelles ist das Mitteilbare aber nicht eine Mitteilung im Sinne ihrer bloßen Möglichkeit, das heißt eine Mitteilung, die *noch nicht eingetreten ist und nur auf ihre Verwirklichung wartet*. Vielmehr bedeutet das Mitteilbare ein Vermögen, das unmittelbar wirkend ist und das als die Unmittelbarkeit dieses Wirkens gerade ‚das Mediale' der Sprache ausmacht. Das Mediale also besteht Benjamin zufolge in der Unmittelbarkeit des Mitteilbaren."[331]

Es sieht so aus, als ob Michel Foucault eine ähnliche Differenz meint, wenn er die Heterotopie als das Reale in der Beziehung zur anderen bzw. virtuellen Seite der Utopie positioniert. Die Seinsweise der Utopie, die wirklich, aber virtuell, unsichtbar, aber operativ vorhanden und wirksam ist, kann durch die Differenz zur Heterotopie verdeutlicht werden.

> „Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Platzierungen ohne wirklichen Ort; die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume. Es gibt gleichfalls (…) wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, *gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.* (…) Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz,

[331] Samuel Weber: Virtualität der Medien, S.41-42 (H.v.Kim).

> wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.“ [332]

Die Heterotopie, die sich in der Differenz zur Utopie bestimmt, ist insofern wirklich, als sie funktioniert, um auf die Utopie zu verweisen. Deren Wirklichkeit bleibt jedoch virtuell als ‚Ort außerhalb aller Orte’. Das Beispiel Foucaults dafür ist der Spiegel. Der Spiegel ist ein konkreter ‚anderer’ Ort, der wirklich existiert. Aber in dem, was er reflektiert, wird er dort, wo er sich befindet, als Medium abwesend zugunsten des Nicht-Ortes des reflektierten Bildes. Er existiert also paradoxerweise in dieser Abwesenheit der Heterotopie am ‚Nicht-Ort’ der Utopie, was die Heterotopie kennzeichnet. Sie ist die Differenz, von der aus jeweils das Andere beobachtbar ist, der Spiegel (Form des Mediums) hier am anderen Ort (Hetero-topos) dessen, was er reflektiert (mediatisierte Form) am U-topos dort.

Niklas Luhmanns Bestimmung des Mediums geht ebenfalls von der Differenz zur Form aus, die es möglich macht, die Formseite durch strenge Koppelung der Elemente und die Medienseite durch deren lose Koppelung zu unterscheiden. Das Medium ist als Bedingung der Möglichkeit der Form an allen Formbildungsprozessen konstitutiv beteiligt, kann aber nur auf der Formseite dieses Prozesses beobachtet werden, der wiederum auf einer zweiten Ebene der Beobachtung als Form der Differenz figuriert.[333]

Joachim Paech hat diese Medium-/Form-Differenz(ierung) am Beispiel des fotografischen Mediums Film selbst ‚intermedial’ erläutert:

> „Technisch-apparativ gesehen besteht kein Zweifel, daß ‚der Film’ die spezifische Form einer Serien-Fotografie mit 16-25 Bildern in der Sekunde ist. (...) Die Form, in der das Medium der Fotografie, ihre Zeit-Differenz,

[332] Michel Foucault: Andere Räume (1967), in: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1998, S.34-46, hier: S.38-39 (H.v.Kim).

[333] Vgl. Niklas Luhmann: Medium und Form, in: Ders.: Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M 1996, S.165-214.

‚erscheint', wird wiederum zum Medium derjenigen Form, in der die ‚bewegte Fotografie', der Film ‚erscheint'." [334]

Film und Fotografie sind interdependent, weil sich der Film, ‚technisch-apparativ gesehen', als eine bestimmte Anordnung der Fotografie erweist. Das Resultat der Operation des Materials zeigt sich als Film. Aber dort, wo der Film als Medium etwas anderes (eine inhaltliche Repräsentation, zum Beispiel ‚Liebe') vermittelt, ist die Vielzahl der Fotografien und deren Bewegung (wie zum Beispiel auch Buchseiten und deren Umblättern) nicht beobachtbar. Mit anderen Worten: Damit der Film als Medium optimal funktionieren kann, muß die mediale Seite des Films zum Beispiel als spezifische Form der Fotografie invisibilisiert werden. Die Wahrnehmung des Films als Fotografie und dieses intermedialen Verhältnisses gelingt erst, wenn der Film aufhört, etwas anderes als sich selbst mitzuteilen, bzw. wenn das Dargestellte nur mehr Vorwand für die Beobachtung (der Form) des Mediums der Darstellung ‚Film' ist. Das Unterscheiden selbst bleibt im blinden Fleck der Beobachtung unbeobachtbar. Je nachdem kann der Film als dargestellte Form gegenüber der (fotografischen) Form des Mediums oder als Form des darstellenden Mediums gegenüber der medial vermittelten Form wahrgenommen werden. Beide Seiten des Mediums und der Form befinden sich in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, das Luhmann so begründet:

„Trotz all dieser Relativierungen bleibt jedoch die Differenz von Medium und Form *als Differenz* ausschlaggebend. Weder gibt es ein Medium ohne Form, noch eine Form ohne Medium. Immer geht es um eine Differenz von wechselseitiger Unabhängigkeit und wechselseitiger Abhängigkeit der Elemente; und daß es um eine Differenz geht, heißt, daß ein Abhängigkeitsverhältnis höherer Art ins Spiel kommt."[335]

Jede Beziehung zwischen Medium und Form kann nur von der Differenz her gedacht werden, die im Medium der Form unmittelbar oder in der Form des Mediums mittelbar vorausgesetzt ist und beide Seiten gegeneinander abhängig erscheinen läßt. Ein Abhängigkeitsverhältnis höherer Art ‚figuriert' am Ort der Differenz selbst, wenn beide

[334] Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S.14-30, hier: S.20.

[335] Niklas Luhmann: Medium der Kunst, in: Delfin, Vol.4 Nr.1, 1986, S.VII6-15, hier: S.VII7.

Medium- und Formseiten oszillierend die Seiten wechseln und in einer ‚Konstellation' zusammentreten, die gegenüber der Form des Mediums (fotografischer Film) und dem Medium der Form (das filmisch Dargestellte) als eine ‚dritte Form der Intermedialität' von besonderer Bedeutung ist. Der in dieser Arbeit zentrale Begriff der Konstellation ist demnach geeignet, die oszillierende Beziehung beider Medien- und Formseiten in ihrer wechselnden konstitutiven Funktion ihrerseits als figuralen Prozess und Form von Intermedialität vorzustellen.

6.4. Bild der Konstellation, dritte Form der Intermedialität

Die Beobachtung des Mediums (als Form!) auf der zweiten reflexiven Ebene ist immer problematisch, weil sie immer wieder in das Paradox ihrer Relationen der Interdependenz und Interferenz mündet. Das Medium, das in einer Form beobachtet wird, ist nicht dasjenige, das die Form herstellt. So blendet das Formwerden des Mediums die Medialität des Mediums aus:

> „Die Auflösung kann Selbstzweck werden, das Medium dient nicht mehr der Form, sondern die Form dem Medium bis hin zu dem Paradox, daß die Form nur behaupten will, sie sei ihr Medium; sie sei an sich selbst nicht interessiert."[336]

Wenn das Medium immer nur auf der Seite seines Anderen als Form erreichbar ist, scheint es unmöglich zu sein, auf den Stand des Mediums selbst zuzugreifen, so wie Benjamin beschreibt, daß die ‚reine Sprache' als Medium unmittelbar, aber auch unverfügbar sei. Wenn man keine Möglichkeit fände, diese Situation der Paradoxie (auf)zulösen, dann wäre die Beobachtung des Mediums ohne den Verlust seiner Merkmale unmöglich und auch der Prozeß der Intermedialität könnte nur als vermittelter Formprozeß erreicht werden. Solange die materiale Medienseite und die (lose gekoppelte) Formseite einander entgegengesetzt bleiben, kann das Problem auch

[336] Niklas Luhmann: Medium der Kunst, S.VII13.

nicht selbstreflexiv als Wiedereinschreibung des Mediums ‚als Form' in die dargestellte Form gelöst werden. Das dargestellte Medium (die Kamera in einem Film) hat genau nicht mehr die medialen Merkmale, die diejenige Kamera hat, die notwendig war, um den Film aufzunehmen, in dem eine (andere!) Kamera dargestellt ist. Eine operative Annäherung an das Problem muß sich der Paradoxie der Beobachtersituation selbst am Ort der Differenz von Medium und Form stellen.

> "Die Paradoxie läßt den Beobachter oszillieren, nämlich ganz kurzzeitig (aber immerhin: kurzzeitig) zwischen der einen Feststellung und ihrem Gegenteil pendeln. Wenn man aber die Position eines Beobachters zweiter Ordnung einnimmt, kann man zugleich beobachten, wie der Beobachter erster Ordnung sich verhält, wie er sich seine Paradoxie invisibilisiert, wie er sie durch Untersuchungen ersetzt und verstellt, wie er unbestimmbare in bestimmbare Komplexität umwandelt und damit zu endlichen Informationslasten kommt." [337]

Durch die Verlagerung der Betrachterposition in die Ebene zweiter Ordnung wird es möglich, das Verhalten des Beobachters, der eine Seite durch die Unterscheidung festlegt, selbst zu beobachten. Aufgrund dessen kann man die Festlegung der medialen und der formalen Seite selbst, die auf der Unterscheidung zwischen ihnen basiert, beobachten. Das, was zur Form werden soll, ist daher nicht nur das Medium, sondern vielmehr die Differenz von Form und Medium. Diese Differenz soll so als Form gebildet werden, daß die Oszillation zwischen Medium und Form, die sich aus den interdependenten und interferierenden Merkmalen der Medien ergibt, erkennbar gemacht wird.

Nach Paech findet die intermediale Beziehung zwischen Film und Fotografie nur dann statt, wenn die mediale Differenz von Fotografie und Film pointiert wird; diese Differenz wird dort sichtbar, wo die mediale Transformation, die virtuelle Verwandlung vom Medium zur Form, als Figur erscheint.

> „Intermedialität von Fotografie und Film oder auch McLuhans Bemerkung, daß der ‚Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist', kann nicht

[337] Niklas Luhmann: Sthenographie oder Euryalistik, in: Gumbrecht, Hans Ulich/Pfeiffer, K.Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt/M 1991, S.58-82, hier: S.71.

> bedeuten, daß Fotoapparate oder Fotografien an welchem Ort des Films auch immer (...) zum ‚Inhalt' des Films werden. Intermedialität ist dagegen eine spezifische Form medialer Differenz, die ‚zwischen' der Form des fotografischen und der Form des filmischen Mediums ‚figuriert'." [338]

Intermedialität wird in diesem Sinne nicht bloß als Wechselbeziehung zwischen den Medien, deren Definition hier schon vorausgesetzt ist, aufgefaßt, sondern als eine Form, die auf die mediale Differenz, deren Setzung vom Merkmal des Mediums her die Beobachtung des Mediums ermöglicht, verweist.

Dieses Formwerden der Differenz beruht zugleich auf einem anderen Medium, und so besteht das Kriterium, aufgrund dessen Luhmann das Kunstmedium von anderen Medien unterscheidet, darin,

> „daß die Form sich das Medium erst schafft, in dem sie sich ausdrückt. Sie ist dann ein ‚höheres Medium', ein Medium zweiter Ordnung, indem sie es ermöglicht, die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial zu verwenden, nämlich als Medium der Kommunikation."[339]

Die Besonderheit der Kunstmedien besteht daher in der Entgrenzung bzw. Ordnungsverschiebung. Anders ausgedrückt, wenn man beide nicht vernachlässigen und so die independenten und die interferierenden Merkmale des Mediums beibehalten will, dann spielt die Figuration der Grenze zwischen Medium und Form dabei die wichtigste Rolle. Deswegen kann man davon ausgehen, daß in den erwähnten Beispielen ‚Liebe' (dargestellte Form) und ‚Buch' als Form- und Medienseite simultan vorhanden sind. Daher kann die Grenze der Differenz zwischen beiden selbst figurieren. In diesen Beispielen werden beide simultan platziert, um den Punkt der Unterscheidung deutlich hervorzuheben. Das, was die dritte Form bietet, ist kein Resultat oder Effekt der Unterscheidung, sondern die Unterscheidungsgrenze, an der sich beide miteinander berühren.

In diesem Kontext kann man die Antwort auf die Frage geben, in welchem Zusammenhang das künstlerische Konzept der konkreten Poeten, bzw. die Konkretisierung, die immer die Verknappung oder Reduktion der sprachlichen Zeichen

---

338 Joachim Paech: Intermedialität, S.22.

339 Niklas Luhmann: Medium der Kunst, S.VII8.

auf deren bloße Materialität bedeutet, eher als Mischung oder gegenseitige Durchdringung, die eine Vermehrung bedeutet, aufgefaßt und in diesem Rahmen diskutiert wird. Mit anderen Worten: Warum bedeutet die Konkretisierung zugleich Konstellation oder Konfiguration bzw. Zusammensetzung der heterogenen Elemente und die Verbildlichung der Grenze zwischen ihnen? Warum entsteht aus der Konzentration und Reduktion auf die eigenen Medien eine Bildform wie die Konstellation oder die Konfiguration, die sich auch als intermediale Koordination der unterschiedlichen Zeichen oder Medien versteht?

Die literarische Form ist auf Schrift, Text oder Buch angewiesen, deren Formen wiederum abhängig vom Medium des Bildes sind. Die gegenseitige Abhängigkeit thematisiert die Konstellation der Konkreten Poesie dadurch, daß die Differenz zwischen Medium und Form selbst in die Form gebracht wird. Diese Form ist konstellativ in dem Sinne, daß die Figuration der Grenze durch die Anordnung der heterogenen Medien- und Formseite in einer Bildform ermöglicht wird. In *1 konstellation: 15* ist wahrnehmbar, daß das Lesen einer Liebesgeschichte zugleich die Ignoranz der Textbeschaffenheit voraussetzt, weil die Lektüre auf die Medialität ihrer Bedingungen verwiesen ist. Sie operiert in der Konstellation zwischen Medium und lesbarer Bedeutung, die sie aus der Differenz beider Seiten als deren ‚Figur' konstituiert. Jede Lektüre endet unweigerlich dort, wie sie begonnen hat, im ‚Buch'. Im Film *Interview* hat die Liebesgeschichte die Form des mündlichen Vortrags (vor der Kamera), ihre dokumentarische Aufnahme macht sie medial beobachtbar. Diese Beobachtung kann selbst zur Form werden, indem zum Beispiel der Film *Interview* sie als eine Ebene der Geschichte filmisch erzählt, so daß die Beobachtung des eigenen Mediums innerhalb der eigenen Form nicht als solche, sondern nur durch die bestimmte Formbildung möglich ist. Das Verständnis des filmisch Dargestellten stellt sich erst zwischen Medium und Form in der Wahrnehmung ihrer spezifischen Konstellation her, in der auch intermediale Prozesse zur Sinnstiftung beitragen. Diese Konstellationen sind Bilder der konstitutiven Differenzen, an deren Stelle sie figurieren. Es sind Beispiele für die „dritte Form" (Gomringer) und das „höhere Medium" (Luhmann), die den Zugriff

und die Reflexion auf die Medien unter Berücksichtigung ihrer Merkmale noch am ehesten möglich machen.[340]

Die Bildmedien, die in der Konstellation auf die Sprachmedien (schriftlich und mündlich) eingesetzt werden, tragen dazu bei, das Medium der Sprache (die ‚Sprache der Sprache') sichtbar zu machen, so daß die Sprachmedien erst nach dem Einsatz der Bildmedien seine Identität durch die Bildung einer neuen Form wahren können. Wichtig ist, daß dieses Übergangsereignis in einem Bild konstelliert wird, indem der Übergang angehalten wird. Dies verursacht den Bruch (Zerstreuung) und zugleich die Mischung (Anordnung), als die die Konstellation erscheint. Aus dieser Intention der Einschreibung des Mediums in sich selbst resultieren solche Bildformen, von deren Komposition her die Konstellation der Intermedialität konzipierbar ist. In diesen Fällen ist die Durchdringung der Bilder (Medien) ins Filmbild (andere Medien) nicht vermischend, sondern deswegen konstellativ, weil die heterogenen Figuren (die des Mediums und der Form) bildlich koordiniert sind. Durch die Differenzierung fixiert sich eine Figur als die des Mediums oder der Form. Aber man kann feststellen, daß der Versuch zur Unterscheidung bei diesem Bild nicht möglich ist, wie die Bestimmung ‚im Bild' verschoben wird. Aber es sollte unübersehbar sein, daß diese intermediale Komposition, welche die Platzierung der medial heterogenen Bilder darstellt, die Grenze zwischen Medium und Form erkennen läßt.

---

[340] Yvonne Spielmann merkt mehrfach an, daß die Spezifik der Bildmedien darin liegt, daß sie diese Differenz, durch deren Setzung die paradoxal vorhandene Medialität zum Vorschein kommen kann, zu figurieren vermögen. Daher erscheint es notwendig, die formalen Verfahren des Films in einem medienwissenschaftlichen Zusammenhang zu betrachten (zum Beispiel die Inferierung Greenaways. Vgl. Yvonne Spielmann: Intermedialität. Das System Peter Greenaway, München 1994, S.234-252.).

Ihre Erklärung dazu: „Selbstreflexion in der visuellen Gestaltung bedeutet die Sichtbarkeit von heterogenen Elementen, die zu einer Form zusammengebracht werden. In diesem Zusammenhang kann Selbstreflexion als eine medienspezifische Strategie angesehen werden, die dazu verwandt wird, formale Aspekte verschiedener visueller Medien wie Malerei, Film und elektronische Medienbilder zu verkoppeln. Insbesondere solche Bildformen, die sich in einem einzelnen Medium herausgebildet haben, sind einem Prozeß der Remodellierung und Umformung unterzogen, wenn sie in den Kontext eines anderen visuellen Mediums transferiert werden." (Yvonne Spielmann: Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität, S.64.)

6.5. Zuammenfassung

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem Thema der medialen Vermischung, deren Phänomene seit dem 19. Jahrhundert und insbesondere seit dem 20.Jahrhundert durch die Entwicklung der technisch-apparativen Medien deutlich erkennbar werden. Die systematische Perspektive der Behandlung dieses Themas liegt im Konzept der Intermedialität, das vor dem Hintergrund einer aktuellen medienwissenschaftlichen Diskussion für die theoretische Auseinandersetzung mit dem Problem der Medien und deren Grenzüberschreitungen weiter auszuarbeiten versucht wird. Unter den verschiedenen Herangehensweisen an Konzepte der Intermedialität wurde hier diejenige favorisiert, die von vornherein die spezifischen Eigenschaften des Mediums oder des Medialen in den Mittelpunkt der Untersuchung stellt. Die Arbeit versucht, aufgrund dieses Konzepts ein Modell der Form von Intermedialität aufzustellen, welche die Reflexion auf die beteiligten Medien selbst und deren spezifische Konstellation ermöglicht. Dafür ist es erforderlich, von vornherein vom Medium auszugehen, weshalb das Konzept der Intermedialität nicht als die Erweiterung der Intertextualität zum Beispiel verstanden werden kann. Der Punkt, in dem sich das Konzept der Intermedialität von dem der Intertextualität unterscheidet, liegt zum einen darin, daß das Medium in seiner Differenz zum Text zu erkennen und zu beobachten ist und zum anderen darin, daß das Medium intermedial jenseits der Sinnkonstitutionsebene funktioniert, während der Text intertextuell im semantischen Zusammenspiel mit anderen Texten konstituiert wird. Von daher wird die Intermedialität als eine Art des Zusammenspiels zwischen den Medien auf einer anderen Ebene aufgefaßt als die zwischen den Texten, die grundsätzlich einen Bezug zur Medialität zugunsten ihrer semantischen (intertextuellen) Konstitution ausblendet (Medienvergessenheit) und wesentlich im kontingenten Verhältnis mit dem Medialisierten steht („Das Zeichen erfüllt seine Funktion am besten, wenn es selbst in der Vermittlung als eigene Form möglichst unbemerkt bleibt“ (Mon)). Die vorliegende Arbeit hat nun versucht, die Eigenschaften des Mediums durch die exemplarische Behandlung medienreflexiver

Kunstformen aufzuzeigen. Darüber hinaus hat sie besonderen Wert darauf gelegt, Intermedialität als einen transformativen Prozeß aufzufassen, der zwischen den ‚Medien' stattfindet und in figuraler Form dargestellt werden kann. In diesem Rahmen stellt sich das Problem, welche Konzeption der Form diesen Prozeß charakterisieren kann, damit der transformative Prozeß der Intermedialität selbst aktualisiert wird.

Für eine systematische Annäherung an das Konzept der Intermedialität wurde das Thema des Wort-Bild Verhältnisses als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit aufgegriffen. Unter den verschiedenen Möglichkeiten, sich aus intermedialer Sicht mit dieser Thematik auseinanderzusetzen, wurde hier davon ausgegangen, daß die Korrelation von Wort und Bild auf der Reflexion auf das je eigene Medium beruht. Dieses Wort-Bild Verhältnis wurde unter den Stichwörtern der ‚Lingualisierung der Bilder' (Butor) und ‚Verbildlichung der Wörter' (Faust) beschrieben. Dabei zeigte sich, daß sich dieser transfomative Prozeß vom Wort zum Bild (und umgekehrt) auf den konzeptionellen Zugriff auf deren Medien richtet – als einer Form, die als ‚Reflexion im Bild' (Faust) den transformativen Prozeß zwischen den Medien, d.h. deren Intermedialität inszeniert.

Exemplarisch für diese medial konzipierte Reflexivität von Wort und Bild wurden Verfahren der Konkreten Poesie vorgestellt, eine ‚bimediale' oder auch ‚multimediale' Kunst. An diesem Beispiel konnte die Interrelation von Wort und Bild vor allem in methodischer Hinsicht behandelt werden. Es ist die Bedeutung des Bildes in den Textkonzeptionen der Konkreten Poesie (‚Seh-Text', ‚materialer Text', ‚Text als Prozeß' etc.), die auf den medialen Aspekt verweist. Über die präsentative Demonstration der Materialität des Textes hinaus zielt die Darstellung auf den Zwischenraum, der sich aus dem transformativen Prozeß ergibt. Auf diese Weise kann ein derartiges Bild als Konstellation aufgefaßt werden. Sie macht das Merkmal und die Seinsweise des Mediums erkennbar, indem sie die virtuell vorhandene Materialität des Textes aktualisiert und darüber hinaus die daraus resultierenden heterogenen Elemente im Raum des Bildes oszillatorisch konfiguriert. Aufgrund dessen zählt die Konkrete Poesie nicht nur zu einer der ‚intermedialen Gattungen' (Hansen-Löve), sondern auch zu einer prominenten Form der Reflexion auf die Medialität.

Diese im Kontext der Konkreten Poesie herausgearbeitete Idee der Bildes, das als die Differenz der heterogenen Elemente (Wort und Bild) und deren Grenze figuriert, wurde

theoretisch im Bezug auf Walter Benjamins Sprach- und Bildkonzept weiterentwickelt. Das Bild erweist sich bei Benjamin als das, was die virtuelle Bewegung der Sprache als Medium sichtbar machen kann. Bei Benjamin wird die Sprache als Medium in dem Sinne konzipiert, daß sich die ‚Sprache' wesentlich im transformativen Zwischenzustand befindet, während die den Sinn übertragende Sprache als ‚profan' gilt, die die transformative Qualität der Sprache nachträglich macht. Um dies in Worte zu fassen, werden Benjamins Begriffe ‚Name' ‚Übersetzung', ‚Sprache der Sprache' etc. hervorgehoben. Die Konstellation ist hier die ‚umwegige' Methode der ‚Rettung' der nachträglichen ‚Sprache', durch die die Sprache bzw. das Medium, besser die Sprachlichkeit bzw. Medialität, dargestellt wird. Die Konstellation erweist sich als die Form des Inter/Mediums, ein Bild, in dem das Mediale in Erscheinung tritt, indem der Prozeß der sprachlichen Übersetzung selbst in eine Form gebracht wird. So ist die Konstellation die Figur der virtuellen Bewegung, in der die profane Sprache verschwindet und sich gleichzeitig die Sprache als das Medium manifestiert (und umgekehrt).

Als nächster Schritt wurde der Versuch unternommen, die Probleme der Konstellation auf der Ebene des filmtheoretischen Diskurses für die Theorie der Intermedialität wieder aufzugreifen. Hier ist Begriff der (rhetorischen bzw. psychoanalytischen) Figur bei Metz einer der wichtigsten Zugänge zur filmtheoretischen Debatte der Figuration. Die Diskussion des filmtheoretischen Figurationskonzepts kann sich mit den vorausgegangen Überlegungen darin verbinden, daß die medialen Bedingungen des Films als Text (bei Metz) in den Text des Films wieder eingeschrieben und so im Konfigurationsverfahren des Films als Verweise auf das eigene Medium als ‚Figur' sichtbar werden. Zum Beispiel Überblendungen konnten als derartige Figurationen des Medialen im Text das Films dargestellt werden; seit Eisenstein ist die filmische ‚Hieroglyphe' (Ropars) eine solche ‚lesbare' ideogrammatische Figur. Die Lektüre des ‚Figuralen' (Rodowick) und das ‚Transgressive' (Lash) wurden als Modelle für das Konfigurationsverfahren vorgestellt, das sich auf die Formbildung der medialen Reflexion bezieht.

Für eine ‚Lektüre' der intermedialen Konfiguration als Verfahren wurde der koreanische Films *Interview* als Beispiel vorgestellt. In diesem Film wird die (inter)mediale Situation selbst zum Thema gemacht, indem ständig auf andere Medien

verwiesen wird, wodurch der Film sich selbst im transformativen Übergang des Medialen situiert. Der Grund dafür, daß der Film in zwei unterschiedliche Ebenen (Dokumentation/Fiktion, Wort/Bild, Geschichte der Beobachtenden/Beobachteten etc.) eingeteilt wird, die immer wieder in intermedialen Konstellationen zusammenkommen, ist in der Absicht, die Reflexion auf die Medien durch die Figuration der Grenze zwischen beiden Seiten zu ermöglichen.

Im abschließenden Kapitel wurde die Figur der Grenze für das Konzept der Intermedialität in den Mittelpunkt gerückt, soweit es dabei um die (Selbst-)Reflexion auf das Medium geht. Die unterschiedlichen Konzepte der Intermedialität, die auf der Ebene des Textes als Erweiterung der Intertextualität (Hess-Lüttich) oder auf der Ebene der materialen bzw. technisch-apparativen Medien als zum Beispiel Multimedialität formuliert worden sind, wurden hier kritisch gesichtet. Demgegenüber beruht das Konzept der Intermedialität, so wie es in der vorliegenden Arbeit verfolgt wurde, auf der (systemtheoretisch begründeten) Medium/Form-Differenz, die als figuraler Prozeß re'form'uliert werden konnte: In der Konstellation transformativer Prozesse wird das Medium als Bedingung der Möglichkeit von Formen sichtbar, durch die es sich in den Prozeß der medialen Formulierung einschreibt. Intermedialität wird in der jeweiligen Konstellation medialer Formbildung als spezifische ‚Figur' der Medium/Form-Differenz erkennbar und ‚lesbar'.

Literaturverzeichnis

Adler, Jeremy/Ernst, Ulich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Weinheim 1987.

Albersmeier, Franz-Josef: Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) und Bretons *Nadja* (1928), in: Ders.: Text und Bild. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982), Frankfurt/M/Bern 1983, S.153-171.

Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung. Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik, in: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt/M 1989, S.15-37.

Andrew, Dudley: Concepts in Film Theory, Oxford 1984.

Andrew, Dudley: Figuration, in: Ders.: Concepts in Film Theory, Oxford 1984, S.157-171.

Arnheim, Rudolf: Visual Aspects of concrete Poetry, in: Strelka, Joseph P. (Hg.): Literary Criticism and Psychology, University Park (Pennsylvania)/London 1976, S.91-109.

Augst, Bertrand: Metz's Move, in: Camera Obscura, 7, 1981, S.31-41.

Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen (1970), Frankfurt/M 1981.

Barthes, Roland: From Work to Text (1971), in: Ders.: Image-Music-Text, New York 1977, S.155-164.

Baudrillard, Jean: Die Präzession der Simulakra, in: Ders.: Agonie des Realen, Berlin 1978, S.7-69.

Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970), in: Eikon, Heft 5, 1993, S.36-43.

Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975), in: Psyche, Vol.48, Nr.11, 1994, S.1047-1074.

Bazin, André: Ontologie des fotographischen Bildes (1958), in: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S.21-27.

Bellour, Raymond/Kuntzel, Thierry/Metz, Christian (Hg.): Psychanalyse et cinéma, Communications, 23, 1975.

Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text (1975), in: Montage/AV, 8/1/1999, S.8-17.

Bellour, Raymond: Thierry Kuntzel et le retour de l'écriture, in: Ders.: L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo, Paris 1990, S.25-50.

Benjamin, Walter: Erkenntniskritische Vorrede (zum Ursprung des deutschen Trauerspiels), in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I-VII, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1972-1991, Bd.I.1, S.207-237.

Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I-VII, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1972-1991, Bd. II.1, S.140-157.

Benjamin, Walter: Lehre vom Ähnlichen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I-VII, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1972-1991, Bd. II.1, S.204-210.

Benjamin, Walter: Zum Bilde Prousts, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I-VII, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1972-1991, Bd. II.1, S.310-324.

Bense, Max: Konkrete Poesie, in: Sprache im technischen Zeitalter, 15, 1965, S.1236-1244.

Bense, Max: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie (1969), in: Ders.: Ästhetik und Texttheorie.

Ausgewählte Schriften, Bd.3, hrsg. v. Elisabeth Walther, Stuttgart/Weimar 1998, S.251-417.

Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Ruppert, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988.

Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M 1990.

Bonheim, Günter: Denken in Signaturen. Zum Verhältnis von Name und Ding bei Jacob Böhme und Walter Benjamin, in: Jäger, Lorenz/Regehly, Thomas (Hg.): „Was nie geschrieben wurde, lesen". Frankfurter Benjamin Vorträge, Bielefeld 1992, S.189-207.

Bröcker, Michael: Sprache, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe, Bd.2, Frankfurt/M 2000, S.740-773.

Buch, Hans Christoph: *Ut Pictura Poesis*. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972.

Butor, Michel: Wörter in der Malerei (1969), Frankfurt/M 1993.

Casetti, Francesco: Theories of Cinema. 1945-1995, Texas Austin 1999.

Christolova, Lena/Paech, Joachim: Zeit geben. Eine dekonstruktive Lektüre des Films *Smoke* (1994), in: Heller, Heinz-B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Plümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S.205–222.

Davies, Cicely: *Ut Pictura Poesis*, in: Modern Language Review, 30, 1935, S.159-169.

de Man, Paul: Allegorien des Lesens, Frankfurt/M 1988.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985), Frankfurt/M 1997.

Deleuze, Gilles: Foucault (1986), Frankfurt/M 1997.

Dencker, Klaus Peter: Konkrete Poesie, in: Brunner, Horst/Moritz, Rainer (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik, Berlin 1997, S.175-176.

Döhl, Reinhard: Konkrete Literatur, in: Durzak, Manfred (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen, Stuttgart 1981, S.270-298.

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München 1972.

Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld 1994.

Emminghaus, W. B.: Konstellation, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historsches Wörterbuch der Philosophie, Basel/Stuttgart 1976, Bd.4, S.988-992.

Erdbeer, Robert Matthias: Die Bilder der konkreten. Zum Problem der Metaphorischen in der Konkreten Poesie, in: Müller-Richter, Klaus/Larcati, Arturo (Hg.): Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Mit kommentierenden Studien, Darmstadt 1998, S.297-317.

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder: Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977.

Foucault, Michel: Andere Räume (1967), in: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1998, S.34-46.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens (1969), Frankfurt/M 1986.

Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife (1973), München/Wien 1997.

Frank, Peter: Intermedia. Die Verschmelzung der Künste, Bern 1987.

Franzobel: Das Meer der Sprache. Eine Sehreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie, in: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld 1994, S.143-183.

Gappmayr, Heinz: Zur Ästhetik der visuellen Poesie (1970), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, Tübingen 1974, S.59-64.

Garber, Klaus/Rehm, Ludger (Hg.): global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992, München 1999.

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.

Genette, Gérald: Figures (1964), in: Ders.: Figures of literary Discourse, New York 1982, S.45-60.

Goebel, Eckart: Konstellation und Existenz. Kritik der Geschichte um 1930. Studien zu Heidegger, Benjamin, Jahnn und Musil, Tübingen 1996.

Gomringer, Eugen: vom vers zur konstellation - zweck und form einer neuen dichtung (1954), in: Ders.: Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997, Wien 1997, S.12-18.

Gomringer, Eugen: vom gedicht zum gedichtbuch (1966), in: Ders.: Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997, Wien 1997, S.58-60.

Gomringer, Eugen: *1 konstellation: 15*, in: Ders.: worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Reinbek bei Hamburg 1969, S.167-197.

Gomringer, Eugen: definitionen zur visuellen poesie (1972), in: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie, hrsg. v. Eugen Gomringer, Stuttgart 1991, S.165-166.

Gomringer, Eugen (Hg.): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie, Stuttgart 1991.

Gomringer, Eugen: konstellation und ideogramm (o.J.), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie, Tübingen 1974, S.93.

Gomringer, Eugen: Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997. Wien 1997.

Gross, Sabine: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß, Darmstadt 1994.

Hagstrum, Jean H.: The Sister Arts. The Tradition of literary Pictorialism and english Poetry from Dryden to Gray, Chicago/London 1958.

Hansen-Löve. Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne: In: Schmid,

Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983, S.291-360.

Harig, Ludwig: Tendenzen deutscher Literatursprache der Gegenwart. Sprachspiele, in: Althaus, Hans Peter/Henne, Helmut/Wiegand, Herbert Ernst (Hg.): Lexikon der germanistischen Linguistik, Tübingen 1973, S.556-559.

Heath, Stephen: Bemerkungen zur Sutur (1977-78), in: Paech, Joachim/Borchers, Detlef/Donnerberg, Gabi/Hartweg, Inge/Hohenberger, Eva (Hg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von1971 bis 1981, Osnabrück 1985, S.131-146.

Heath, Stephen/Mellencamp, Patricia (Hg.): Cinema and Language, Los Angeles 1983.

Heißenbüttel, Helmut: Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung (1965), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, Tübingen 1974, S.21-26.

Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998.

Heller, Heinz–B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Plümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000.

Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Medialität und Multimedialität. Zum Verhältnis von Kanal, Code, Sinn und Modus in Zeichensystemen, in: Ders.: Soziale Interaktion und literarischer Dialog, Berlin 1981, S.289-318.

Hess-Lüttich, Ernest W.-B. (Hg.): Text Transfers. Probelme intermedialer Übersetzung, Münster 1987.

Hess-Lüttich, Ernest W.-B.: Intertextualität und Medienvergleich, in: Ders. (Hg.): Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung, Münster 1987, S.9-20.

Hicketier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/Weimar 1996.

Hiebel, Hans H./Hiebler, Heinz/Kogler, Karl/Walitsch, Herwig : Die Medien. Logik-Leistung-Geschichte, München 1998.

Higgins, Dick: Intermedia, in: Ders.: Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia, Carbondale/Edwardsville 1984, S.18-28.

Hirsch, Alfred: Mimesis und Übersetzung. Anmerkungen zum Status der Reproduktion in der Sprachphilosophie Walter Benjamins, in: Regehly, Thomas (Hg.): Namen, Texten, Stimmen. Walter Benjamins Sprachtheorie, Stuttgart 1993, S.49-59.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Louch, Hildesheim/Zürich/New York 1998.

Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.): Raum und Verfahren, Basel/Frankfurt/M 1993.

Imdahl, Max: Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst (1968), in: Ders.: Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften, Bd.3, hrsg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/M 1996, S.247-273.

Imdahl, Max: Sprache und Bild – Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti (1970), in: Ders.: Zur Kunst der Tradition, Gesammelte Schriften, Bd.2, hrsg. v. Gundolf Winter, Frankfurt/M 1996, S.94-103.

Jäger, Lorenz/Regehly, Thomas (Hg.): „Was nie geschrieben wurde, lesen". Frankfurter Benjamin-Vorträge, Bielefeld 1992.

Jakobson, Roman: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen, in: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hrsg.v. Wolfgang Rabile, Frankfurt/M/Berlin/Wien 1979, S.117-141.

Kessler, Dieter: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen-Theorien-Texte, Meisenheim am Glan 1976.

Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität, in: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.): ‚Im Spiegelkabinett der Illusionen' Filme über sich selbst, Marburg 1996, S.67-86.

Kirchmann, Kay: Verdichtung. Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß, Opladen 1998.

Kittler, Friedrich A.: Geschichte der Kommunikationsmedien, in: Hüber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.): Raum und Verfahren, Basel/Frankfurt/M 1993, S.169-188.

Kohle, Herbetus: *Ut Pictura Poesis non erit*. Denis Diderots Kunstbegriff, Hildesheim/Zürich/New York 1989.

Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, Tübingen 1974.

Krämer, Sybille: Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?, in: Rechtshistorisches Journal, hrsg. v. Dieter Simon, Nr.17, 1998, S.558-573.

Kriwet, Ferdinand: Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur (1964), in: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie, Tübingen 1974, S.103-112.

Kuntzel, Thierry: The Film-Work (1972), in: Enclitic, 2.1, 1978, spring, S.38-61.

Kuntzel, Thierry: Die Filmarbeit, 2 (1975), in: Montage/AV, 8/1/1999, S.24-84.

Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse (1966), in: Ders.: Schriften I, Frankfurt/M 1996, S.71-169.

Lapacherie, Jean Gérard: Der Text als ein Gefüge aus Schrift. Über die Grammatextualität (1984), in: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M 1990, S.69-88.

Lash, Scott: Discourse or Figure? Postmodernism as a ‘Regime of Signification’, in: Theory, Culture and Society, 5.2/3, 1988. S.311-336.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon, Stuttgart: Reclam 1987.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, München 1993.

Luhmann, Niklas: Medium der Kunst, in: Delfin, Vol. 4, Nr.1, 1986, S.VII 6-15.

Luhmann, Niklas: Sthenographie oder Euryalistik, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt/M 1991, S.58-82.

Luhmann, Niklas: Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M 1996.

Lyotard, Jean-François: Discourse, figure, Paris 1985.

Mannheim, Karl: Das Problem einer Soziologie des Wissens, in: Ders.: Wissenssoziologie, Neuwied 1964, S.308-387.

McHugh, Kathleen A.: South Korean Film Melodrama and the Question of National Cinema, in: Quarterly Review of Film and Video, 18.1, 2001, S.1-14.

McLuhan, Marshall : Die magischen Kanäle (1964), Düsseldorf/Wien 1968.

Mecke, Jochen (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen 1999.

Mecke, Jochen/Roloff, Volker: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania, in: Mecke, Jochen (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen 1999, S.7-20.

Menke, Bettine: Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin, München 1991.

Menke, Bettine: ‚Magie' des Lesens – Raum der Schrift. Über die Lektüre und Konstellation in Benjamins Lehre(n) vom Ähnlichen, in: Regehly, Thomas (Hg.): Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie, Stuttgart 1993, S.109-137.

Menke, Bettine: Dekonstruktion. Lesen, Schrift, Figur, Performanz, in: Pechlivanos, Miltos/Rieger, Stefan/Struck, Wolfgang/Weitz, Michael (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1995, S.116-137.

Menninghaus, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, Frankfurt/M 1980.

Metz, Christian: Sprache und Film (1971), Frankfurt/M 1973.

Metz, Christian: The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema (1977), Bloomington 1982.

Metz, Christian: Metapher/Metonymy, or Imaginary Referent (1977), in: Ders.: Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema, Bloomington 1982, S.149-314.

Mitchell, W. J. T.: Going too far with the Sister Arts, in: Heffernan, James A.W.(Hg.): Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts, New York/Bern/Frankfurt/M/Paris 1987, S.1-11.

Mon, Franz: Das Röcheln der Mona Lisa. Experimentelle Poesie, Medienästhetik, in: Grimminger, Rolf (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1995, S.1-31.

Mon, Franz: Texte in den Zwischenräume (1961), in: Ders.: Essays. Gesammelte Texte 1, Berlin 1994, S.75-77.

Mon, Franz: Text als Prozeß (1966), in: Ders.: Essays. Gesammelte Texte 1, Berlin 1994, S.191-203.

Mon, Franz: Text wird Bild wird Text (1986), in: Ders.: Essays. Gesammelte Texte 1, Berlin 1994, S.113-123.

Mon, Franz: Essays. Gesammelte Texte 1, Berlin 1994.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte, in: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S.31-40.

Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe, Frankfurt/M 2000.

Opitz, Michael: Ähnlichkeit, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe, Bd.1, Frankfurt/M 2000, S.15-49.

Oswald, Laura: Disourse/Figure. The Inscription of the Subject in Surrealist Film, in: Heath, Stephen/Mellencamp, Patricia (Hg.): Cinema and Language, Los Angeles 1983, S.118-126.

Oudart, Jean-Pierre: Cinema and Suture, in: Screen, 18.4, 1977-78, S.35-47.

Paech, Joachim/Borchers, Detlef/Donnerberg, Gabi/Hartweg, Inge/Hohenberger, Eva (Hg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981, Osnabrück 1985.

Paech, Joachim: Einleitung in die Semiotik 1&2 – von der linguistischen zur psychoanalytischen Semiotik, in: Paech, Joachim/Borchers, Detlef/Donnerberg, Gabi/Hartweg, Inge/Hohenberger, Eva (Hg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981, Osnabrück 1985, S.99-119.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität, Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998. S.14–30.

Paech, Joachim: Figurationen des Zwischen, in: Quiroz, Gustave/Berthoud-Papandropoulou, Ioanna/Thommen, Evelyne/Vogel, Christina (Hg.): Les unités discursives dans l'analyse semiotique, Bern/Berlin 1998, S.53-72.

Pechlivanos, Miltos/Rieger, Stefan/Struck, Wolfgang/Weitz, Michael (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1995.

Penley, Constance: Introduction to *Metapher/Metonymy or imagery Referent*, in: Camera Obscura, 7, 1981, S.7-28.

Plett, Heinrich F.: Intertextualities, in: Ders. (Hg.): Intertextuality, Berlin/New York 1991, S.3-29

Prümm, Karl: Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder, in: Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Rupert, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988, S.195-200.

Regehly, Thomas (Hg.): Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie, Stuttgart 1993.

Ricoeur, Paul: The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language (1975), Toronto 1977.

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historsches Wörterbuch der Philosophie, Basel/Stuttgart 1976.

Rodowick, David N.: Die Figur und der Text (1985), in: Schmid, Georg (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Köln 1986, S.215-233.

Rodowick, David N.: Reading the Figural, in: Camera Obscura, 24, 1990, summer, S.11-44.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: Le texte divisé, Paris 1981.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: The Graphic in filmic Writing. *A Bout de Souffle*, or the erratic Alphabet, in: Encritic 5.2/6.1, 1982, spring, S.147-161.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: Der Film, Leser des Textes (1983), in: Schmid, Georg (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Köln 1986, S.311-332.

Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999

Schahadat, Schamma: Intertextualität. Lektüre-Text-Intertext, in: Pechlivanos, Miltos/Rieger, Stefan/Struck, Wolfgang/Weitz, Michael (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1995, S.366-377.

Schleicher, Harald: Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Tübingen 1991.

Schlüpmann, Heide: Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie, in: Hiekethier, Knut/Winkler, Hartmut (Hg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin 1990, S.35–41.

Schmid, Georg (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Köln 1986.

Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialoge der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983.

Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Theorie und Konstitution, in: Poetica, Vol.4, Nr.1, 1971, S.13-27.

Schnauber, Cornelius: Vom Löschblatt zur konkreten Poesie, in: Ders. (Hg.): Deine Träume – Mein Gedichte. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie, Nördlingen 1989, S.5-25.

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen 1981.

Schneider, Irmela : Von der Vielsprachigkeit zur ‚Kunst der Hyridation'. Diskurse des Hybriden, in: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): Hyperkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S.13-66.

Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medianwissenschaftlichen Begriffs, in: Montage/AV, 7/2/1998, S.129-154.

Schuller, Marianne: Bild - Schrift – Gedächnis. Freud, Warburg, Benjamin, in: Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.): Raum und Verfahren, Basel/Frankfurt/M 1993, S.105-125.

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

Spielmann, Yvonne: Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität, in: Heller, Heinz -B./Kraus, Mattias/Meder, Thomas/Plümm, Plümm/Winkler, Hartmut (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S.57-67.

Stempel, Wolf-Dieter: Intertextualität und Rezeption, in: Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983, S.85-109.

Stieg, Gerald: konkrete Poesie, in: See, Klaus von (Hg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Wiesbaden 1979, S.43-68.

Stierle, Karlheinz: Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums, in: Gebauer, Gunter (Hg.): Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart 1984, S.23-58.

Stooss, Toni: Am Anfang, in: Louis, Eleonora/Stooss, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993, S.1-48.

Tsunekawa, Takao: Konfiguratives Denken und Allegorie, in: Garber, Klaus/Rehm, Ludger (Hg.): global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992, Bd.1, München 1999, S.191-202.

Wagenknecht, Christian Johannes: Konkrete Poesie, in: Borck, Karl Heinz/Henss, Rudolf (Hg.): Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte, Heidelberg 1970, S.100-118.

Wagner, Gerhard: Walter Benjamin. Die Medien in der Moderne, Berlin 1992.

Weber, Samuel: Virtualität der Medien, in: Schade, Sigrid/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S.35-49.

Weiß, Christina M.: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten, Saarbrücken 1982.

Weiß, Christina M.: Konkrete Poesie – Visuelle Poesie – Sehtexte, in: Dencker, Klaus Peter (Hg.): Visuelle Poesie, Dillingen/Saar 1984, S.24-28.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1989.

Wolf, Werner: Intermedialität, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar 2001, S.284-285.

Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen, in: Montage/AV, 9/2/2000, S.101–126.

Yalkut, Jud: Understanding Intermedia (1967), in: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951-1971. Theorie, München 1973, S.92-95.

Zahnder, Horst: Intertextualität und Medienwechsel, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.178-195.

Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film, Darmstadt 1995.

Zima, Peter V. : Ästhtetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘, in: Ders. (Hg.): Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film, Darmstadt 1995, S.1-28.

Danksagung

Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Joachim Paech, der diese Arbeit betreute. Ohne seine Unterstützung wäre nicht nur meine Promotion, sondern auch mein Studiumsaufenthalt in Deutschland wahrscheinlich nicht möglich gewesen. Mein Dank gilt auch Frau Prof. Dr. Almut Todorow, die sich gerne die Mühe der Begutachtung meiner Dissertation nahm. Ich danke den Freunden, Kollegen oder Dozenten, Frank Furtwängler, Boris Mayer, Kay Kirchmann, Stefan Kramer und Lena Christolova, die mir bei dem Zustandekommen meiner Dissertation mit Rat und Tat geholfen haben. Ich danke auch Jong-Sam Park für die Diskussion über die koreanischen Filme. Ich danke dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für seine langjährige finanzielle Unterstützung.