



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Seh-Buch, Video-Gedicht, Hör-Bild. Literaturvisualisierung am Beispiel ‚Anthologie: Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt. Ein Rundgang in 7 Kapiteln‘“

verfasst von

Maria Pfeifer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

INHALT

VORWORT	4
1. EINLEITUNG	5
2. GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG	8
3. THEORIE	13
3.1. Pictorial, Iconic, Visual Turn?	17
3.1.1. Der Visual Turn	17
3.1.2. Bilder vs. Sprache - Mitchells Pictorial Turn	18
3.1.4. Komparatistischer Standpunkt	24
3.2. Medientheoretisches: Literaturwissenschaft und Bildmedien	26
3.2.1. Medien und Literatur? Literatur als Medium?	26
3.2.2. Context is key	28
3.2.3. Narrativität und Audiovisualität	33
3.3. Intermedialität	35
3.3.4. Dominanz und Populärkultur	43
4.1. Lyrik?!	45
4.1.1. Lyrik intermedial	48
4.1.2. Lyrik und Popkultur	52
4.2. Hörbuch? Sehbuch? Liveness?	53
4.2.1. Lyrik im Hörbuch	54
4.2.2. Sprache und Hörbuch	55
4.2.3. Live Performance	56
4.2 Videokunst	58
4.3.1. Was sind Visuals?	59
4.3.2. Visuals und Literatur	61
4.3.2 Poesiefilm	64
4.4. Die Stadt als verbindendes Motiv zwischen Text und Bild	68
4.4.1. Allgemeines zur Stadt in der Literatur in der Moderne und Postmoderne bis zur Gegenwart	69
2.4.2. Theorien zur literarisierten Stadt	70
4.4.3. Die Stadt als Text?	76

4.4.4. Beschreibungstechniken der Großstadt	79
4.4.5. Das Image einer Stadt und mythische Stadtdarstellung.....	85
4.4.6. Großstadtgedicht-Typen in der Anthologie <i>Frauen auf Straßen</i>	87
5. ANALYSE.....	92
5.1. Die Stadt im Text.....	93
5.2. Die Stadt im Video	94
5.3. Auditive Ebene: Das Verhältnis von Musik, Klang und Stimme.....	95
5.4. Intermediale Bezüge und Referenzen in den Texten zum Video bzw. zum Bildlichen und in den Videos auf das Medium Literatur.....	96
5.5. Narrativität im Video und im Text	98
5.6. Brücken und Klammern.....	99
5. 7 Die Analysetabelle.....	100
6. CONCLUSIO.....	114
7. BIBLIOGRAFIE.....	118
8. ANHANG	129
8.1 Zusammenfassung	129
8.2 Lebenslauf.....	130

VORWORT

Die ersten Berührungspunkte mit dem Untersuchungsgegenstand *Anthologie: Frauen auf Straßen, Lyrikerinnen und die Stadt* ergaben sich durch den Kontakt mit *Luma.Launisch*. Hinter diesem Künstlernamen verbergen sich Astrid Steiner und Florian Tanzer. Die Künstler kannte ich zu diesem Zeitpunkt schon über meine Mitarbeit beim *sound:frame* Festival. Die beiden waren von *departure, der* Kreativagentur der Stadt Wien, dazu beauftragt worden, die Gedichte mit Videos zu visualisieren und eine DVD für die Reihe *departure literatur lab 2012* zu produzieren. Meine Mitarbeit bei diesem Projekt bestand darin, ihnen den Themenkomplex Stadt in der Literatur näher zu bringen und dann gemeinsam mit den Künstlern ein erstes Visualisierungskonzept zu erstellen. Mit der Videoproduktion, dem Post-Produktion, dem Schnitt usw., waren *Luma.Launisch* über ein Jahr beschäftigt und haben das Konzept eigenständig weiterentwickelt, verworfen und verändert. Das Ergebnis ist ein etwa einstündiges Video, das außerdem noch mit einer musikalischen Komponente des Wiener Musikers Ken Hayakawa versehen wurde.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen an dem Projekt Beteiligten danken, insbesondere Florian, Astrid, Eva, Laura und Heinz. Außerdem meinen Eltern, die mir so eine ausgedehnte Studienzeit ermöglicht haben und meinem Freund David, der mich während des Schreibens immer wieder motiviert hat, weiter zu machen. Ganz besonderer Dank gilt auch noch Barbara, ohne die ich mein Studium wohl nie beendet hätte.

1. EINLEITUNG¹

Einer der großen Allgemeinplätze der Medientheorie, ist der, dass die Menschen in der westlichen Welt in einer Gesellschaft leben, die sich abgewandt hat vom Logozentrismus und dass nun die Bilder die Macht ergriffen haben, von denen sie mehr gelenkt und beeinflusst werden als je zuvor.² Sie besitzen ein smartes Telefon und Internetzugang und nehmen so teil an der großen Bilder(re)produktion, arbeiten am Web 2.0 mit, haben ein Youtube-, Tumbler-, Instagram-, Twitter- oder Facebook-Konto. Die Weissagungen des *Pictoral*- und des *Iconic Turn* sind anscheinend wahr geworden, wir alle sind mit einem mal Bildschaffende und wir veröffentlichen und kommentieren Werke am laufenden Band. Man hat sich gewöhnt an Bild-Text-Gemenge³ und PowerPoint-Ästhetik⁴ – man kann querlesen, scrollen und surfen – ist also nicht mehr überfordert, wenn der Lesefluss gebrochen wird durch Bilder, Sprünge auf andere Seiten, Themen, Kommentare... Im WWW begegnet man jeden Tag einem Netzwerk aus Bild und Textsorten aller Art mit unendlich vielen Verknüpfungen zu anderen Texten und Bildern.⁵ Im Gegensatz dazu ist das Rezipieren und Interpretieren poetisch dichter Texte keine so alltägliche Tätigkeit außerhalb des akademischen Betriebs und auf den ersten Blick sind diese Texte ganz anders gestaltet: Sie erscheinen als recht abgekapselte Entitäten, haben einen Anfang und ein Ende und zwei Buchdeckel die aufpassen, dass auch alle Seiten an ihrem Platz bleiben. Ein Gedicht nimmt meist sogar nur eine Seite in einem Buch ein und ist, anhand seines grafischen Erscheinungsbildes, klar abgegrenzt vom restlichen Text und auch meist auf einen Blick als Gedicht zu erkennen. Wohl wuchert das intertextuelle Umfeld aus Paratexten, Sekundärliteratur und Verweisen, das Lesen an sich aber ist eine solipsistische Tätigkeit geworden. Sitzend, liegend eingetaucht in die Fiktion, in eine andere Zeit, ein anderes

¹ Pfeifer, Maria: *Literatur ausstellen – ich darf das!* In: Stefan Kutzenberger (Hg.): *Kapitel 4, Zeile 13. Literatur ausstellen – darf man das? Ein Projekt der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Katalog.* Wien 2012, S. 13 -16

² Vgl. hierzu Schmitz-Emans, Monika: *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort „Visual Culture“.* In: *Visual Culture.* Heidelberg 2008. S. 9-29

³ Vgl. hierzu: Schmitz, Ulrich: *Lesebilder im Internet. Neue Koalitionen und Metamorphosen zwischen Text und Bild.* In: *Zeitschrift für Germanistik.* Neue Folge XIII. 3/2003.

⁴ Vgl. hierzu: Brenner, Peter J.: *Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung. Schrift-Bildverhältnisse von Gutenberg bis Bill Gates.* In: *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm.* Hrg: Heimböckel, Werlein. Würzburg 2005. S. 9-27

⁵ Böhme, Hartmut: *Netzwerke. Zur Theorie einer Konstruktion.* In: *Zeitschrift für Germanistik.* Neue Folge XIII. 3/2003. S. S.590-60

Sein, verschwinden die Schriftzeichen und die RezipientInnen erleben und *sehen* die Geschichten. Literatur provoziert Bilder – das erklärt auch die große Sehnsucht nach der Literaturverfilmung, die dann doch nie den Erwartungen gerecht wird: Nein so sieht er/sie nicht aus! Das kann nicht sein! Das stimmt nicht! Stimmt doch – denn jede Leserin / jeder Leser ist ein Schnittpunkt an dem sich die Literatur manifestiert und hat somit ihre/seine, eigene visuelle Wahrheit. Wenn man mit Literaturvisualisierungen konfrontiert wird, schwingt deshalb immer auch ein Teil Ablehnung mit, das Gefühl, man wäre eines genuinen Erlebnisses beraubt worden.

Während die Illustrationen, Verknüpfung von Video und Musik, die klassische Literaturverfilmung und das Hörbuch schon etablierte intermediale Genres darstellen, ist der Hybrid aus Poesie und Video bzw. aus Lesung mit Live-Visuals eine relativ neue intermediale Spielart. Am ehesten ist sie noch aus dem Theater bekannt, wo Video-Projektionen mittlerweile vermehrt eingesetzt werden. Diese Untersuchung widmet sich einem solchen intermedialen Produkt, der *DVD Anthologie: Frauen auf Straßen - Lyrikerinnen und die Stadt*⁶, einem Kompositmedium aus Lyrik, Hörbuch, Videokunst und Musik. Dabei wird die These vertreten, dass Visuals, in ihrer eigenen Ästhetik, sich besonders dazu eignen, poetische Texte zu unterstützen und sowohl im Literaturveranstaltungsbereich als auch im Feld der Literatúrausstellungen sinnvoll eingesetzt werden können. Denn Visuals sind, wie auch Literatur und Poesie, nicht eindeutig. Sie fügen dem Text eine neue Interpretationsebene hinzu und sind selbst eine Form von Interpretation. Das Videokünstlerduo Luma.Launisch knüpft in seinen Videos an bekannte visuelle Erfahrungen an, bedient sich einer popkulturellen Ästhetik. Dadurch wird auch der Ort von Literatur in der Gesellschaft verschoben – das ist weder positiv noch negativ zu werten – es bedeutet nur, dass wir man sich an der Grenze zwischen so genannter E- und U-Kultur bewegt.

Die wissenschaftliche Untersuchung setzt an bekannten Paradigmen an, grenzt sich von ihnen ab und denkt sie dem Untersuchungsgegenstand entsprechend weiter. Diese angrenzenden Kontexte sind Lyrik, Hörbuch, Videokunst und das verbindende Motiv der Stadt in den Texten und Videos. Die theoretische Grundlage erschließt sich aus der Intermedialitätstheorie und der *Visual Culture*. Die Arbeit gliedert sich demnach in

⁶ Luma.Launisch [Visualisierung]: *Anthologie: Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt. Ein Rundgang in sieben Kapiteln*. DVD. Wien: MONO VERLAG, 2011. [departure literatur lab DVD 5]

folgende Abschnitte: Als Erstes wird der Untersuchungsgegenstand beschreiben. Es folgt eine ausführliche Betrachtung der Visual Culture und der Theorien W. J. T. Mitchells zur Einführung in den Diskurs. Danach wird die Intermedialitätstheorie nach Irina O. Rajewski und Werner Wolf erläutert. Im Kapitel „Kontexte“ findet sich eine thematische Einführung in die Bereiche Lyrik, Hörbuch und Videokunst, wobei hier immer nur die für die DVD relevanten Aspekte herausgegriffen werden. Vorrangig widmet sich dieser Teil dem Motiv der Stadt in der Literatur und den Videos der Anthologie, wobei hier vor allem auf Andreas Mahler und Veronika Bernard verwiesen wird, um anschließend eigenständig vier Kategorien zu entwickeln, nach denen sich die Gedichte einteilen lassen. Diese Kategorien werden gemeinsam mit den im Theorieteil entwickelten Aspekten die Grundlage für die Analyse bilden. In diesem Teil wird die DVD *Frauen auf Straßen* auf visueller, auditiver und textueller Ebene untersucht, aufgeschlüsselt und kommentiert. Die Conclusio widmet sich schließlich dem persönlichen Ausblick auf das mögliche Potential solcher audiovisueller Literaturproduktionen für den Literaturbetrieb.

„Jedes Hörbuch ist eine neue Edition“⁷ Demnach ist auch die DVD eine neue Edition der einzelnen Gedichte. Für die wissenschaftliche Untersuchung waren dabei verständlicher Weise gedruckte Versionen der Gedichte notwendig. Diese Quellen sind in der Bibliografie aufgelistet und werden bei Textziten aus den Gedichten im Fließtext angegeben. Der Einfachheit halber wird bei der Erwähnung von einzelnen Gedichttiteln, die gleichzeitig ja auch Einheiten der DVD sind, auf die bibliografischen Angaben via Fußnote verzichtet.

⁷ Häusermann, Janz-Peschke, Rühr (Hg.): *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*. Konstanz 2010, S.30

2. GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG

Gegenstand der Diplomarbeit ist eine DVD-Produktion, bei der Wiener VideokünstlerInnen Videos zu ausgewählten Texten unterschiedlichster AutorInnen produziert haben. Diese Reihe von fünf audiovisuellen Literatur-DVDs sind eine Produktion von *departure*, Kreativagentur der Stadt Wien, in Kooperation mit dem *sound:frame* Festival und dem Literaturhaus Wien und ist im Mai 2012 im Rahmen der DVD-Edition *departure literatur lab 2012* erschienen. In der vorliegenden Arbeit wird die dritte DVD dieser Reihe, die vom Literaturhaus Wien zusammengestellte Anthologie Gegenstand der Untersuchung sein. Ihr Titel lautet *Anthologie: Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt. Ein Rundgang in sieben Kapiteln*⁸. Visualisiert wurde die Anthologie vom Wiener Visualistenduo *Luma.Launisch*, hinter diesem Künstlernamen verbergen sich Astrid Steiner und Florian Tanzer. Die *departure literatur lab* DVD-Edition besteht in ihrer Gesamtheit aus fünf DVDs, die sich alle auf einen literarischen Ursprungstext beziehen. Das sind neben der Gedichtanthologie Peter Handkes *Wunschloses Unglück*, visualisiert von 3007, gelesen von Till Firt. Elfriede Jelineks *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, in einer audiovisuellen Umsetzung von {Ritornell/Mimu/sofa23}, gelesen von Ursula Reiter. Rainer Maria Rilkes „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets“, liegt vor in einer Vertonung von Viktor Ulmann, visualisiert von *decollage.tv*, rezitiert von Max Müller, mit einer Klavierbegleitung von Markus Vorzellner. Außerdem beinhaltet die Edition die Gemeinschaftsarbeiten von Ann Cotten und *starsky* (Julia Zdarsky) *Nimmst du bitte die Waffen aus dem Bett* und *Wer nicht hören will, muss spielen*.

Der untersuchte DVD hat die vom Literaturhaus Wien zusammengestellte *Anthologie: Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt. Ein Rundgang in sieben Kapiteln* als Ausgangstext. Für die DVD wurden die achtundvierzig Gedichte von Luma.Launisch visualisiert. Das heißt die eingelesenen Gedichte wurden von dem Künstlerduo mit Videos versehen. Die Kapiteleinteilung stammt vom Literaturhaus selbst, genauer gesagt von Dr. Evelyne Polt-Heinzl, die auch die Auswahl der Texte vorgenommen hat.

⁸ Luma.Launisch: *Anthologie: Frauen auf Straßen*. Im Laufe der Arbeit ist immer ebendiese gemeint, wenn von DVD, Anthologie-DVD o.ä. die Rede ist.

Die einzelnen Texte wurden von der Schauspielerin Barbara Horvath eingelesen und kamen anschließend im MP3-Format und als Fotokopien der Originaltexte zu den VisualistInnen, die ihrerseits ein insgesamt ca. einstündiges Video anfertigten. Zusätzlich gibt es eine musikalische bis klangliche Ebene durch O-Ton und Musikstücke des Wiener Musikproduzenten und DJ Ken Hayakawa. Als Print-Edition ist die Anthologie bislang noch nicht erschienen.

Im April 2011 wurde Kapitel sieben „Hinter Sonnenbrillen schreitend“ im Rahmen des *sound:frame* Festival 2011 bei der Veranstaltung *departure literatur lab*, gemeinsam mit Auszügen aus den anderen Arbeiten, live präsentiert. Das heißt, die gleiche Schauspielerin, die auch auf der DVD die Texte liest, war anwesend und hat eine Lesung gehalten, die in Echtzeit von Luma.Launisch mit Videomaterial auf zwei Leinwänden ergänzt wurde. Kapitel sieben fällt somit eine besondere Stellung zu: Es ist das erste, das visualisiert wurde, was auch an der Ästhetik teilweise noch zu erkennen ist und es wurde schon einmal live präsentiert – eine Besonderheit, auf die noch genauer eingegangen wird.

Die Anthologie umfasst folgende Texte, die in sieben Kapitel organisiert sind, wobei jedes Kapitel zwischen sechs und zwölf einzelnen Gedichte umfasst – insgesamt handelt es sich um 48 Einzelgedichte und eine Spieldauer von 72 Minuten. Diese sieben thematischen Einheiten wurden von Luma.Launisch mit visuellen Klammern versehen, d.h. jedes Kapitel hat eine gewisse visuelle Rahmung, doch fallen sowohl bei den Texten als auch bei den entsprechenden Videos immer wieder einzelne aus diesem ästhetischen und thematischen Rahmen. Die visuelle Ebene stellt über die Bilder, die gezeigt werden, Verbindungen zwischen den einzelnen Gedichten her. Selbst wenn zwischen jedem einzelnen Gedicht ein schwarzer Screen montiert ist, entsteht manchmal eine visuelle Brücke, die zwei Gedichte als eines erscheinen lassen. Verstärkt durch das gleiche klangliche Motiv fällt es den RezipientInnen schwer, genau zu sagen, wo denn nun ein Gedicht aufhört und das nächste anfängt – vor allem, da der DVD kein Textbuch mit den gesammelten Gedichten beiliegt. Bei den *credits* der DVD finden sich die genauen bibliografischen Angaben der einzelnen Gedichte, trotzdem wäre eine gedruckte Edition der Anthologie sinnvoll und wünschenswert.

Die Menüführung der DVD ist übersichtlich aufgebaut, es besteht die Möglichkeit zwischen „start“, „titelauswahl“ und „credits“ zu wählen und sowohl jedes Kapitel als auch jedes Gedicht einzeln ansteuern. Bei normalem Durchlauf erscheinen für circa 15 Sekunden vor jedem Kapitel die Kapitel-Nummer, die Überschrift und die mit fortlaufenden Ziffern versehenen Gedichttitel mit Autorinnennamen. Dabei sind Überschrift und Nummer durchgehend in Kleinbuchstaben geschrieben, die Autorinnennamen und Gedichttitel der jeweiligen Orthografie entsprechend, die in der Print-Quelle verwendet wurde, diese findet man im Kapitel „credits“ der DVD. Viele der Gedichte sind ebenfalls durchgehend in Kleinschreibung gehalten. Dies ist aber mehr als gestalterischer Eingriff zu werten. In der vorliegenden Arbeit wird die auf den vorliegenden Printquellen der Gedichte basierende Orthografie verwendet. Das Inhaltsverzeichnis der DVD gestaltet sich wie folgt:

Kapitel eins: Großstadtvögel

Sylvia Treudl: downtown
Adelheid Dahimène: Nach dem Theater sind alle Straßen
Christine Lavant: Die Stadt
Waltraud Seidlhofer: in den bildern spiegeln geschichten und woerter
Alice Rühle-Gerstel: Novembermorgen
Sylvia Treudl: gib dich her
Elfriede Jelinek: erwartung
Christl Greller: ich will beton
Christine Busta: Großstadtvögel

Kapitel zwei: verläufe nehmen

Martina Wied: Am Rand der Stadt
Helene Lahr: Niederösterreichische Kleinstadt
Jeannie Ebner: Schutthalde am Stadtrand
Angelika Reitzer: 100ml Blaupause
Barbara Hundegger: verläufe nehmen

Kapitel drei: Diese Reisetätigkeit

Friederike Mayröcker: der Brief aus Nagoya
Alma Johanna Koenig: Algier
Marie-Thérèse Kerschbaumer: gesang der massen im nebel der städte
Barbara Hundegger: roma centro 2
Maja Haderlap: venedig
Waltraud Haas: east river fantasy blues
Barbara Frischmuth: Weißer Mond
Barbara Frischmuth: Budapest
Ingeborg Bachmann: Paris
Bettina Balàka: Diese Reisetätigkeit

Kapitel vier: erinnerungssüchtig

Paula Ludwig: In der Allee.
Susanne Wantoch: Traum in fernöstlicher Emigration
Gertraude Portisch: Prüfung

Selma Meerbaum-Eisinger: Trauer
Margarete Kollisch: Déjà Vu
Ruth Klüger: Besuch der Exil-Touristinnen in Wien

Kapitel fünf: Flex, Reflex

Sonja Harter: gelber
Friederike Mayröcker: Maria am Gestade
Ingeborg Bachmann: Große Landschaft bei Wien
Ann Cotten: Flex, Reflex

Kapitel sechs: wien in augenhöhe

Liesl Ujvary: Schmecks
Elfriede Gerstl: wien: stadt mit ärmelschoner
Judith Pfeifer: straßenwalzen
Elfriede Czurda: Renovierung
Liesl Ujvary: die schöne stadt
Elfriede Gerstl: wien in augenhöhe

Kapitel sieben: Hinter Sonnenbrillen schreitend

Mieze Medusa: Plundern
Hertha Kräftner: Betrunkene Nacht
Ingeborg Bachmann: „Betrunkener Abend“
Bettina Baläka: Die Frau
Evelyn Schlag: Moni
Christine Nöstlinger: Unmegliche Dram
Friederike Mayröcker: Ein Spaziergang mit Briefen, nachts
Vera Ferra-Mikura: Hinter Sonnenbrillen schreitend⁹

Die Anthologie versammelt Gedichte österreichischer Autorinnen des 20. und 21. Jahrhunderts von unterschiedlichstem Bekanntheitsgrad. Die achtundvierzig Gedichte umkreisen allesamt das Thema Stadt und stammen weitestgehend aus den letzten hundert Jahren. Wie zu sehen ist, wurde oft der Titel bzw. die erste Zeile des letzten Gedichts als Kapitelüberschrift genommen, um eine Art Klammer zu erzeugen. Auch systematisieren die Kapitel die Texte in verschiedene Themenkomplexe und sind geprägt von literarischen Motiven wie Exil, Reisetätigkeit und Exotismus, der Flaneur(in), Wien, Peripherie-Zentrum usw. Städte sind in dieser Sammlung auf verschiedenste Art dargestellt, als Großaufnahme oder Detailansicht, sie bilden sich ab als Reisesujet, als Gegenwelt zur Provinz oder als ihr Teilstück, als transitorische Bleibe im Exil, ambivalenter Sehnsuchtsort, als Schauplatz satirisch unterlegter Heimatsbetrachtung oder einfach als alltäglicher Lebensraum.

⁹ Luma.Launisch: *Anthologie: Frauen auf Straßen*.

Das Literaturhaus Wien versprach sich von der Thematik der Gedichte eine implizite „Visualisierungswilligkeit“ – sie seien wie geschaffen für Visualisierung. Worin genau liegt dieses Visualisierungs-Potenzial? Was sind die visuellen Eigenschaften von Lyrik und was passiert, wenn man Gedichte mit Videos illustriert? In einem Gespräch zeigte sich Frau Dr. Polt-Heinzl, vom Literaturhaus Wien eher skeptisch mit dem Endergebnis. Das Ziel dieser Arbeit ist verschiedene literaturwissenschaftliche Fragestellungen anhand der Entstehung, Materialität und Rezeption des intermedialen Produkts Literatur-DVD durchzuspielen und zu beobachten, welche Themenfelder sich zwischen Text, Video und Musik aufspannen.

3. THEORIE ODER WAS WILL DIE LITERATUR VON DEN BILDERN?

Die Visual Culture stellt sich oft als relativ neuer Bereich der Literaturwissenschaft dar, dennoch sind Intermedialität, Imagologie, Ikonografie schon länger tradierte Bereiche der Literaturwissenschaft. Genauso sind die (optische) Selbstinszenierung der DichterInnen und AutorInnen und die Faszination am Optischen keine Spezialität der Gegenwart. Jedoch erfährt diese Beschäftigung mit den Bildmedien seit den achtziger Jahren eine gewisse Renaissance – die im Ausrufen eines Pictorial oder Iconic Turns und einer Visual Culture ihre Spitze zu finden scheint. Die Diskussionen um die Dominanz zwischen Bild und Text sind mehr als ergiebig – und in der Literatur findet sich jeder denkbare Standpunkt zu dem Thema vertreten. Dass ein Verhältnis besteht, ist ohne Frage und an dieser Stelle soll genau dies etwas näher beleuchtet und einige grundlegende Begriffe dargestellt werden.

Die Literaturtheorie hat viele Ansätze zu Themen, die in der Bildwissenschaft verhandelt werden. Gustav Frank stellt diese in seinem Text „Literaturtheorie und Visuelle Kultur“¹⁰ aus dem Jahr 2009 dar: Die zwei üblichen Positionen zur Text–Bild-Debatte¹¹ betreffen einerseits das Bild außerhalb der Literatur, also das Verhältnis von einem bestimmten Text zu (s)einer bildlichen Repräsentation. Die Haltung changiert zwischen der Betrachtung des Text-Bild-Verhältnisses als so genannte Schwesternkünste oder als konkurrierende Medien – wobei das geschwisterliche Verhältnis von Literatur meist auf Bildende Kunst bezieht, das Konkurrenzverhältnis auf die neuen Medien.

Andererseits beschäftigt sich die Literaturtheorie mit dem Bild innerhalb der Literatur selbst, also damit, was W. J. T. Mitchell „sprachliche Bildlichkeit“¹² nennt. Hier geht es um literarische Sprache und ihr Ausformungen. Gustav Frank unterstellt der klassischen Literaturtheorie ein begrenztes Verständnis für die Bildwissenschaften, sie habe sich ganz auf bestimmte Gattungen, Epochen und Phänomene eingegrenzt. Ekphrasis, Emblem und Metapher können allerdings exemplarisch verwendet werden, um bestimmte allgemeine Probleme des Text–Bild-Verhältnisses zu beleuchten.

¹⁰ Frank, Gustav: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M. 2009, S. 354 – 392

¹¹ Vgl. Frank: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*. S. 370f

¹² Mitchell, W. J. T.: *Was ist ein Bild?* In: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt a. M. 1990, S. 32

Die Lessing'sche Laokoon Grundthese, tritt für eine Trennung der Künste nach ihren Eigenschaften der Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit ein. Malerei und Bildhauerei eignen sich demnach das Nebeneinander im Raum darzustellen, Literatur das Nebeneinander in der Zeit. Man könnte Ungleichzeitigkeit mit der syntagmatischen und Gleichzeitigkeit mit der paradigmatischen Ebene von Literatur gleichsetzen – Jakobsen hat die Überlagerung dieser beiden Ebenen als Kennzeichen von Literarizität gesetzt.¹³ Wenn man es, wie in unserem Fall mit der Kombination von Lyrik und Video zu tun hat: Das Gedicht ist anhand seiner Struktur, der Einteilung in Strophen und Verse in abgedruckter Version meist auf einen Blick als solches zu erkennen. Man kann es, wenn es auf einer Buchseite Platz findet, auf einmal visuell erfassen und teilweise sogar schon Inhalte rezipieren. Das ist quasi untypisch für Literatur, wenn man diese über ihre Linearität definieren möchte. Das Video hingegen besteht aus der zeitlichen Abfolge von Einzelbildern. Das Argument der Unmittelbarkeit des Bildes, das sich dem Betrachter in seiner Ganzheit präsentiert, trifft hier also auch nur teilweise zu. Auf der DVD wird das Gedicht durch seine Oralität und die Überführung auf die auditive Ebene von der Buchseite losgelöst – bei moderner Lyrik ohne Reim sind Zeilenumbruch und Strophenform oft ein grundsätzliches, manchmal sogar das einzige Erkennungsmerkmal dafür, dass wir es mit einem Gedicht zu tun haben. Nun sind wir ganz auf die Sprecherin angewiesen. Die Videos von Luma.Launsich haben hingegen wiederum die ästhetische Eigenheit, sehr bildhaft und malerisch zu funktionieren – ja, wir haben es mit dem Medium Video zu tun, aber das Medium *Visuals* verweist viel mehr auf das Einzelbild als auf lineare Narrativität.

Ekphrasis, Emblem und Metapher sind drei Grundbegriffe der Literaturwissenschaft, die sich alle mit dem bildlichen der Sprache auseinandersetzen. Als Einstieg sollen diese noch einmal genauer betrachtet werden:

Ekphrasis, vom griechischen *ek*: aus und *phrázein*: sagen, sprechen, erklären ist eine „Visualisierungsstrategie im Kontext des Illusionismus, die den Zuhörer oder Leser zum Betrachter machen will.“¹⁴ Synästhesie, Verlebendigung, Texthaftigkeit und

¹³ Vgl. Frank: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, S 379

¹⁴ Ebd. S 372

Bildlichkeit sollen vergessen gemacht werden – man soll das Beschriebene, quasi mit eigenen Augen sehen können, mit allen Sinnen wahrnehmen. So genannte Bildgedichte beziehen sich auf ein Gemälde oder Kunstwerk bzw. beschreiben es. Was sagt also mehr? Ein Bild oder tausend Worte? Oft wird im Text allerdings auch ein fiktionales Bild dargestellt – bzw. eines, das im Original nicht mehr existiert. Schrift bzw. Sprache kann hier als Speichermedium dienen, als verbales Bilderarchiv. Die Beschreibungen bewegen sich oft an Grenzgebieten des Sichtbaren: „Wo sich die Grenzen der Wahrnehmung, die bislang Sichtbares von bislang Unsichtbarem trennen, verschieben, treffen Verfahren von Verbalisierung und Visualisierung aufeinander.“¹⁵

Emblem¹⁶

gr: *émblema*: „Eingesetztes; auch eingelassene Mosaiktafeln, Reliefs und Intarsien [...] Der Grundtypus des Emblems ist dreiteilig und setzt sich aus einem Bildelement, dem *Pictura* (auch Icon oder Imago genannt), und zwei Textelementen zusammen: dem Motto (oder *Lemma* bzw. *Inscriptio*) und der *Subscriptio*.“¹⁷

Das Emblem ist also eine historische Form der Bild-Text-Kombination, die nach mehr oder weniger strengen Regeln formalisiert. Frank beschreibt das Emblem allgemeiner als „Verfahren der Einklammerung und Rahmung der Bilder durch das Wort, nicht selten Einschreibung der Worte in das Bild“. Wenn wir also weiter denken, treffen wir nicht nur beim klassischen Emblem auf das Problem der „Beschriftung“ der Bilder, sondern auch bei den kleinen Täfelchen, die im Museum neben den Kunstwerken angebracht sind und den Titel und manches mehr verraten, in der Werbeanzeige, bei Inserts und Titelei im Film oder im Internet.

Metapher¹⁸ (griechisch *metaphorá*: Übertragung): Die Metapher scheint heute das größte Spielfeld des Bildes in der Literatur einzunehmen. Sie hat die Abwendung von vielen rhetorischen Figuren im Laufe der Literaturgeschichte überdauert und eine

¹⁵ Frank: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*. S. 373

¹⁶ Ebd. S. 374 f

¹⁷ Vgl.: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 140

¹⁸ Frank: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, 376 f

gewisse Vorrangstellung gegenüber anderen literarischen Figuren eingenommen.¹⁹ Allerdings ist die Metapher an sich nicht unproblematisch. Der Begriff ist trotz zahlreicher Definitionen ungeklärt und heterogen. Wir wissen, dass die Metapher im Gegensatz zur Synekdoche und zur Metonymie auf Abbild- und Ähnlichkeitsrelationen basiert. Im Zusammenhang mit dem *iconic turn* heißt das, dass sich die Metapher also das Grundprinzip von Ähnlichkeit und Differenz zu Nutze macht und damit gleichzeitig ein Grundprinzip des Bildes. „Sie kann deshalb als Parasit im differenzbasierten System verstanden werden, als Fremdkörper, als das Andere der Sprache in der Sprache selbst.“²⁰ Frank setzt die Metapher als „Memento der Unvollständigkeit und Begrenztheit der sprachlichen Repräsentation“, also als einen Mangel, der der Sprache inhärent ist und gemeinsam mit der Schrift an die Materialität und Visualität von Sprache, Text und Literatur erinnert. Bild-Text-Kombinationen machen für Frank vor allem dieses: Sie brechen scheinbare Kontingenz auf, verweisen auf die „Gemachtheit“ eines Werkes, bilden einen „Störungshorizont“ in Werken, deren Zugehörigkeit zu einer Gattung, Sparte usw. doch eindeutig zu bestimmen sein sollte.²¹

Jegliche Koexistenz von Bild und Schrift [...] in einem Artefakt als kontingent zusammengeführt und mithin ‚auflöslich‘ empfunden, stellt die architekturästhetische Idee von einem in sich geschlossenen und erfolgreich illusionierenden, sich selbst als ‚organisch‘ und ‚vollkommene Natur‘ generierenden ‚großen‘ Kunstwerk fundamental in Frage.²²

Interferenz und subversives Potential sind bei neuen Medien und insbesondere auch audiovisuellen Medien, laut Frank, immer gegeben. Die zusammengesetzte Form dieser Medien versetzt die Literaturwissenschaft in die Vergangenheit, wenn Themen, die eigentlich die Literaturtheorie des Mittelalters beschäftigten, heute wieder aktuell werden: Intermedialität zwischen Bild und Text, Materialität und Medialität von Literatur, Performanz, Oralität, all diese Themen finden heute reges Interesse im

¹⁹ Vgl. Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, S. 450 „Die Einzelwort-Metapher gehört zu den Sprungtropen und genießt unter den rhetorischen Figuren die höchste poetische Reputation.“

²⁰ Frank: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, S. 381

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd. S. 379

akademischen Diskurs. „Somit hat sich aus der ‚Rückständigkeit‘ der Mediävistik und Frühneuzeitforschung [...] unbemerkt eine Avantgarde entwickeln können.“²³

3.1. Pictorial, Iconic, Visual Turn?

Der Diskurs über Macht und Allgegenwart der Bilder in der Alltagswelt, der mit dem Stichwort ‚pictorial turn‘ verknüpft ist und der Diagnose einer ‚Visual Culture‘ zugrunde liegt, muß unterschieden werden von der Proklamation eines ‚iconic turn‘ in der Wissenschaft, auch wenn beides eng zusammenhängt. Mit ‚pictorial turn‘ ist eine Wende auf kulturgeschichtlicher Ebene gemeint, mit dem ‚iconic turn‘ eine Wende im Selbstverständnis, der mit Visualität befaßten wissenschaftlichen Disziplinen.²⁴

3.1.1. Der Visual Turn²⁵

Die westliche Kultur gilt als bildversessen - auch Monika Schmitz-Emans diagnostiziert dies als Standardformel der aktuellen Kultur- und Medientheorie – und auch wenn der Text, in dem sie das feststellt, von 2005 stammt, kann man dieser Aussage auch im Jahr 2012 getrost zustimmen.²⁶ Gewissermaßen findet hierbei ein theoretischer Kurzschluss statt: Wenn die Allgegenwart der Bilder, die keineswegs nur in der Alltags- und Populärkultur zu finden ist, sondern auch die so genannte Hoch- und Wissenskultur durchdringt, immer wieder als relevant proklamiert wird, gewinnt dieser Umstand auch an Relevanz. Für die Literatur stellt sich demnach die Frage, ob - in Anbetracht dieses Visual Turns der Sprache – nun ein Bedeutungsverlust droht und die „Hegemonie des Wortes“ abgelöst wird von der Herrschaft des Bildes. Diese Hinwendung zum Bildlichen scheint ein Symptom der heutigen Zeit zu sein, das die Art verändert, wie man Bilder rezipiert, produziert und verbreitet – wobei, je nach individueller medientheoretischer Haltung, der neue Zugang zur Bildlichkeit gefeiert oder verbannt wird. Grundlegend dabei ist vor allem auch die Frage, ob diese Hinwendung zum Visuellen wirklich etwas Neues, für die Gegenwart Einzigartiges ist bzw. was sich denn

²³ Frank: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, S.379

²⁴ Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S.14

²⁵ Vgl. ebd. S. 11f

²⁶ verändert hat sich meiner Meinung nach der Umgang mit den bildgebenden Verfahren: Ist die Macht über die Bilder zu den RezipientInnen zurückgekehrt?

am heutigen Zugang zur Bildlichkeit gegenüber einem vormaligen geändert habe. Verschiedenste Kultur- und Medienwissenschaftler diagnostizieren den zunehmenden Bedeutungsverlust der Sprache gegenüber dem Bild. Schmitz-Emans verweist hier etwa auf Vilém Flusser und Karl Pawék und Horst Bredekamp.²⁷ Man kann hier aber auch genauso an Lessings Laokoon²⁸ denken oder an die alltäglichen Binsenweisheiten *à la* „Fernsehen macht dumm, Lesen macht schlau.“

3.1.2. Bilder vs. Sprache - Mitchells Pictorial Turn²⁹

Der Pictorial Turn ist keine Antwort auf irgendetwas. Er ist nur eine Art und Weise die Frage zu formulieren.³⁰

Ob nun Bilder oder Worte stärker in unserem Bewusstsein haften bleiben, ob diese oder jene die Menschen mehr beeinflussen, ob das Bild durch seine unendliche Reproduktion und Distribution zunehmend an Signifikanz gewinnt oder verliert, das sind die Fragen, mit denen sich die Bildwissenschaft unter dem Stichwort *Pictorial Turn* auseinandersetzt. Bekannt geworden ist dieser Ausdruck vor allem durch J.W.T. Mitchells Schriften. Mitchell setzt sich vor allem mit dem Thema Bildlichkeit auseinander – und schreibt den Bildern auch eine manipulative Funktion zu.

Der so genannte *Pictorial Turn* kann in etwa mit „Wende zum Bild“ übersetzt werden – W. J. T. Mitchell, Schüler von McLuhan, Foucault und Goodman, versucht angelehnt an Panofskys Ikonologie, den Begriff des Bildes neu durchzudenken. In seinem bekannten Text „Was ist ein Bild?“³¹ hinterfragt er ganz grundlegend, was alles als Bild bezeichnet wird und wie sich diese materiellen und immateriellen Bilder voneinander unterscheiden. Mitchell verhandelt in seinem Text, was alles mit dem Wort Bild bezeichnet sein kann und verknüpft diese Erkenntnisse mit sozialen und politischen Fragen, wie potentiellen Prägung und Beeinflussung der Gesellschaft durch Bilder. Gleichzeitig hinterfragt Mitchell die Beziehung zwischen Sprache, Schrift und Bild

²⁷ Vgl. Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S. 12f

²⁸ Lessing, Gottfried Ephraim: *Laokoon. Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1964

²⁹ Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S. 13f

³⁰ Mitchell, W. J. T. : *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M. 2009, S.120

³¹ Mitchell: *Was ist ein Bild?* S. 17-68

darüber hinaus wie die Überzeugung entstand, Bilder besäßen eine gewisse Macht über die Menschen. Die daraus entspringende Bildwissenschaft etablierte sich seit den 80er und 90er Jahren vor allem in Deutschland und den USA. In „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft“³² von 2009 gibt Mitchell, dessen Text „Was ist ein Bild?“ von 1986 heute zu den Grundlagentexten der Bildwissenschaft gehört, abermals einen kurzen Abriss „über die wiederkehrenden Themen und Probleme [...], die sich aus Iconology entwickelt haben und jetzt zu dem geworden sind, was ich [Mitchell] für die vier Probleme der Bildwissenschaft halte.“ Diese wären demzufolge: der „Pictorial Turn“, der „*image / picture* –Unterschied“, das „Metabild“ und das „Biobild“. Für diese Untersuchung sind vor allem die ersten zwei Fragestellungen von Bedeutung:

Der Pictorial Turn meint demnach nicht nur die Beschreibung einer akademischen Disziplin oder das Aufkommen und „Starkwerden“ der so genannten neuen Medien.

Medien sind immer Mischungen von sensorischen und semiotischen Elementen, und alle sogenannten visuellen Medien sind gemischte oder hybride Bildungen, die Ton und Sehen, Text und Bild miteinander kombinieren.³³

Der Pictorial Turn ist also auch eine Wort-Bild-Relation, der *turn*, die Wende, beschreibt die Bewegung vom Text zu seiner Visualisierung. Und auch die Hinwendung zum Bildlichen ist laut Mitchell keine Neuerung der (Post)Moderne, sondern

eine Trope oder Denkfigur, die viele Male in der Geschichte der Kultur auftritt, gewöhnlich dann, wenn irgendeine neue Reproduktionstechnologie oder eine Reihe von Bildern, die mit neuen sozialen, politischen oder ästhetischen Bewegungen assoziiert werden, die Bühne betritt.³⁴

Es gibt also mehrere *pictorial turns* in der Geschichte – in den verschiedensten Größenordnungen und Bereichen. Literatur könne, dürfe, solle nicht in Bilder übersetzt werden – diese These wurde mit den verschiedensten Argumenten untermauert und ist keinesfalls neu:

pictorial turns sind oft mit der Furcht vor der ‚neuen Dominanz‘ des Bildes verbunden, als einer Bedrohung, die sich gegen alles richtet, vom Wort Gottes bis zur verbalen Kompetenz.

³² *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M. 2009, 319 – 327

³³ Mitchell: *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft*, S. 320

³⁴ Ebd.

Gewöhnlich beschwören pictorial turns in irgendeiner Weise die Unterscheidung zwischen Wörtern und Bildern herauf, wobei das Wort mit Gesetz, Lesekompetenz und Elitenschaft, das Bild hingegen mit volkstümlichem Aberglauben, Unbildung und Ausschweifung assoziiert wird. Der pictorial turn ist also gewöhnlich einer von Worten zu Bildern, und er gehört nicht bloß unserer Zeit an.³⁵

Diese „Furcht der alten Medien vor den neuen“, wie ich sie nennen möchte, wiederholt sich immerfort – man denke nur an die Debatte über die „Lesesucht“ im 18. Jahrhundert. Fernsehen macht dumm, Computerspiele brutal, das Internet macht uns zu Analphabeten, so die zugespitzten Argumente.

3.1.2.1. Unterscheidung Image / Picture

You can hang a picture, you can't hang an image.³⁶

Diese „Eselsbrücke“ aus Mitchells Aufsatz erklärt gewissermaßen schon den Unterschied zwischen *Image* und *Picture*: „Ein *Image* ist etwas, das in einem *picture* erscheint und dessen Zerstörung überlebt – im Gedächtnis, im Narrativ, in Kopien und als Spur in anderen Medien.“³⁷ Natürlich kann man nicht alle *pictures* zwingend aufhängen – aber es handelt sich im weitesten Sinne um etwas Materielles, etwas Reales. „Das *picture* ist also das *Image*, wenn es auf einem materiellen Träger oder einer bestimmten Fläche erscheint.“³⁸ Das kann sowohl Fotopapier als Speicherkarte, ein Druck oder auch ein mentales Bild, das in einem Körper gespeichert ist, sein. Das *Image* transzendiert und kehrt wieder, wird übertragen und kopiert in weitere *pictures*.

Das *image* ist also eine sehr abstrakte und ziemlich minimale Entität, die sich mit einem einzigen Wort evozieren läßt. Um ein *image* im Geist hervorzurufen – das heißt, um es einem wahrnehmenden oder erinnernden Körper ins Bewußtsein zu holen – genügt es, es zu nennen³⁹

Auch viele Städte ein bestimmtes Image, eine Identität, die über Wahrzeichen, über Bilder abgerufen werden kann. Solche Bilder kommen auch in den Videos der DVD vor.

³⁵ Mitchell: *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft*, S. 321

³⁶ Ebd. S. 322

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd. S. 323

³⁹ Ebd.

3.1.2.2. Was ist ein Bild?

Es ist eine Binsenweisheit der modernen Kulturkritik, daß Bilder in unserer modernen Welt eine Macht besitzen, von der sich die alten Bilderverehrer nicht hätten träumen lassen.⁴⁰

In einer Fußnote zu dieser Aussage verweist Mitchell auf Susan Sontag, deren Texte er gemeinsam mit denen von Walter Benjamin, Daniel J. Boorstin, Bill Nichols und Roland Barthes zu den „wichtigen Kritiken der modernen Bildwelt und ihrer Ideologie“⁴¹ zählt. Mitchell kommt aus der Ecke der Poststrukturalisten und Ideologiekritiker – und gleich im zweiten Absatz kommt er auf den Vergleich Ikonologie – Linguistik und spannt so das Verhältnis zwischen Text und Bild auf. Sprache und Bildlichkeit seien

nicht mehr das, was sie für die Kritiker und Philosophen der Aufklärung zu sein versprochen – vollkommene, transparente Medien, die die Wirklichkeit repräsentieren und so dem Verstand zugänglich machen können. Für die moderne Kritik sind Sprache und Bildlichkeit zu Rätseln geworden, zu erklärungsbedürftigen Gefängnismauern, die den Verstand von der Welt abschließen.⁴²

Bilder würden im heutigen wissenschaftlichen Verständnis als Zeichensprache verstanden, „die sich im trügerischen Gewande von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert, hinter der sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, ein Prozeß ideologischer Mystifikation verbirgt.“⁴³ Kurz gesagt: Nehmt euch in Acht! Bilder sind gefährlich, sie lügen, man kann ihnen nicht vertrauen!

Mitchell wendet sich aber im Weiteren von einer Wertung zwischen Bild und Text ab und fährt fort zu untersuchen, wo und wie das Wort „Bild“ verwendet wird und wie diese Diskurse die einzelnen Spielarten von „Bild“ instrumentalisieren. In diesem „Sprach-Spiel“ wird er sowohl das dekonstruieren, was wir uns als festgelegtes Bild vorstellen, als auch kritisch hinterfragen, warum den Bildern so eine mythische Macht zugeschrieben wird. Unter dem kurzen Wort „Bild“ fällt eine lange Reihe von heterogenen Begriffen zusammen, sodass es schwer fällt, eine Definition von Bild zu geben – Mitchell beschreibt Bilder als „weitverzweigte Familie, die sich zeitlich und räumlich auseinandergelebt [...] hat“⁴⁴. Und er unterscheidet zwischen graphischen,

⁴⁰ Mitchell: *Was ist ein Bild?*, S.17

⁴¹ Ebd. S 59

⁴² Ebd. S.18

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd. S. 19

optischen, perzeptuellen, geistigen und sprachlichen Bildern.⁴⁵ Dennoch sind die realen Bilder (also das, was man im „Hausgebrauch“ als Bild verstehen möchte) nicht mehr Bild, nicht bildhafter, als etwa geistige Bilder.⁴⁶ Denn jegliches Bild hat die komplexe Eigenschaft, Dinge gleichzeitig als „da“ und „nicht da“ erscheinen zu lassen.⁴⁷ Denn ein Bild ist nicht nur materieller Gegenstand, sondern immer auch Abbild, Kopie oder Gleichnis. Ein Bild ist ein Repräsentant von etwas anderem und definiert seinen Inhalt über ein System von Ähnlichkeit und Differenz. Das ist das eigentliche Wesen des Bildes und der Sprache und nicht unbedingt als mysteriös zu bezeichnen. Sprachliche Bildlichkeit ist besonders auch der Lyrik und der poetischen Sprache im Allgemeinen innewohnend, es ist figürliche oder bildliche Sprache, die hier verwendet wird, im weitesten Sinne also Metaphern.⁴⁸

Der Begriff der „sprachlichen Bildlichkeit“ wird laut Mitchell auf zwei „vielleicht sogar antithetische Arten“⁴⁹ verwendet: Erstens als Ausdruckstechnik, als metaphorische, figürliche, ausgeschmückte, „poetische“ Sprachverwendung, die die Aufmerksamkeit des Lesers von der rein wörtlichen Bedeutung des genannten Gegenstandes auf etwas anderes, Zusätzliches lenkt. Verschiedene Bilder werden miteinander verknüpft und geben einen Eindruck der *larger than life* ist. Zweitens das Bild, das die Sprache tatsächlich „zeichnet“: der wörtliche Sinn des Satzes, „nämlich der Sachverhalt, der den Satz wahr machen würde, wenn er in der wirklichen Welt bestünde.“⁵⁰ Die Sprache ruft also geistige Bilder in unseren Köpfen hervor – nach der logischen Repräsentationskette, die Mitchell folgendermaßen darstellt: „Ein Wort ist ein Bild einer Idee, und eine Idee ist ein Bild eines Dings.“⁵¹ Somit wäre die Kunst der Sprache „als die Kunst der Wiederbelebung der ursprünglichen Sinneseindrücke begriffen.“⁵² Sprache und Literatur wären also *per se* Prozesse der Bilderzeugung. Im Hinblick auf die Literaturgeschichte sei zu erkennen, dass im 17. und 18. Jahrhundert die sprachlichen Bilder die rhetorischen Figuren zu ersetzen begannen. Auch in der

⁴⁵ Mitchell: *Was ist ein Bild?*, S. 20

⁴⁶ Ebd. S. 24

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 27

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 32

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd. S. 33

⁵² Ebd. S. 34

romantischen und in der modernen Poetik würden die Metaphern als der Schlüssel zum Verstehen von Poesie gelten. Unter dem Begriff „Bildlichkeit“ sei aber Literatur und sprachtheoretisch eine solche Vielzahl an Anwendungen und Bedeutungen subsumiert, dass eine Mystifizierung der Bilder und eine Übertragung in den ebenso „mystischen“ Bereich der „Phantasie“ die Folge war. Phantasie sei im Verständnis der Romantiker etwas Genuines, „das im Gegensatz steht zum ‚bloßen‘ Zurückrufen von geistigen Bildern, der ‚bloßen‘ Beschreibung von Szenen der Außenwelt“⁵³. Dieser metaphysische, abstrakte Bildbegriff verdrängte, laut Mitchell, den empiristischen des sprachlichen Bildes. Für die Moderne sei dies insofern charakteristisch, als „sie den Schwerpunkt darauf legt, das Bild als eine kristalline Struktur zu begreifen, als ein dynamisches Muster der intellektuellen, emotionalen Energie, die von einem Gedicht verkörpert wird.“⁵⁴ Entgegen einem positivistischen Zugang sind diese sprachlich definierten Bilder nach Mitchell allerdings keine „unmittelbaren Fenster zur Wirklichkeit“,⁵⁵ sondern in Anlehnung an Wittgenstein „künstliche, konventionelle Zeichen, genauso wie die Sätze mit denen sie verknüpft sind.“⁵⁶ In seiner Beweisführung gibt Mitchell Beispiele von Piktogramm, Ideogramm, Hieroglyphe, Rebus und Symbol und kommt zu folgendem Schluss: Die Bedeutung der Bilder generiert sich nicht (nur) durch ihren Bezug auf den abgebildeten Gegenstand, sondern vor allem über den Kontext in dem sie stehen, den ihnen innewohnenden Diskurs und die erlernten kulturellen Techniken, die der Rezipient besitzt.

Um zu wissen, wie wir es [das Bild] zu lesen haben, müssen wir wissen, wie es spricht, was man auf ihm angemessene Weise über es sagen kann und wie man auf passende Weise in seinem Namen spricht.⁵⁷

Die Kulturgeschichte wird somit als Geschichte dieses Hierachiestreits dargestellt, wobei beide Parteien, Text und Bild, den Anspruch auf eine nur ihnen sich erschließende Natur erheben. Mitchell sieht das Verhältnis aber als eine unauflösbare Dialektik: „Die Dialektik von Wort und Bild scheint in dem Gewebe von Zeichen, mit

⁵³ Mitchell: *Was ist ein Bild?*, S. 35

⁵⁴ Ebd. S. 36

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd. S. 37

⁵⁷ Ebd. S. 39

der eine Kultur sich umgibt, eine Konstante zu sein. Das Veränderliche ist die Webart, die Relation zwischen Kette und Schluß.“⁵⁸

3.1.3. Der Iconic Turn als Programm⁵⁹

Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm erschuf den Begriff vom *Iconic Turn*⁶⁰. Boehm macht sich für eine Analyse stark, die das Bild als autonomes Kunstwerk möglichst losgelöst vom Kontext zu betrachten. Er bezieht sich dabei auf die Theorien von Hans-Georg Gadamer und Max Imdahl – und verfolgt dabei einen hermeneutischen Zugang, der das Bild nach seiner ihm innewohnenden Ikonizität befragt. Bilder haben, laut Boehm, „eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik“. Er gesteht zwar ein, dass jedes Bild, ob es nun ein Kunstwerk oder eine Fotografie sei, nicht außerhalb eines Kontext existiert, den wir mit wahrnehmen und hineinlesen – „dieser aber gehört einer prinzipiell andere kategorialen Klasse an.“⁶¹ Mit dem Stichwort *Iconic Turn* ist also eine Forderung nach einer dem Bild eigenen Wissenschaft und eine gewisse Aufwertung des Bildlichen gemeint, mit *Visual Turn* hingegen die allgemeine Diagnose einer Wende hin zum Bild.

3.1.4. Komparatistischer Standpunkt

Schmitz-Emans spricht sich in ihrer Einführung zu dem Sammelband „Visual Culture“ explizit für die Beschäftigung der Komparatistik mit den Themengebieten rund um die Bildlichkeit aus.⁶² Wenn die Vergleichende Literaturwissenschaft sich als eine vom *Iconic Turn* betroffene Disziplin mit Visuellem beschäftigt, wird sie das keinesfalls losgelöst von den Texten tun, die jene umgeben und einrahmen. Sie geht nicht den Weg der Differenz zwischen Bild und Text, sondern zeigt die Gemeinsamkeiten und Analogien auf – vor allem auch die zum modernen poetischen Sprachgebrauch.⁶³ Sinnstiftung in Bildern, wie in literarischen Texten zeichnet sich demnach dadurch aus,

⁵⁸ Mitchell: *Was ist ein Bild?*, S. 55

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 14f

⁶⁰ Vgl. Böhm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28-43

⁶¹ Ebd. S. 40

⁶² Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S. 24

⁶³ Vgl. ebd. S. 17

dass sie sich „(a) vom alltäglich-konventionellen Sprachgebrauch abhebt, (b) eher auf Konnotation als auf Denotation setzt und (c) dem Schweigen affin ist.“⁶⁴ Bei einer Kombination von Text und Bild findet immer eine gegenseitige Beeinflussung und Kontextualisierung statt, also eine Wechselwirkung. So können sowohl Texte, als auch Bilder durch die Beigabe eines Kommentars bzw. einer Illustrierung um eine weitere Sinnkomponente erweitert oder auf eine bestimmte Interpretation festgelegt werden. Was am Bild, wie auch an der Literatur interessiert, ist in jedem Fall die Mehrdeutigkeit und Ambivalenz – das Eine bestimmt das jeweils Andere. Schmitz-Emans entwickelt im Text drei Thesen, die als „Diskussionsanstoß“ für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Text-Bild-Relationen dienen sollen:

1. Wort und Bild sind unauflöslich aneinander gebunden: nicht nur in dem Sinn, dass das Wort das Bild unaufhörlich sucht und umgekehrt. Vielmehr bestimmen Wort und Bild einander auch wechselseitig, in einem Prozeß ständiger Ausdifferenzierung gegeneinander: Das Sprachliche bedarf des Bildes für den Prozeß seiner reflexiven Selbstverständigung – und umgekehrt.

2. Literatur setzt sich mit Bildern als dem Anderen der Sprache auseinander; sie ist insbesondere aktiv in den Diskursen über Bildmedien, deren Funktionen und Effekte sie involviert. Darum operiert sie vielfach in einem Überschneidungsbereich sprachlicher und bildlicher Darstellungsverfahren. Insofern hat sie aktiv Anteil an dem endlosen Prozeß immer neuer Ausdifferenzierung des Sprachlichen gegen das Bildliche.

3. Ein Bild ist was es „sagt“. Es sagt, was ihm an Aussage zugeschrieben wird. Das Interesse der Literatur am Bildlichen gilt vor allem buchstäblich und im übertragenen Sinn perspektiven-eröffnenden Verfahren, die Bilder auf neue Weise zum Sprechen bringen.⁶⁵

Wenn also Gedichte mit Videomaterial kombiniert werden, bringen – im Idealfall - die Texte die Bilder zum Sprechen und die Bilder erweitern und erneuern den Bedeutungsumfang der Texte. Das mag gegen AutorenInnenintention und eine produktionsästhetische Analyse gehen, macht aber gerade in Hinblick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand Sinn. Die sprachlichen Bilder sollen in ihrer Kombination und Verbindung mit den visuellen Bildern betrachtet werden – als gemeinsames Motiv und als Verbindungselement dient die transmediale Auseinandersetzung mit dem Thema Stadt.

⁶⁴ Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S. 17

⁶⁵ Ebd. S. 25

3.2. Medientheoretisches: Literaturwissenschaft und Bildmedien

Von allen Medien basiert die Literatur am stärksten auf Sprache und die wiederum ist bekanntlich das wichtigste Mittel menschlicher Sinnstiftung. Daher ist Literatur auch im Umgang mit anderen Medien, funktionsgeschichtlich gesehen, in einer besonderen Position. Denn wie kein anderes Medium kann sie, wie Ansgar Nünning treffend sagt, zum ‚Interdiskurs‘ werden, in dem nicht nur alle anderen Diskurse des Menschen imitier- und diskutierbar werden, sondern eben auch alle anderen Medien thematisiert und reflektiert werden können.⁶⁶

3.2.1. Medien und Literatur? Literatur als Medium?

Der Medienbegriff, die Frage: „Was ist ein Medium?“, ist Thema einer langen und geradezu unerschöpflichen Diskussion seit mit dem Statement „the media is the message“ dem Über-Mittler (denn nichts anderes bedeutet Medium als „Das in der Mitte sein“) der Botschaft die eigentliche Bedeutung der Aussage zuschrieb. Das so genannte digitale Zeitalter hat uns das Metamedium Computer geschaffen, es verschluckt alle Medien und integriert alle Medien in sich. Die RezipientInnen werden mit Web 2.0 und *Smartphone* zu *Producern*⁶⁷ - d.h. die Grenzen zwischen Rezeption und Produktion verschwimmen zunehmend. Medien bestimmen die Formen unserer Wirklichkeitswahrnehmung und unserer Kommunikation: Wir leben in einer medial vermittelten Welt. Ohne diese Diskussion unnötig auszubreiten, möchte ich mich an dieser Stelle auf einen praktisch bzw. technisch orientierten Medienbegriff festlegen. Also demnach weniger die Fragestellung verfolgen, was ein Medium ist, sondern wie etwas zum Medium wird. Welche Eigenschaften erfüllt das Werk, die DVD, in medialer Hinsicht? Was macht das Video mit dem Text? Was macht das Bild mit dem Gedicht?

Medien tendieren dazu, hinter der Botschaft und dem Inhalt, den sie übermitteln zu verschwinden, sie treten am aktivsten in Erscheinung, wenn sie einer Störung unterliegen, wenn etwas nicht funktioniert. Wenn im Buch eine Seite herausgerissen wurde, die TV-Übertragung abbricht, genauso wenn es zu inhaltlichen Interferenzen kommt, die immersive Potenz von Visuals nicht eintritt, wenn das Bild mit dem Text

⁶⁶ Wolf, Werner: *Intermedialität und mediale Dominanz typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet*. In: Degner, Wolf (Hg.): *Der neue Wettstreit der Künste: Dominanz und Legitimität im Zeichen der Intermedialität. Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld 2010. S. 241- 250, Hier S. 253

⁶⁷ Vgl. Ochsner Beate: „*Weiche*“ Musikvideos. Oder: von *Intermedialität* zu *produsage*. In: Becker, Thomas (Hg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und „illegitimer“ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld, 2011. S. 139-166

bricht, wenn die Plurimedialität auseinanderklafft und die Zwischenräume sichtbar werden, werden wir uns meist erst des Mediums selbst bewusst. Deshalb soll sich diese Untersuchung auch den Interferenzen und Inkompatibilitäten widmen und gerade diese nicht einer qualitativen Wertung unterziehen, sondern als Ausgangspunkt nehmen, um das literaturwissenschaftliche Werkzeug in eben diesen Spalten, Rissen, Unebenheiten anzusetzen.

Auf der DVD sind die nahe am Text illustrierenden Videos deutlich in der Unterzahl – stark illustrierend ist etwa „Unmegliche Dram“ von Christine Nöstlinger. In dem Video nimmt die Kamera die Perspektive des artikulierten-Ichs ein und verfolgt, wie im Gedicht beschrieben, einen jungen Mann. So eine Visualisierung ist bestimmt naheliegend und nachvollziehbar, doch weitaus weniger spannend als eine Visualisierung, die sich widerständig zum Textinhalt verhält. Oft setzen die Visualisierungen etwa bei einem einzelnen Vers an oder nehmen sich die Gesamtstimmung eines Gedichts zum Anlass. Es wird also nicht eins-zu-eins illustriert, sondern sehr viel freier: So sehen wir etwa in einem Kapitel über „diese Reisetätigkeit“ immer wieder die Szenen von einem Flughafen und nicht – bis auf eine Ausnahme – die in den Gedichten behandelten Städte. Die Flughafenszenerie generiert bei den ZuseherInnen Reisetimmung, versetzt sie an einen Durchgangsort, der überall auf dieser Welt liegen könnte und umschließt so das gesamte Kapitel in dieser visuellen Klammer. Wenn der Abstand zwischen Text und Bild hingegen zu groß wird, die Visualisierung zu frei wird oder willkürlich erscheint, verlieren die Zuseher schnell das Interesse. So wurden beispielsweise im Kapitel „Flex, Reflex“ Karneval-Szenen in London als visuelles Thema gewählt. Das mag vor allem bei den Gedichten „Maria am Gestade“ von Friederike Mayröcker und „Große Landschaft bei Wien“ von Ingeborg Bachmann befremdlich und verstörend wirken, haben beide Gedichte doch eindeutig Wien und Umgebung zum Handlungsort. Bei genauerem Hinsehen und Hinhören lassen sich aber auch in solch einer befremdlichen Visualisierung Parallelen aufdecken, einzelne Wörter scheinen an Bildern haften zu bleiben und werden so stärker ins Zentrum der Rezeption gerückt.

Vorherrschende Technologie und institutionalisierte Rahmenbedingungen nehmen Einfluss auf Medien und bedingen sie grundlegend. Die Technologie, die dem Untersuchungsgegenstand zugrunde liegt, ist zum Beispiel die der DVD, das produktionstechnische Verfahren vor allem das Real-Video – ästhetisch und formal beeinflusst in Montage und Post-Produktion, und aus dem Kontext der Live-Visuals entstammend. Typisch dafür sind etwa die vielen Loops, Wiederholungen, Überblendungen, der Fokus aufs Einzelbild – im Gegensatz zu den schwachen narrativen und linearen Ebenen. Der Text kommt wiederum aus der Literatur, aus Gedichtbänden und Büchern, eingelesen und neu kompiliert auf dem Endprodukt DVD, ergänzt um verschiedene Paratexte wie Inhaltsverzeichnis und *credits*. Die institutionalisierten Rahmenbedingungen nehmen ebenso Einfluss auf das mediale Endprodukt: Das Literaturhaus hat die Texte ausgesucht, die DVD wurde im Rahmen eines Festivals präsentiert, das viel junges Publikum aus der Musik- und Medienkunstszene hat, die *departure* hat das Projekt initiiert und finanziert. Eine weitere Grundeigenschaft von Medien ist, dass sie Distanzen überbrücken – räumliche wie zeitliche. Medien stellen Relationen her, Medien speichern, übertragen und verarbeiten Information. Die mediale Technologie verändert die Struktur von Wissen, von Information. Im Bezug auf die DVD heißt das, dass sich die Gedichte durch die mehrfache mediale Verschiebung verändern: vom niedergeschrieben, also visuell durch Schrift fixierten und dann reproduzierten Text in einem Gedichtband, zum laut gelesenen und als Audiodatei aufgezeichneten. Diese Datei bildet schließlich auf der Audio-Spur der *Literatur Lab* DVD eine Einheit mit Videos.

3.2.2. Context is key

„Es gibt kein Medium ,*an sich*‘.“ (Hervorhebung durch Schmitz-Emans)⁶⁸ konstatiert Schmitz-Emans in ihrem Text „Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft“ und meint damit, dass alle Medien sich sowohl wechselseitig, in einer Begrenzung aus Ähnlichkeit und Differenz, als auch durch ihre Thematisierung

⁶⁸ Schmitz-Emans: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. In: Herbert Foltineg u. Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S. 193 – 230, hier S. 195

und Kontextualisierung bedingen. „Wer Texte liest, liest Bilder mit. Umgekehrt gilt aber auch: wer Bilder liest, liest Texte mit.“⁶⁹

Literatur als Medium ist schon vom Begrifflichen her an die Schrift gebunden, das lateinische *littera*, der Buchstabe, verweist auf die schriftliche Fixierung. Aber literarische Schriftlichkeit hat eine komplexe und wandlungsreiche Geschichte und die Literatur ist älter als die Schrift⁷⁰. So begann die mediale Geschichte des Literarischen in reim- und musikgestützten oralen Erinnerungstechniken. Der Körper an sich war in diesem Sinne das erste Speichermedium für Literatur. Ein großer Umbruch fand im Mittelalter statt, im Wechsel von der Schriftrolle zum Codex, als auch die Illustration und Illumination von Handschriften begann. Mit der Durchsetzung des Buchdrucks wurden Bücher schließlich zu Privatbesitz: erst als Luxusgegenstand, dann – mit den Massenpressen des 20. Jahrhunderts – zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand für die ganze Familie und in Form von Zeitschriften gar als Wegwerfgegenstand. Die Medienkombination von Literatur mit den aufkommenden Bild- und Tonmedium, die Erfindung der Fotografie und des Tonbands, des Radios, des Films und des Fernsehens brachten schließlich neue Formate hervor. Die Paradigmen der Literatur wurden medial verschoben und integrierten Eigenschaften der „neuen Medien“ in intermedialen Bezügen im Text. Die Schrift verschwindet nicht (auch wenn das vor zwanzig, dreißig Jahren noch die große Angst der Philologen und Literaturwissenschaftler sein mochte) und für die Literatur bleibt das Buch das Leitmedium. Das Trägermedium Papier wird aber zunehmend verdrängt von digitalen Oberflächen und auch die Sprache verändert sich mit den „neuen Medien“ (Bsp.: E-Mail-Romane, digitale Literatur, filmisches Schreiben). Literatur selbst, die seit der Postmoderne massiv selbstreflexiv geworden ist, integriert so verschiedene Medienphänomene. Sie setzt sich in Verhältnis zu anderen Medien und bemächtigt sich neuer Aufschreibesysteme⁷¹ wie etwa einer DVD.

Texte sind immer visuell gestaltet. Das geht von normaler Handschrift über visuelle Dichtung und Illustrationen bis hin zur Intermedialität. Schrift an sich ist ein visuelles

⁶⁹ Schmitz-Emans: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, S.196

⁷⁰ Vgl. Kittler, Friedrich : *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.

⁷¹ Als Aufschreibesystem bezeichnet Friedrich Kittler in seiner Medientheorie technische Einrichtungen, die dem Speichern von Daten dienen, aber auch das Netzwerk von Techniken und Institutionen, die diese Daten speichern und verarbeiten. Vgl. Kittler, Friedrich : *Aufschreibesysteme 1800/1900*.

Medium. Die verschiedenen traditionellen Ausformungen von Text-Bild-Relationen – ob Emblem oder Ekphrasis, Illustration oder illuminierte Handschrift – sind ein Beispiel für die gegenseitige Befruchtung von Text und Bild. Die Tradition des Motivs des Blickes, ein weiteres.⁷² Selbst wenn der Körper, in Form von Auswendiglernen, als Speichermedium dient, bleiben doch Gestik und Mimik des Sprechers, bei der reinen Tonaufnahme bleibt allerdings nur noch das, was Mitchell die „sprachliche Bildlichkeit“ nennt. Inhaltlich und formal ist das Medium Literatur also an Bildlichkeit gebunden. Die Fragestellungen des so zusammengefassten *Visual Turn* führen die Sprache an ihre Grenzen und darüber hinaus und versuchen so der Sprache selbst auf die Spur zu gehen. Die Diagnose einer „Bildgefangenheit“ bzw. einer Befangenheit in Bildern, verstärkt sich mit der zunehmenden Perfektionierung der Bilderzeugung und Distribution. Fotografie, Film, Animation, Internet: Die Bilder scheinen sich munter zu vermehren und die Angst, das Bild könnte die Schrift verdrängen, zeigt sich in zahlreichen Artikeln zu dem Thema. Peter J. Brenner zum Beispiel versucht in seinem Text „Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung. Schrift-Bild-Verhältnisse von Gutenberg bis Bill Gates“⁷³ der Diskussion über das Schrift- Bild-Verhältnis über den historischen Zugang auf den Grund zu gehen und die Thematik an sich als soziale Entwicklung zu denken. Er selbst bekennt seine Haltung im Dominanzstreit gegenüber dem Bild erst im letzten Absatz – dafür dort umso deutlicher:

Das Medium, in dem sich das Denken vollzieht und in dem Gedanken übermittelt werden, ist die Sprache. Das Bild hat ihm gegenüber nur eine ergänzende und unterstützende Aufgabe; auch wenn seine Aufnahme verführerisch weniger Mühe macht als die Aufnahme von Schrift.⁷⁴

Diese Warnung vor dem „verführerisch“ einfach zu rezipierenden Bild scheint doch recht unüberlegt und schnell hervorgebracht – gilt nicht bei Texten wie bei Bildern *content is key*? Oder in leicht abgewandelter Form: *context is key*?

Mit einem schnellen Abriss von den Anfängen des Buchdrucks bis zum digitalen Zeitalter, fixiert Brenner einige der Funktionen, die Bildern in Kombination mit Literatur im Laufe der Zeit zugeschrieben wurden: zuerst das Bild als didaktisches

⁷² Vgl. Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S. 19f

⁷³ Vgl. für das folgende Brenner: *Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung*.

⁷⁴ Ebd. S. 25

Instrument, also etwa das Piktogramm, das einfacher zu erfassen sei als Schrift⁷⁵. Der Unterhaltungs- und Informationswert von Illustrationen in Wochenschriften und Gedichtbänden des 19. Jahrhunderts.⁷⁶ Die avantgardistischen Provokationen der konkreten Poesie im 20. Jahrhundert, der er allerdings nur geringes Potenzial zuschreibt.⁷⁷ Ebenso den manipulativen Kräften der Bilder in Politik bis Werbung.⁷⁸ In der Gegenwart diagnostiziert Brenner hingegen nach Kracauer den „Kult der Zerstreuung“⁷⁹. Die Loslösung des Bildes vom Text vollziehe sich, neben Werbung und Propaganda, vor allem in der Freizeitkultur, wo es zum Konsumgut für die Masse wird, die sich darin, ohne jeglichen Unterhaltungs- oder Lehrwert, verlieren möchte.⁸⁰ Mit Zerstreuung ist hier, im Gegensatz zur Unterhaltung, die „seit Horaz zu den legitimen Aufgaben der abendländischen Literatur“⁸¹ gehöre, eine von jeglichem Lehrwert abgekoppelte Realitätsflucht gemeint. Der Ort, an dem dies primär geschehe, sei das Kino. Brenner zitiert an dieser Stelle Karl Jaspers dystopische Rezeptionserfahrung einer solchen Zerstreuung: Man „muß die meisten Sitzungen bezahlen mit einer so auf keine andere Weise zu erzielenden Öde der Seele, die nach Ablauf der Spannung zurückbleibt.“⁸² Die Literatur und hier vor allem der Roman, sei zwar in der Gegenwart eine „symbiotische Beziehung“⁸³ mit dem Medium Film eingegangen, in der beide einander ebenbürtig seien – allerdings sei dies nur eine Reaktion auf ein Bedürfnis nach Bebilderung, das erst durch das Medium Film selbst hervorgerufen wurde. Weiters werde damit vor allem auch ein ökonomischer Vorteil verfolgt, die Verfilmung von Romanen, Vertextung von Filmen als Teil einer Merchandise-Industrie. Das Bild ist für Brenner also eine gefährliche Ablenkung vom Wesentlichen, nämlich vom Text. Alleine die Tatsache, dass Film mit Kino gleichgesetzt wird, und dass das Kino als Beispiel gesetzt wird, nimmt dieser Argumentation viel Wind aus den Segeln – in Hinblick auf ihre Aktualität, sowie die Fachkenntnis im Bereich Film- oder Medientheorie. Es erscheint es mir jedoch wichtig, zwischen Film und Kino zu unterscheiden und einen differenzierteren Blick auf die zahlreichen Inhalte dieses

⁷⁵ Vgl. Brenner: *Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung*, S. 11f

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 18

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 19f

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 21

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 22

⁸⁰ Ebd. S. 21

⁸¹ Ebd.

⁸² Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin / New York 1979, S. 122

⁸³ Brenner: *Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung*, S. 22

Mediums zu haben. Der Inhalt scheint mir bei aller Medientheorie doch wichtiger zu sein als das Medium an sich – auch wenn das Medium die *message* durchaus mitproduzieren mag. Und wie es auch sein mag, der Ruf: „Gefahr! Gefahr!“ ändert nichts an der Tatsache, dass wir heute in einer medial vermittelten Welt leben und diese Medien zunehmend auch Informationen über Visualisierung übermitteln. Bilder und Texte umgeben uns ständig: Ich möchte behaupten, wir denken in Text und Bild – Bilder rufen Kon-Texte hervor und Wörter Geistesbilder. Rezipieren über visuelle Medien heißt heute mehr denn je lesen und betrachten von Bildern gleichermaßen. Auch Texte können rein als Konsumgut zum Zwecke der Zerstreuung rezipiert werden – und ich sehe darin auch nichts Schlechtes. Die Glaubensfrage Bild versus Text verstummt sicher noch lange nicht – scheinen sich doch *ad infinitum* Argumente für und gegen beide Positionen zu finden. Für mich ist dies ein weiterer Beweis für die unauflösliche Wechselbeziehung von Text und Bild.

Schmitz-Emans warnt in ihrem Text vor zwei Irrwegen, die es in der Beschäftigung mit den Gebieten der Visual Culture zu vermeiden gelte: nämlich „in historisch-diachron simplifizierender Weise eine allzu scharfe Zäsur zwischen Gegenwartskultur und der Vergangenheit zu statuieren“ und „die Macht des nicht nur interpretierenden, sondern auch wirklichkeitsschaffenden Wortes angesichts der Eindruckskraft der Bilderflut zu unterschätzen.“⁸⁴ Sie macht weiters auf die oben genannte Abhängigkeit von Kontextualisierung aufmerksam: Bilder begegnen uns im Alltag, in der Wissenskultur und im Denken. Ihre Bedeutung wird dabei stets „sprachlich ausgehandelt“⁸⁵ – gerade die mächtigen Bilder, Pressefotos von wichtigen Ereignissen, Repliken von Kunstwerken, die um die Welt gehen, beziehen ihre Macht aus dieser sprachlichen Kontextualisierung – aus der Bedeutung, mit der sie aufgeladen wurden und im stetigen Diskurs weiter aufgeladen werden. „Die immanente „Bildlichkeit“ der Sprache [findet] ihr Komplement in den immanenten Sprachbezügen der Bilder.“

⁸⁴ Schmitz-Emans: *Im Reich der Königin Loana*, S.23

⁸⁵ Ebd.

3.2.3. Narrativität und Audiovisualität

Jean-Pierre Palmier trifft in seinem Text „Die Narrativität der Medien“ die Unterscheidung zwischen narrativen und nicht-narrativen Medien. Nach dieser Systematik haben wir es bei Musik und Lyrik mit eindeutig nicht-narrativen Medien zu tun:

Lyrik kann Geschichten erzählen, etwa als Ballade. Das Erzählen von Geschichten ist aber keine genuine Eigenschaft von Lyrik. Musik erzählt keine Geschichten. Sie erweckt zwar den Eindruck, aber es bleibt unklar, wovon sie erzählt; sie erzählt „ohne Erzähltes“. Bilder erzählen ebenso wenig Geschichten, auch wenn sie manchmal Geschichten andeuten. Musik und Bilder können den Zuhörer und Betrachter aber dazu bringen, Geschichten zu konstruieren.⁸⁶

Palmier bezieht sich hier auf Adornos musikalische Physiognomik von Mahler, in der er den Komplex des „Erzählens ohne Erzähltes“ aufmacht. „Was also sind Geschichten und was ist Erzählen? Wenn gefragt wird: Wo werden Geschichten erzählt?“, so lautet die Antwort: überall.“⁸⁷ Menschen strukturieren ihre Eindrücke und Erfahrungen in Geschichten um ihrer habhaft zu werden, um sie in unser menschliches Bewusstsein zu integrieren. Das Narrative ist der Klebstoff zwischen den einzelnen Sinneseindrücken, die Ordnung, die sie zueinander in Beziehung setzt und so mit Bedeutung versieht. Gedichte und ebenso Einzelbilder sind nicht per se narrativ, sie deuten jedoch Narrativität an. Die Erzählung entsteht in diesem Fall aber erst beim Rezipienten, er ist die Schnittstelle, an der sich in Kombination mit den individuellen Erfahrungen die Geschichte konstruiert. Ein grundlegendes Merkmal der Narrativität ist ihre zeitliche Strukturiertheit. Bei der DVD sind sowohl der gesprochene Text, die Videos und die Musik einem zeitlichen Nacheinander unterworfen: Sie haben somit nach Palmier eine narrative Struktur, sind allerdings nicht-narrative Medien.⁸⁸ Musik fehlt, ohne dazugehörigen Liedtext, der semantische Verweis, um eine Erzählung zu enthalten. Umgekehrt ist es mit Bild und Fotografie zu denken: Sie stellen eventuell Ereignisse dar, entbehren aber einer zeitlichen Abfolge und erst in der Serie werden sie narrativ. Dem Film spricht Palmier im Gegensatz zur literarischen Narration, die er als primär verbale charakterisiert, die besondere Eigenschaft der Audiovisualität zu:

⁸⁶ Palmier, Jean-Pierre: *Die Narrativität der Medien*. In: Lothar van Laak, Katja Malsch (Hg.): *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*. Heidelberg 2010. S.72

⁸⁷ Ebd. S. 71

⁸⁸ Ebd. S. 73

Der Film z.B. erzählt primär audiovisuell, nicht verbal und bildlich. Die Verwendung von Sprache oder gar Erzählerstimme ist kein Kriterium für einen narrativen Film. Seine Narrativität bildet sich aus dem spezifisch Filmischen: nicht seiner Bildlichkeit, sondern aus seiner Audiovisualität, die etwa die Montage von Bildern und von Bild und Ton einschließt. Eine Erzählerstimme ist stattdessen ein literarisches Element im filmischen Erzählen, also ein ‚intermedialer Bezug‘.⁸⁹

Die Videos der DVD, gleichen in der Tat mehr seriellen Bilderfolgen als tatsächlichen (Kurz)Filmen. Das liegt an ihrem künstlerischen Kontext der, seinerseits aus der Clubkultur kommend, weniger einen narrativen als einen immersiven Anspruch hat.⁹⁰ Es wird viel mit Einzelbildern und kurzen Clips gearbeitet, die dann verändert, multipliziert und übereinandergelegt werden. Visuals können demnach auch narrative Strukturen aufweisen, sind allerdings, nach Palmier, ein nicht-narratives Medium. Sie gleichen, meiner Meinung nach eher dem Beispiel der Bildserie als dem Film, bzw. befinden sich in einer Zwischenposition. Visuals sind außerdem an sich als intermediale Komponente einer Medienkombination von Musik und Bild angelegt.

Grundsätzlich charakterisiert Palmier Bilder und Bildserien als „narrationsindizierend“, sie können aber bei einem ausreichenden Detailreichtum und starker konnotativer Appelle eindeutig narrativ werden⁹¹, denn auch verbale, eindeutig narrative Texte verlangen immer noch eine Vervollständigung durch die LeserInnen:

Zwar erfordert eine Bildserie mitunter eine starke zusätzliche Narrativierung durch den Rezipienten – aber diese ist eine generelle Eigenschaft von Geschichten: Jede erzählte Welt verlangt eine Vervollständigung durch den Leser, Zuschauer oder Zuhörer auf Basis seines Weltwissens.⁹²

Das Gefahrenpotenzial einer solchen eher konstruktivistisch ausgerichteten Erzähltheorie liegt allerdings in einer zu großen Öffnung des Begriffs. Alles könnte im Rezipienten / in der Rezipientin somit eine Geschichte auslösen, der Stein am Wegrand ebenso wie der Kugelschreiber in der Hand. Die Aufwertung der Rezeption ist meiner Meinung nach zu befürworten, es gilt allerdings unbedingt zu vermeiden, die absolute Subjektivität zu glorifizieren, bzw. ist in diesem Fall eine wissenschaftliche Bearbeitung kaum noch möglich. Das Verbale ist nur eines von vielen narrativen Elementen im Film. Palmier betont vor allem die filmspezifische Eigenschaft der Audiovisualität,

⁸⁹ Palmier: *Die Narrativität der Medien*, S. 73

⁹⁰ Vgl. hierzu auch das Kapitel vier „Kontexte“, insbesondere 4. Visuals 4.3.1.

⁹¹ Palmier: *Die Narrativität der Medien*, S.74

⁹² Ebd.

wobei hier Voice Over und Musik ein Ganzes bilden. In unserem Falle ist das Voice-Over die Erzählstimme der Literatur, die Schauspieler*in, die niemals zu sehen ist und die die Texte eingelesen hat. Diese Stimme ist die Konstante, spricht aber gleichzeitig mit unterschiedlichen Stimmen, Akzenten, Rhythmen, liest heterogene Texte unterschiedlicher Autor*innen. Ergänzt wird auf auditiver Ebene durch Musik und O-Ton, in einem Kapitel haben wir auch den Fall der Sänger*in, der eindeutig in Richtung Musikvideo geht, einer der wenigen Fälle, in denen sich Bild und Ton treffen und Musik sowohl extra-, als auch diegetisch eingesetzt wird.

3.3. Intermedialität

(lat. inter: zwischen; lat. medius: Mittler, vermittelnd) „in einem weiten Sinn jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien; in einem engeren, ‚werkinternen‘ Sinn analog zur Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet, eine in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien.“⁹³

Die Wortschöpfung Intermedialität geht auf Aage Hansen-Löwe zurück, der ihn 1983 in Anlehnung an Kristevas Intertextualitätsbegriff verwendete.⁹⁴

Intertextualität überschreitet zwar Textgrenzen, bleibt aber im Bereich des verbalen Mediums und ist insofern *intramedial*. *Intermedialität* dagegen überschreitet Grenzen zwischen *Medien* [...], und daher ist *Intermedialität* komplementär zur *Intramedialität*.⁹⁵

Intertextualität ist nach Werner Wolf nur ein Fall von Intermedialität, nämlich die textinternen oder externen Bezüge zu anderen Texten, sie bleibt also im selben Medium verhaftet.

Intermedialität kann dagegen [...] sowohl solche *Außenbezüge*, als auch *Binnengewebesbezüge* zwischen verschiedenen Medien in ein und demselben Werk bezeichnen und darüber hinaus sowohl *werkintern* nachweislich, als auch nur im *werkübergreifenden* Vergleich erkennbare Relationen zwischen verschiedenen Medien umfassen. [...] Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen

⁹³ Nünning: *Metzler Lexikon der Literatur*, S. 296, 297

⁹⁴ Vgl. Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Herbert Foltineg u. Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S.163-193, hier S.63

⁹⁵ Ebd.

Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen, als auch *zwischen* solchen vorkommen kann.⁹⁶

Wolf plädiert für seinen weiten, integrativen Intermedialitätsbegriff, um sämtliche Erscheinungsformen im Bezugssystem erfassen zu können. Er unterscheidet erstens zwischen einer werkübergreifenden Intermedialität und einer werkinternen Intermedialität. Im Fall von *Frauen auf Straßen* liegt eine werkinternen Variante von Intermedialität vor: Mehrere Medien tragen innerhalb des Gesamtwerkes zur Bedeutungsgenerierung bei. Schon auf der „Werkoberfläche“, d.h. auf der Signifikantenebene, haben wir es mit Text, Bild und Ton zu tun – sowohl dem gesprochenen Text, als auch mit Musik, wie den Paratexten des DVD Menüs. Man kann hier auch von Multi- oder Plurimedialität⁹⁷ sprechen. Die Abstufungen reichen von einer relativ heterogenen Medienkombination bis zur tatsächlichen Medienverschmelzung und –mischung, in der die einzelnen medialen Komponenten nicht mehr getrennt wahrnehmbar sind. Bei der DVD *Frauen auf Straßen* ist eine Medienkombination gegeben, die einzelnen Teile (Video, Musik, Text) sind eindeutig getrennt von einander wahrnehmbar. Allerdings sind die Grenzen fließend: An einigen Stellen entsteht sehr wohl eine Hybridisierung, da der Tonfilm an sich ein Kompositmedium ist, seine Ausdruckskraft liegt in seiner Audiovisualität.

Anzumerken ist ferner, dass auch plurimediale Werke, die auf einer ‚einfachen‘ Medienkombination beruhen, mehr sind als eine bloße Addition der medialen Komponenten und insofern bereits die Medienkombination ein Element von wechselseitiger Integration der beteiligten Medien in sich birgt.⁹⁸

Weitere Intermedialitätsvarianten, die für diese Untersuchung relevant sind, sind die Varianten der Referenz auf andere Medien, die entweder werkintern (bei plurimedialen Werken) oder werkextern funktionieren. Bei einem plurimedialen Werk wie der DVD kann dies also auch ein Binnenbezug, also werkinterner Bezug sein, wenn etwa das Videomaterial textliche oder schriftliche Referenzen aufweist, oder die Texte eindeutig Bildliches thematisieren, erwähnen oder sich eines Stils bedienen (z.B. Ekphrasis).

⁹⁶ Wolf: *Intermedialität*, S. 167

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 172f: „Es handelt sich hierbei um das Auftreten mehrerer ursprünglich distinkter Medien in einem Werk, wobei die (ursprünglichen) medialen Komponenten zumindest insofern auf der Werkoberfläche erkennbar sind, als dass die Oberfläche auch bei der Entstehung von Syntheseformen auf mehr als ein Signifikantensystem bzw. auf mehr als eine Signifikantenverwendung rückführbar bleibt.“

⁹⁸ Ebd. S.173

Hierbei liegt eine Einbeziehung der Signifikatsebene vor. Die Referenz auf das Fremdmedium kann explizit sein oder in Form einer Thematisierung stattfinden. Ebenso gibt es die implizite Form der Referenz, also die Imitation bestimmter formaler Mittel des anderen Mediums im eigenen. Wie Wolf betont, ist auch hier nicht eine Opposition zwischen impliziter und expliziter Variante gemeint, sondern ein fließender Übergang von einem Pol zum anderen.⁹⁹ In der Fachliteratur findet man etliche sich überlagernde Begrifflichkeiten zu dem großen wissenschaftlichen Komplex Intermedialität, zu dem in den letzten zwanzig Jahren sehr viel publiziert wurde. So bemüht sich auch Werner Wolf in seinem Beitrag zum Sammelband *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*¹⁰⁰ um eine genaue Abgrenzung der einzelnen intermedialen Erscheinungsformen und einer gewissen Typologie derselben, unter besonderem Augenmerk auf „Literatur zentrierte Intermedialitätsforschung“.¹⁰¹ Wolf geht von einem engen Textbegriff aus, das heißt, er versteht unter Text in literaturwissenschaftlicher Manier einen eindeutig sprachlichen Zeichenkomplex. Der Medienbegriff ist hingegen weiter gefasst und schließt „die traditionellen Künste und ihre(n) Vermittlungsformen ebenso wie neue Kommunikationsformen, gleichgültig ob ihnen [...] Kunststatus zuerkannt wird oder nicht“¹⁰² mit ein.

An dieser Stelle soll auch Irina O. Rajewskys Systematik im Bezug auf Intermedialitätstheorie erläutert werden. Sie bemüht sich ihrerseits sehr stark um einen positivistischen Zugang, der verschiedene Intermedialitätsstufen tatsächlich nachweisen und markieren können soll. Dennoch verwendet sie einen relativ offen Intermedialitätsbegriff. So setzt sie in ihrer *Einführung in die Intermedialität*¹⁰³ aus dem Jahr 2002 den Begriff Intermedialität als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene [...], die dem Präfix ‚inter‘ entsprechen, also in irgendeiner Weise zwischen den Medien anzusiedeln sind.“¹⁰⁴ Intermediale Phänomene müssen demnach mindestens zwei grundsätzlich unterschiedlich eingestufte Medienformen einbeziehen. Intramedialität bezeichnet hingegen die Phänomene, die

⁹⁹ Vgl. Wolf: *Intermedialität*, S. 175

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd. S. 163f. Vergleiche hierzu auch Schmitz-Emans Beitrag im selben Sammelband: „Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft.“

¹⁰² Ebd. S. 165

¹⁰³ Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, 2002.

¹⁰⁴ Ebd. S. 12

nur ein Medium involvieren und deren Bezüge nur innerhalb dieses Mediums bestehen. Transmedialität bezeichnet wiederum „Wanderphänomene“¹⁰⁵ zwischen den einzelnen Medien, wie etwa Stoffe oder Motive, die von den einzelnen unterschiedlichen Medien in ihrer eigenen spezifischen Art und Weise umgesetzt werden. Die drei Teilbereiche sind nicht strikt voneinander getrennt, treten sogar oft gleichzeitig auf, wie auch im Falle der DVD *Frauen auf Straßen*. Diese setzt sich aus mehreren unterschiedlichen Medienformen zusammen (Intermedialität). Das Motiv der Stadt wird sowohl in den Texten, als auch in den Videos medienspezifisch umgesetzt (Transmedialität). Bezüge in den Gedichten auf das Schreiben oder auf das Video wären wiederum eine Form von Intramedialität.

Weiters unterscheidet Rajewsky zwischen drei Gegenstandsbereichen der Intermedialitätsforschung¹⁰⁶, die bei einem Medienprodukt einzeln oder gemischt auftreten können: die Medienkombination, den Medienwechsel und die intermedialen Bezüge.

3.3.1. Die Medienkombination (oder auch Plurimedialität, mediales Zusammenspiel, Multi-, Polymedialität, Medienfusion) ist die Zusammenführung von mindestens zwei unterschiedlichen Medien, oftmals zu einem neuen Medienformat oder Produkt.

Die Qualität des Intermedialen betrifft im Falle der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination [...] mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und auf ihre eigene medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-) Konstitution des Gesamtproduktes beitragen.¹⁰⁷

Das Produkt ist demnach die audiovisuelle DVD, die in sich die Medien Video-Bild, Sprache, Schrift (Titelei und Menüführung) und Musik kombiniert. Alle Teile sind einzeln wahrnehmbar, welches Medium die Dominanz hat, ist allerdings nicht immer klar ersichtlich bzw. verändern sich die Dominanzen während des inhaltlichen Ablaufs. Auch die Qualität des Zusammenspiels der einzelnen Komponenten zu dem Gesamtprodukt „Poesiefilmsammlung“ ist relativ heterogen und wird im Einzelnen

¹⁰⁵ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 12

¹⁰⁶ Vgl. zum Folgenden: Rajewsky: *Intermedialität*, S. 15f

¹⁰⁷ Ebd.

exemplarisch genauer zu betrachten sein. Fragen, die sich unter diesem Blickpunkt der Untersuchung stellen, sind vor allem auch Fragen nach den RezipientInnen, nach der Funktion der Zusammenführung der Medien und der Art und Weise der medialen Bedeutungskonstitution. Erschafft die Kombination einen Mehrwert? Welche Auswirkungen hat die Kombination von Video, Musik und poetischem Text auf die Rezeption? Welche Effekte können durch die Medienkombination erzielt werden, die ein einzelnes dieser Medien nicht erzielen kann?¹⁰⁸

3.3.2 Der Medienwechsel (oder auch intermediale Transposition, Medientransfer, Medientransformation, Adaption) ist ein weiteres intermediales Phänomen, das es zu betrachten gilt.

Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozess des medialen Produktes, also den Prozess der Transformation eines medienspezifische fixierten Prätextes' bzw. Text'substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes. [...] Intermedialität wird hier zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff.¹⁰⁹

Die Ursprungstexte oder Hypotexte sind in unserem Falle die Gedichte – produktionsästhetisch haben diese bei der Transformation zur audiovisuellen DVD-Edition mehrere Schritte durchgemacht. Hier stellen sich für die Untersuchung vor allem Fragen nach Kontinuität und Veränderung des Ursprungstextes:¹¹⁰ Wo wurden Stellen weggelassen oder hinzugefügt? Wie wurden die Gedichte zusammengefasst, in Kapitel sortiert und unter welchem Titel? Wie unterstützen die Videos und Musikstücke bzw. Klangkomponenten diese Kategorisierung? Wie hat die produktive Rezeption der Gedichte unter den spezifischen medialen Bedingungen (Video, Visuals, Live-Format, DVD-Produktion) stattgefunden?

3.3.3. Das dritte Phänomen ist das der **intermedialen Bezüge und Referenzen** eines Medium auf ein anderes bzw. auch die Selbstreferenzialität eines Mediums. In unserem Falle wären das ekphratische Stellen in den Gedichten oder explizite Verweise auf Film und Fotografie in den Texten oder auch das Aufgreifen von Schrift und

¹⁰⁸ Ebd. S. 18f

¹⁰⁹ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 16

¹¹⁰ Ebd. S. 23f

Literatur in den Videos bzw. die Thematisierung von Schreiben und Dichtung in den Texten.

Jedes Medium kann auf andere Medien Bezug nehmen – entscheidend ist dabei stets [...], daß mit den Mitteln des eigenen Mediums eine Illusion, ein ‚Als ob‘ des Fremdmedialen hergestellt wird, die den Zuschauer, den Betrachter, den Hörer dazu veranlaßt, im eigentlich Filmischen, Theatralischen, Malerischen, Musikalischen usf. ein anderes Medium wahrzunehmen.¹¹¹

Solche intermedialen Bezüge vollziehen sich nach Rajewsky über die so genannte intermediale Systemerwähnung oder die intermediale Systemkontamination.¹¹² Bei der intermedialen Systemerwähnung wird das Fremdmedium im so genannten kontaktnehmenden Medium punktuell markiert, entweder explizit, also z.B. über die ausdrückliche Nennung, oder *qua Transposition*, also über evozierende, simulierende oder (teil-)reproduzierende Verfahren, die einen Bezug zu diesem Fremdmedium erzeugen. Bei der intermedialen Systemkontamination wird eine durchgehende Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Strukturen und Elementen zweier unterschiedlicher Mediensysteme hergestellt. Sie zielt auf die Illusionsbildung ab und soll ein „Als ob“ generieren – wir lesen einen Text, als ob wir ein Bild, einen Film sehen würden, wir sehen ein Video, das wie ein Gedicht wirkt. Dies kann auch *qua Translation* geschehen, nämlich dort, wo eine direkte Übernahme von Spezifik nicht möglich ist und diese in einem übersetzenden Verfahren integriert wird oder als teilaktualisierende Systemkontamination. Hier können bestimmte grundlegende Merkmale des fremdmedialen Bezugssystems tatsächlich integriert werden, weil die Merkmale medienunspezifisch oder deckungsgleich sind. Auch wenn Rajewsky sich um einen positivistischen Zugang bemüht, ist der Unterscheid zwischen den einzelnen Kategorien in der Praxis nicht so leicht zu erkennen, bzw. trägt der Versuch der Systematisierung und Abgrenzung der unterschiedlichen Referenzarten, meiner Meinung nach, teilweise mehr zur Verwirrung bei, als dass er sie verringern würde. Werner Wolf unterscheidet etwa nur zwischen expliziter Referenz auf ein anderes Medium oder impliziter Referenz, via Thematisierung oder Imitation.¹¹³ Bei der Analyse wird daher nur zwischen diesen Formen unterschieden. Wichtig ist in jedem Fall die Rezeptionslenkung durch eine erkennbare Markierung, die auf den intermedialen Bezug

¹¹¹ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 162

¹¹² Vgl. für das Folgende ebd. S.158f

¹¹³ Vgl. Wolf: *Intermedialität*, S. 175

hinweist und ihn als solchen erkennbar macht. Literatur kommuniziert verbalsprachlich mit „vorrangig symbolischen Zeichen“ – Film und Video haben neben der Integration von verbalsprachlichen Komponenten allerdings auch die Kommunikation durch Bilder zur Verfügung, die auf einer Vielzahl von eigenen Codes basiert. Durch die spezifische Audiovisualität des Mediums Film/Video stehen mehrere Kommunikationskanäle zur Verfügung – und somit können auch ohne die Verwendung von verbaler Sprache in Schrift oder Bild intermediale Bezüge zum Medium Literatur (oder anderen Medien) hergestellt werden.¹¹⁴ Uns interessiert also, wie bzw. ob die Videos – abgesehen vom Voice-Over der gelesenen Gedichte – intramediale Bezüge zu Literatur (oder eventuell auch anderen Medien) herstellen. Beim Untersuchen der intermedialen Markierungen rät Rajewsky außerdem zur Berücksichtigung folgender Aspekte¹¹⁵: Da sich die Bezugnahme nonverbaler Medien auf andere oftmals als schwer erkennbar erweist, ist häufig eine zusätzliche verbalsprachliche Markierung „versteckt.“ Etwa in Paratexten, wie im Titel einer Arbeit, oder im Kontext, in dem eine Arbeit angesiedelt ist (z.B. Ausstellungstitel oder Vorspann bei einem Film). Bei darstellenden Medien kann es außerdem zur expliziten bzw. evozierenden Systemerwähnung, auch ohne verbale Komponente, kommen: Explizit wäre z.B., wenn etwa im Video das Abbild eines Buches gezeigt wird, oder wenn via Montage durch den Schnitt zwei Bilder in Beziehung gesetzt werden. Und auch eine implizierte Markierung ist möglich – in Form einer „signalhaften Ähnlichkeitsbeziehung“¹¹⁶, die sich möglichst eindeutig auf ein bestimmtes Bezugssystem stützt. In Texten wie in Videos sind solche implizierten Markierungen zu finden und werden unwillkürlich mitrezipiert – wenn etwa das Video durch Post-Produktion und Kamera-Einstellung Malerei simuliert. Gerade plurimediale Medienprodukte wie der DVD *Frauen auf Straßen*, weisen oft auch intermediale Bezüge in verschiedenen Formen auf. Wichtig ist dabei eine bloße Medienkombination nicht mit einem intermedialen Bezug zu verwechseln, auch wenn sie oftmals gekoppelt auftreten mögen. Nur weil die Videos mit Musik hinterlegt sind, bedeutet das etwa nicht, dass es einen intermedialen Bezug zum Medium Musik gibt, allerdings könnte es eine intermediale Bezugnahme zwischen der musikalisch-rhythmischen Eigenschaft der

¹¹⁴ Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*. S. 163: „Die entscheidende Frage ist, auf welche Weise der Film [...] Bezüge zu einem altermedialen System aufbauen kann, ohne von der verbalen Sprache Gebrauch zu machen.“

¹¹⁵ Vgl. ebd. S.164f

¹¹⁶ Ebd.

Gedichte und der Musikstücke geben. Genauso bedeutet die bloße materielle Abbildung eines Fremdmediums in den Videos nicht unbedingt die intermediale Bezugnahme auf dieses – es kann genauso gut einfach Bestandteil der dargestellten Wirklichkeit sein. Um der Begriffsverwirrung etwas Einhalt zu gebieten, wird an dieser Stelle ein Diagramm eingefügt, welches System intermedialer Beziehungen nach Wolf und Rajewsky anschaulich darstellt.¹¹⁷

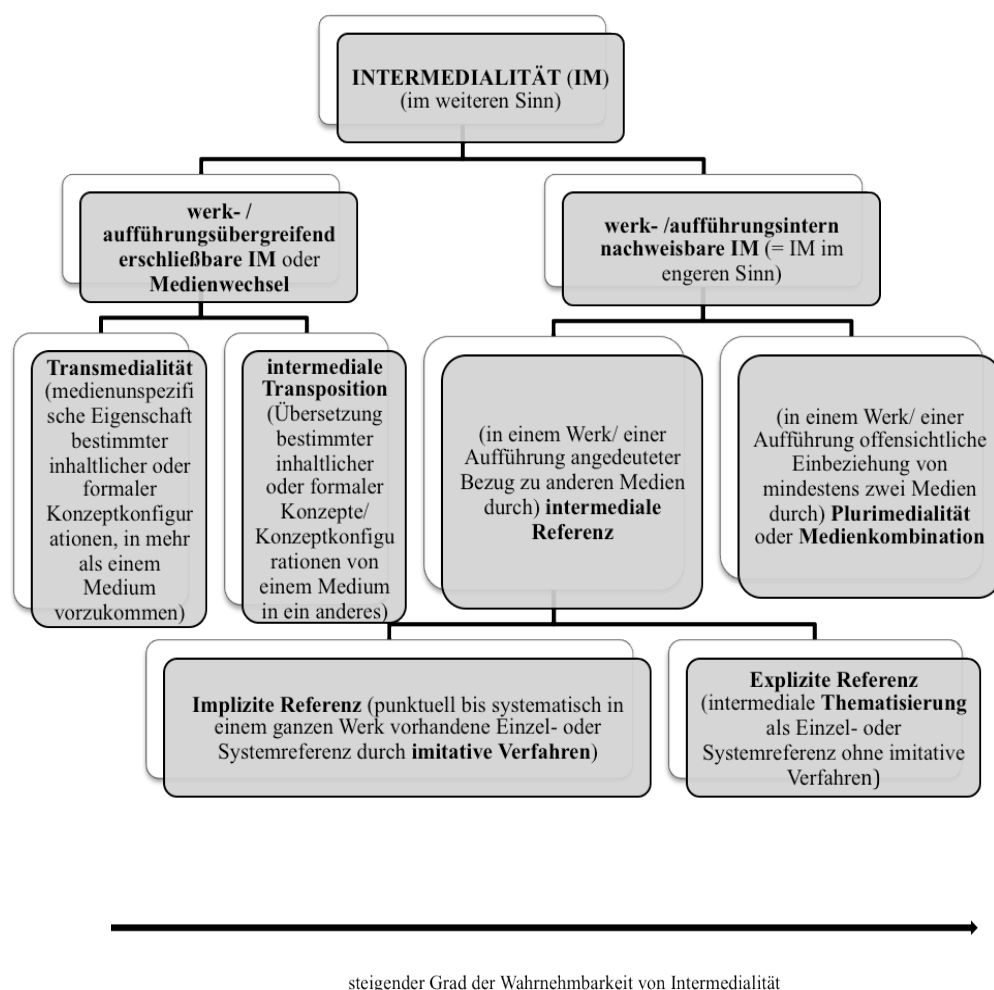


Diagramm nach Werner Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz*, S. 244

¹¹⁷ Vgl. Werner Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz*, S. 244

3.3.4. Dominanz und Populärkultur

Wenn mehrere Medien miteinander kombiniert werden, kommt es oft zu einer Dominanz des einen Mediums gegenüber einem anderen. Nicht in allen Fällen entspringt also der Medienkombination ein „Gesamtkunstwerk“, bei dem das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Welches ist nun das Leitmedium bei der DVD *Frauen auf Straßen*? Und wie wird die Dominanz zwischen *high* und *low culture* verhandelt? Film gilt etwa für Werner Wolf als das Leitmedium der Gegenwart¹¹⁸, vor allem auch in Bezug auf Literatur: Die Begegnung mit Literatur geschieht oft nur mehr – oder zumindest beim Erstkontakt – über die Literaturverfilmung, manchmal mit nachträglicher Lektüre des literarischen Textes.

Diese in der Tat erfolgte Aktenzeichenverschiebung von der Literatur zum Film und anderen neuen Medien wird heute oft beklagt. Es sei aber daran erinnert, dass, mediengeschichtlich gesehen, selten die Aszendenz eines neuen Mediums das Verschwinden eines alten mit sich bringt, es vielmehr in der Regel zu einer Rekonfiguration der Medienlandschaft kommt – mit neuen Dominanzen, aber unter Fortbestehen der alten Medien.¹¹⁹

Wolf betrachtet die intermedialen Dominanzen aus theoretisch-typologisch¹²⁰ und funktionsgeschichtlicher Perspektive¹²¹. Dominanz ist bei transmedialen Phänomenen eher nebensächlich, allerdings ist Transmedialität in besonderer Weise vom Blick des Betrachters, und das heißt in aller Regel des Forschers, abhängig.¹²² Ansonsten kommt es hierbei vor allem zu Dominanzen, wenn ein Medium zur Darstellung eines bestimmten Sachverhalts besonders geeignet erscheint.¹²³ Bei der Plurimedialität oder Medienkombination ist grundsätzlich eine Gleichberechtigung möglich, wenn alle medialen Teile gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Aber trotzdem kommt es hier fast immer zu Dominanzen. So dominiert etwa in der Rapmusik das Wort, in der Popmusik oft die Musik.¹²⁴ Im Gesamtkunstwerk soll hingegen „eine Vorherrschaft des ‚Kompositmediums‘ Musikdrama, also der Verbindung von Wort und Musik, über die

¹¹⁸ Vgl. Wolf, Werner: *Intermedialität und mediale Dominanz*.

¹¹⁹ Ebd. S 253f.

¹²⁰ Vgl ebd. S. 243f

¹²¹ Vgl. ebd. S.247f.

¹²² Ebd. S. 254

¹²³ Ebd. S. 245

¹²⁴ Vgl. ebd.

anderen Teilmedien des Gesamtkunstwerks“¹²⁵ zustande kommen. „Bei der intermedialen *Transposition* ist stets das Zielmedium dominant, denn es liefert die medientypische Zeichenoberfläche, die oft genug das Ursprungsmedium verdeckt oder sogar vergessen lässt.“¹²⁶

Bei der intermedialen Referenz muss, ähnlich wie bei der Transposition, der Verweis auf ein Fremdmedium, mit den spezifischen Mitteln des referierenden Mediums erfolgen. Ein Gedicht bleibt ein Gedicht, ein Text bleibt ein Text, auch wenn er Referenzen zu Musik oder Fotografie aufweist. „Typischerweise hängt sich dabei ein Medium an ein kulturhistorisch oder ästhetisch besonders prestigeträchtig angesehenes an und nutzt so die fremdmediale Referenz zur Aufwertung des eigenen Werks, aber auch Mediums“¹²⁷ so Wolf. Demnach könnte man dem Medium Visuals durchaus Nobilitierungstendenzen unterstellen, bzw. den Gedichten eine solche „fremdmediale Aufwertung“ durch die Videos, die sie näher an einen popkulturellen, zeitgemäßen Kontext schieben.

¹²⁵ Wolf, Werner: *Intermedialität und mediale Dominanz*. S.245

¹²⁶ Ebd. S. 246

¹²⁷ Ebd. S. 249

4. KONTEXTE

Der Untersuchungsgegenstand ist ein intermediales Produkt, das an mehrere Themenkomplexe bzw. Genres anknüpft und sich in verschiedene Traditionen stellt. Diese Gebiete werden im Folgenden abgesteckt. Fragen, die sich aus der Beziehung zum jeweiligen Feld stellen, werden formuliert und zum Teil, von der Analyse ausgehend, beantwortet. Am Beginn steht eine kurze Erinnerung, was Lyrik ausmacht und wie es um die intermedialen Phänomene Illustration und Hörbuch steht. Dem folgt ein Exkurs zum Themenkomplex Videokunst, der sich selbst wieder aus den Genres Visuals, (Poesie-) Film, Fotografie und Musikvideo zusammensetzt. Der dritte Teil widmet sich dem (Groß-)Stadt-Motiv als verbindendes, transmediales Phänomen, in den Gedichten und den Videos.

4.1. Lyrik?!

„Ut pictura poesis“ lautet die berühmte, von Horaz entlehnte Maxime des Sprachbildes, und nicht erst seit der Moderne haben Lyriker in diesem Sinne ihre Verskunst metapoetisch als ein eigentliches Bildererzeugen oder besser: Bilder suggerieren verstanden, haben die Affinität der Wortkunst zur Bildkunst der Maler betont – egal, ob es sich um lyrische Auseinandersetzungen mit Vorbildern aus der Kunstgeschichte oder um die autonome Hervorbringung von ‚Bildern‘ mit den der Sprache zur Verfügung stehenden Mitteln bildhafter Vergegenwärtigung handelt: Vergleich, Analogie, Allegorie, Symbol, Metapher, Synekdoche, Metonymie.¹²⁸

Diesem Zitat aus Jan Röhnerts Text „Schall-dichte Echoräume. Die Transformation der Massenmedien im Gedicht“ folgend, soll aufgrund der Untersuchungsausrichtung vor allem den Bildern nachgegangen werden, die in den Texten suggeriert werden. Denn eine Besonderheit von Lyrik und Literatur ist, dass sie Bilder evozieren, ohne sie zu zeigen. Wenn man der Mitchellschen Fragestellung „Was ist ein Bild?“ die Frage: „Was ist ein Gedicht?“ folgen lässt, so nennt etwa Neuhaus’ *Grundriss der Literaturwissenschaften* als Erkennungsmerkmale von lyrischen Texten:

¹²⁸ Röhnert, Jan: *Schall-dichte Echoräume. Die Transformation der Massenmedien im Gedicht*. In: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hg.) *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld, 2010. S. 99 – 114, hier S. 99

Lyrik folgte einst strengen Regeln und lässt sich heute in den meisten Fällen nur noch über die Versform von der Prosa unterscheiden. [...] Grundlegend für die Lyrikinterpretation ist die Kenntnis der Metrik, der Reimformen, der wichtigsten Strophen- wie Gedichtformen und häufig vorkommender Stilmittel.¹²⁹

Die Form spielt also eine grundlegende Rolle beim Gedicht, gemeint ist damit auch die Form des Textes auf dem Blatt Papier. Bei Gedichten kann der Leser / die Leserin in den meisten Fällen das ganze Gedicht auf einen Blick erfassen. Wenn man beginnt zu lesen verlangt Literatur nach etwas, das Sonja Vandenrath den „langen Blick“ nennt und folgendermaßen beschreibt:

Der sich nicht nur im Horizontalen des Textes bewegt, sondern der auch seine Diagonalen und Vertikalen erfasst. Der die Ordnung der Worte erblickt, der hinter und zwischen die Zeilen schaut und der sieht, wie die Sätze sich dehnen, winden, überlagern, kreuzen und zu abstrakten Mustern figurieren. Der wahrnimmt, wie diese Figurationen aus Worten, Linien und Flächen in den Inhalt wie die Semantik eindringen und dem so bewusst wird, dass Lettern und Leerräume Bedeutung produzieren.¹³⁰

Das Leseverhalten bei Lyrik ist noch einmal anders als bei Prosatexten. „Der Leser nimmt das Buch zur Hand, blättert darin, liest ein Gedicht - vielleicht mehrmals – und legt dann das Buch wieder weg.“¹³¹ Bei der Audioversion der Gedichte, mit der wir es in unserem Fall zu tun haben, sind wir auf Intonierung und Auslegung der Sprecherin angewiesen. Der Blick kann nicht beim Text oder einzelnen Wort verweilen, sondern wird durch den Ablauf und Schnitt der Videos gesteuert. Die Wahrnehmung der Texte auf der auditiven Ebene, die Geschwindigkeit, die Betonung und die Rhythmik werden ebenfalls vorgegeben. Somit sind die RezipientInnen in ihrer Position stärker festgelegt als bei der herkömmlichen Lektüre. Die DVD bietet ihnen allerdings den Mehrwert einer professionellen Intonation der Gedichte und der speziellen Visualisierung.

Lyrische Texte sind ästhetisiert, stark stilisiert und besitzen eine abgegrenzte Form, eine Art Rahmung. Die meisten Texte, die sich in der Anthologie finden, sind tendenziell kurz. Jedes Wort ist bei solch verkürzten Texten stark mit Bedeutung aufgeladen, eine Verdichtung der Aussage findet statt – auch der Titel ist ein wichtiger Teil des Gedichtes. Wenn er weggelassen wird, fehlt dem Gedicht Wesentliches. Auf der DVD sind die Gedichte innerhalb der Kapitel jedoch ohne ihre Titel zu hören.

¹²⁹ Neuhaus, Stefan: *Grundriss der Literaturwissenschaft*. Tübingen, Basel 2005, S. 21

¹³⁰ Sandra Vandenrath: *Doppel-Blicke. Wort und Bild in Literatúrausstellungen*. In: *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatur Ausstellungen*. Hg.: Anne Bohnenkamp, Sonja Vandenrath. Göttingen 2011. S 80-81

¹³¹ Häusermann: *Das Hörbuch*, S.174

Gedichte lenken die Aufmerksamkeit auf die Sprache an sich. Auch der Reim ist ein strukturierendes Element in lyrischen Texten, auch wenn wir ihm in den (post-)modernen bis zeitgenössischen Texten der Anthologie nicht oft begegnen. Doch wenn er auftritt, dann werden Wörter miteinander in Verbindung gesetzt und wir hören anders hin: Die Sprache verbindet sich auf andere Weise mit der musikalischen Unterlegung der Texte. Und auch ohne Reim und eindeutige Metrik entbehren die Gedichte nicht eines innewohnenden Rhythmus der oft in der Hintergrundmusik und teilweise auch im Schnitt aufgegriffen und verstärkt wird. Welchen Tropen begegnet man in den Texten und wie werden die Metaphern, Metonymien und Synthesen in den Videos aufgegriffen? Welche Bilder werden ihnen entgegengesetzt und wie werden die sprachlichen Bilder mit den tatsächlichen Bildern kombiniert? Beeinflussen rhetorische Figuren die Videoästhetik? Wiederholt sich der Reim in den Bildern Luma.Launischs? Wo gibt es Enjambements, also Zeilensprünge im Satz? All dies und mehr sind interessante Fragestellungen, die ich jedoch zum Großteil den LyrikexpertInnen überlassen möchte. Die vorliegende Analyse wird sich vor allem auf die Konstitution von Stadt in der Literatur und die intermedialen Referenzen im Text konzentrieren. Weiters wird nicht auf die produktionsästhetischen Bedingungen oder auf die Intention der Autorinnen eingegangen. Auch auf der DVD erscheinen die Gedichte in den Kapiteln oft wie ein Text, losgelöst von Edition und Buchseite.

In den Texten finden sich unterschiedliche oder artikulierte-Ichs und angesprochenen-Dus, auf der DVD ist jedoch nur eine Sprecherin für alle Texte zu hören, was den Eindruck eines zusammenhängenden Textes verstärkt. Allerdings setzt die Sprecherin manchmal unterschiedliche Akzente und Tonlagen ein, schlüpft als Schauspielerin in unterschiedliche Rollen, was wiederum klare Brüche setzt. Teilweise sind im Video Personen zu sehen, die mit dem artikulierten-Ich oder -Du der Texte identifiziert werden können. In den Texten und im Bildmaterial begegnet man immer wieder verschiedenen Identitäten, die man im Wesentlichen als Protagonisten und, dem Stadtmotiv folgend, Passanten bezeichnen könnte. In seltenen Fällen kommt im Bild eine solche Protagonistin vor, die sich mit dem artikulierten-Ich des Gedichts gleichsetzen lässt, manchmal nimmt auch die Kamera eindeutig die Perspektive des artikulierten-Ichs ein. Meistens wird jedoch das umgesetzt, was mit dem Begriff „Stimmung“ benannt werden

soll – dieses diffuse Etwas, das sowohl in den Gedichten transportiert wird, als auch Orten und Städten zu eigen ist.

Eine weitere Grundeigenschaft von Lyrik ist, dass sie tendenziell nicht narrativ ausgerichtet ist. Dazu passen die nicht handlungsorientierten Videos mit ihrer Visual-Ästhetik: Nur selten zeichnen die Videos einen Handlungsablauf nach, der im Gedicht erzählt wird, meistens wird ein Bild oder Aspekt aus dem Text aufgegriffen und auf die visuelle Ebene übersetzt. Wenn in einem Gedicht Narration angedeutet wird, kann diese allerdings durch Videomaterial verstärkt werden, so etwa bei „Unmegliche Dram“ von Christine Nöstlinger oder auch „Hinter Sonnenbrillen schreitend“ von Vera Ferra-Mikura.

4.1.1. Lyrik intermedial

„poems are poems – lineated texts, usually divided into stanzas, surrounded by white space and designed to be read silently to one self.“¹³²

Über viele Aspekte der Wort-Bild-Kombination wurde im Theoriepart der Arbeit schon berichtet, in Bezug auf Lyrik lässt sich sagen: Illustration ist so alt wie die Buchkunst selbst und unter lyrischen Arbeiten finden sich zahlreiche Beispiele für Illustration, egal ob nachträglich hinzugefügt oder auch vom Dichter selbst angefertigt.¹³³ Illustrationen findet man häufig in Kinderliteratur und natürlich dem jungen Genre der *Graphic Novel* und dem Comic, die auf dem Ineinander von Text und Bild basieren und vor allem auch mit den technischen Möglichkeiten des Massendrucks und den immer zugänglicher werdenden Bildbearbeitungsprogrammen einhergehen. Vor allem in der Literatur der Großstadt spielen der Blick und die optische Wahrnehmung der Außenwelt eine wichtige Rolle. Mit zunehmender Urbanisierung und damit auch Industrialisierung kam es auch zu einer zunehmenden Illustrierung der Literatur. Catherine Golden schreibt im Vorwort zum Sammelband *Book Illustrated*:

¹³² Perloff, Marjorie: *Poetry On & Off the Page*. Illinois 1998, S. 32

¹³³ Vgl. hierzu: Golden, Catherine J.: *Introduction*. In: *Book Illustrated. Text, Image, and Culture 1770 – 1930*. New Castle 2000. Im Sammelband werden verschiedene Text Bild Kombinationen aus der englischen Literatur zwischen 1770 und 1930 untersucht mit Einbezug aller visuellen Erscheinungsformen und Ausprägungen der Buchkunst.

The reign of the image- - in which we live – began with mechanical reproduction. We are familiar with the processes that brought this about. They include urbanization, industry, technological advances. Expanded freedoms of the press, the emergence of the new class society, increased dissemination of money, and the rise of leisure. As printers reproduced better and cheaper image, the audience and market for them grew. This cultural change was a profound transformation, affecting, as we know, almost every aspect of social life.¹³⁴

Sie spricht auch von einer „pictorial legacy“¹³⁵, einer Erbfolge der Bilder, die sich gegenseitig imitieren und multiplizieren – auch vor Zeiten des Web 2.0. Das *Meme*, das rein digital im World Wide Web existiert, ist wohl die jüngste Ausformung der Bild-Text-Kombination. Memes werden über das Internet bekannt und mehr oder weniger im Open Source-Verfahren parodiert, vervielfacht und kopiert. Sie sind meist eine Parodie oder beziehen ihren Witz aus widersprüchlicher Text-Bild Kombination und beruhen zum Großteil auf ihrer viralen Verbreitung im noch relativ rechtsfreien Raum Internet. Wurden Ereignisse in den Nachrichten früher erst Tage später in Glossen oder Karikaturen behandelt, passiert dies heute in Stunden, teilweise Minuten über diese digitalen Embleme. Die Bild-Text Kombination erfüllte auch in der Vergangenheit verschiedene Funktionen, die oft auch in der Interferenz mit dem Text begründet sein können, so können Illustrationen dem Text etwa einen scherzhaften oder kritischen Charakter verleihen oder Geschlechterrollen relativieren, wenn sie dem Sinn des Textes entgegengesetzt ausgerichtet sind.

the image played a vital role in picture-word collaboration: images worked together with texts and, at times, at cross purposes with texts, creating complexities and tensions. Visual images and other forms of visualization, among other things, elaborated theme, symbolism, plot, and characterization; conveyed humor and satire; and pointed to gender confusions, political issues, and class values.¹³⁶

Solche widerständigen Visualisierungen finden sich auch auf der DVD, man hört Wien und sieht London (z.B. bei „Große Landschaft bei Wien“ von Ingeborg Bachmann). Die Widersprüche haben eine witzige bis irritierende Wirkung – je nach Stärkegrad und Offenheit der RezipientInnen.

In der postmodernen Lyrik findet sich oft die Kombination von Fotografien und Lyrik, die den Gedichtbänden beigegeben werden oder teilweise den Text ersetzen. Jan Röhnert verweist in seinem Text „Schall – dichte Echoräume“ etwa auf die deutschen

¹³⁴ Golden: *Book illustrated*

¹³⁵ Ebd. S.6

¹³⁶ Ebd. S. 8

Dichter Jürgen Becker und Rolf Dieter Brinkmann.¹³⁷ Diese Praktiken bleiben aber immer noch eindeutig der Lyrik verhaftet:

Gedichte sind und bleiben Gedichte, selbst wenn sie von Bildern handeln oder sich grafisch als Bilder ausgeben. Ihr Bezugssystem bleibt die Sprache, was bedeutet, dass das, was die Bildmedien direkt *zeigen*, vom Gedicht im Wesentlichen nur verbal suggeriert werden kann.¹³⁸

Die menschliche Vorstellungskraft erzeugt Bilder im Bewusstsein, die Sprache ist auf die Imaginationskraft angewiesen. Röhnert bezeichnet die Sprache daher als „sekundäres indirekt Abbildungen erzeugendes Bildmedium“.¹³⁹ Im Falle der DVD haben wir es also mit einer verdoppelten Bildgebung zu tun: der indirekten Bilderzeugung durch die Imagination, ausgelöst durch die Sprache und der direkten Bilderzeugung über das primäre Bildmedium Video.

Bei illustrativen Verfahren ist die Wort- und die Bildebene in der Regel noch klar zu erkennen und auf unterschiedlichen Ebenen wahrzunehmen. Schrift ist immer noch ein fester Bestandteil des Ganzen. Im Medium Video begegnet man hingegen dem Phänomen der Audiovisualität. Bei der DVD fällt der Anteil der Schrift – bis auf die Menüführung, *credits* und Titelei – weg. Nur in vereinzelten Videos taucht Schrift auf – als tragendes Stilmittel nur bei „Die Frau“ von Bettina Baläka, sonst höchstens vereinzelt auf Straßenschildern oder als kleines Detail.

Martina Pfeiler untersucht in *Poetry goes intermedia*¹⁴⁰ zeitgenössische US-amerikanische Lyrik aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive, woraus sich auch einige Schlüsse für die vorliegende Untersuchung ziehen lassen. Pfeiler schreibt:

Während bei Gedichten häufig bildliche Situationen in Wörter gefasst werden können Bilder visuelle Geschehnisse erfassen, für die in unserem Kulturkreis wiederum Wörter verwendet werden, um die Bildinhalte zu beschreiben. Wichtig ist dabei aber festzuhalten, dass sowohl das Bild [...], als auch das Gedicht eine eigenständige Aussage in sich trägt – das Gedicht weder die Illustration braucht noch umgekehrt.¹⁴¹

¹³⁷ Vgl. Röhnert: *Schall-dichte Echoräume* S. 99f

¹³⁸ Ebd. S.100

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Pfeiler, Martina: *Poetry goes intermedia. US-amerikanische Lyrik der 20. Und 21.Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Tübingen 2010

¹⁴¹ Ebd. S.24

Martina Pfeiler diagnostiziert bei der modernen Lyrik eine Hinwendung zum Intermedialen. Schon seit den 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts sei ein Interesse der amerikanischen LyrikerInnen an elektronischen Medien zu verzeichnen. Parallel zu einem eingegrenzten und sich verringernden Interesse der Universitäten an dem Genre wurden, laut Pfeiler, in den USA der 1970er und 80er Jahre intermediale poetische Ansätze von Plattenfirmen und TV-Stationen gefördert. In den 90ern erreicht diese mit der Sendung „MTV Poetry unplugged“, der Popularisierung des Poetry Slams und der digitalen Poesie auf CD ROM ihren Höhepunkt.¹⁴² Die zeitgenössische Lyrik entschlüpfe aber innerhalb einer sich wandelnden Medienkultur ihrer eigenen Gattungsgeschichte, was die Definition und Kategorisierung von Lyrik umso mehr erschwere.¹⁴³ Häufig wird in diesem Zusammenhang auch vom Potenzial der „Überlebenssicherung eines todgeweihten Genres“ gesprochen, in dem Sinne, dass die Adaption der Gedichte durch ein neues Medium ihr „Überleben“ sichern würde.¹⁴⁴ Pfeiler verweist auf den Umstand, dass die traditionelle Rezeption von Lyrik in Buchform zurückgegangen ist, und dass genau dies einer der Gründe sein könnte, warum sie die Schwelle zu anderen Medien besonders leicht übertritt.¹⁴⁵ Pfeiler wird auch nicht müde, den Nachholbedarf der literaturwissenschaftlichen Forschung an diesen Phänomenen zu betonen. Den Grund dafür sieht sie in der Ablösung vom Medium Schrift auf Papier. Mit der zunehmenden Digitalisierung widmen sich vor allem Initiativen wie *Ubuweb*¹⁴⁶, die Audio- und Video-Archive der *University of Pennsylvania* und der *University of New York Buffalo* diesem Forschungsgebiet. Im deutschsprachigen Raum finden sich eher Festivals, die die Aufgabe übernehmen, das Genre Poesiefilm zu tragen. Auch auf der Online-Plattform *youtube.com* findet man unzählige Videos zu Gedichten, seien es Aufnahmen von Lesungen oder mehr oder weniger aufwändige Poesiefilme.

¹⁴² Vgl. Pfeiler: *Poetry goes intermedia*, S. 26

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 25

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 166

¹⁴⁵ Ebd. S. 82f

¹⁴⁶ <http://www.ubuweb.com/>, ein Online-Archiv und Plattform für visuelle und konkrete Poesie, zuletzt eingesehen Dezember 2012

4.1.2. Lyrik und Popkultur

Pop dürfte literatur- und kulturgeschichtlich die letzte sogenannte ‚Epoche‘ gewesen sein, in der die Bezugnahme auf Massenmedien noch Provokationen auszulösen vermochte. Seitdem sind Massenmedien in der Kunst wie in der Lyrik ‚angekommen‘, zu recht gewöhnlichen, wenn nicht gar banalen Topoi geworden, und damit sind die Leitmedien der Gegenwart auch zu Allgemeinplätzen in den ästhetischen Diskursen der Zeit avanciert.¹⁴⁷

Popliteratur, Popkultur ist in sich interdisziplinär angelegt, wie Charis Goer, Stefan Greif und Christoph Jacke in ihrem Beitrag „Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft“¹⁴⁸ ausführen. Popliteratur ist in vielen Fällen nicht handlungsorientiert, nicht chronologisch und nicht linear orientiert. Auch der Einsatz von Bildmaterial oder Leerstellen ist typisch.¹⁴⁹ Intermedialität ist dem Pop also naheliegend, das Medium Video hat per se popkulturellen Charakter. Macht eine intermediale Umsetzung, eine mediale Verschiebung die Texte der Anthologie aber automatisch zu Popliteratur? Einige Episoden der DVD gleichen geradezu den Musikvideos, wie wir sie vielleicht von MTV oder VIVA kennen. Durch die musikalische Untermalung werden die Gedichte fast schon zu Sprechgesang. Das Intro beim siebten Kapitel ist tatsächlich ein Musikvideo im klassischen Sinn.

Die These von Jan Röhnert in seinem Beitrag zum Sammelband *Der neue Wettstreit der Künste* aus dem Jahr 2010 geht davon aus, dass es immer dann, wenn das Gedicht mit anderen (Multi)-Medien konfrontiert wird, zu Interferenzen kommen muss.¹⁵⁰ Die ästhetische Autonomie des Gedichts würde in der Kombination von sprachlich vermittelten Vorstellungsbildern mit tatsächlichen Bildern und sprachlichem Klang mit Musik und anderen ergänzenden Klangwelten auf die Probe gestellt werden. Die immanente Poetik des Gedichts wird so teilweise verdoppelt, teilweise aber auch überdeckt. Röhnert gibt in seinem kurzen Text auch einen historischen Abriss der Bewältigungskonzepte verschiedener Lyriker mit den Medien, mit denen sie konfrontiert werden. Heine, Baudelaire, Rimbaud und Rilke haben alle die Neuartigkeit der Medien Fotografie, Film und Kino in ihre Werke eindringen lassen – sei es mit

¹⁴⁷ Röhnert: *Schall-dichte Echoräume*, S. 107

¹⁴⁸ Charis Goer, Stefan Greif und Christoph Jacke: *Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft*. In: Lothar van Laak, Katja Malsch (Hg.): *Literaturwissenschaft Interdisziplinär*. Heidelberg 2010. S. 70 - 82

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Röhnert: *Schall-dichte Echoräume*, S. 101

Abneigung oder Affirmation.¹⁵¹ „Den Anspruch des Neuartigen, das ihm aus ‚Maschine‘ oder ‚Apparat‘ entgegenblickt, versucht der Dichter mit lyrischer Offenheit auszuhalten, indem er diese Dinge zumindest in seinen Kosmos eindringen lässt“¹⁵², so Röhnert. Nach Röhnert treten Bildmedien in der Literatur anfangs noch als sekundäre Phänomene auf, werden aber ab dem 20. Jahrhundert zunehmend ebenbürtig und unentbehrlich in die Texte integriert.¹⁵³ Da alle Gedichte der Anthologie in diesen Zeitraum fallen, müssten sich also, nach Röhnert, die Massenmedien als Motiv in die Gedichte der Anthologie direkt oder indirekt eingeschrieben haben. In den Beiträgen von Mieke Medusa (so das Pseudonym der Slam Poetry Autorin Doris Mitterbacher) oder Ann Cotten hat Popkultur einen eindeutigen Platz. So findet sich im Text „Plundern“ von Mieke Medusa neben zahlreichen Anspielungen in Vers 43 sogar eine explizite Referenz auf die Popkultur selbst:

Ach ich, hab mich nicht um Philosophie, Juristerei und
Medizin
mit heißem Bemühen bemüht.
Ich war grad abgelenkt von Popkultur,
von Individuen,
vom Glanz, von was ganz Flüchtigem bewegt und ohnehin
hat sich das Fachwissen in
Fachgebietsbereichswasweißichdennoch zerfranst¹⁵⁴

Allerdings kann keine durchgehende intermediale Referenzialisierung in allen Texten der Anthologie festgestellt werden – der Motivkomplex Stadt ist vorherrschend und die Art zu schreiben mag wohl beeinflusst sein von der medial vermittelnden Welt, die die Autorinnen umgibt. Explizite intermediale Referenzen finden sich allerdings nur in einzelnen Gedichten.

4.2. Hörbuch? Sehbuch? Liveness?

Ich stelle mir das so vor, dass jemand die DVD in sein Home-Cinema einlegt und den Ton über den Lautsprecher hört wie ein normales Hörbuch; zusätzlich erzeugen die Bilder eine Stimmung

¹⁵¹ Vgl. Röhnert: *Schall-dichte Echoräume*, S. 102f

¹⁵² Ebd. S. 103

¹⁵³ Ebd. S. 104

¹⁵⁴ Mieke Medusa: *Plundern*. In: *Doppelter Textpresso. Slam Poetry + Audio-CD*. (Hg.) Mieke Medusa u. Markus Köhle. Wien 2009. S. 10

im Raum“, zeigt sich Jona Haier visionär. Der ebenfalls beim „Literatur Lab“ mitwirkende Gründer des Mono-Hörbuchverlags, Till Firit, gibt zu bedenken: „Mir scheint, dass da ein anderes, eher kunstaffines Publikum angesprochen wird, weil gerade Hörbuchkonsumenten häufig angeben, dass sie nichts sehen wollen und es sich um eine Frage der Bequemlichkeit in bestimmten Situationen handelt.“¹⁵⁵ (*Die Presse*, Print-Ausgabe vom 08.05.2011)

4.2.1. Lyrik im Hörbuch

Ein verbreitetes intermediales Phänomen in Bezug auf Literatur, sind neben der Literaturverfilmung, die so genannten Hörbücher, also Audioaufnahmen von Texten auf Tonträgern bzw. in Dateiform. Seit der Möglichkeit des Downloads als MP3 oder WAV Datei gehört das Hörbuch zu den am schnellsten wachsenden Bereichen des Buchmarktes. Lyrik nimmt dabei keine Außenseiterrolle ein, sondern ist bei den renommierten Hörbuchverlagen stark vertreten – oft auch in der Kombination Print und Audio, also etwa eine Publikation mit beiliegender CD.¹⁵⁶ Oder die Audioversion dient gezielt als Kaufanreiz und Promotion für eine gedruckte Publikation. Das Buch bleibt bei Lyrik, laut Pfeiler, dennoch weiterhin das Leitmedium. Hörbücher stehen der DVD *Frauen auf Straßen*, meines Erachtens allerdings näher als die klassische Literaturverfilmung. Jürg Häusermann nennt folgende Merkmale für das Hörbuch, die genauso für die DVD gelten:

Es enthält akustische, verbale Botschaften von einmaliger, mittelfristig aktueller Erscheinungsweise, die auf ein Speichermedium festgehalten sind. Im Zeitalter der Medienkonvergenz muss hinzugefügt werden, dass es kaum isolierte Hörtexte gibt, sondern diese mit visuellen Botschaften kombiniert werden.¹⁵⁷

Auch wenn mit den visuellen Botschaften hier hauptsächlich Covergestaltung usw. gemeint sind, lässt sich dieser Aspekt dennoch auf die DVD ummünzen. Im Bezug auf Lyrik als Hörbuch, stellt Häusermann fest „Lyrik bleibt Lyrik“.¹⁵⁸

Wie oben schon kurz angesprochen, werden wir auch im Fall der DVD mit einer auditiven Form von Literatur konfrontiert, die einem Lyrik-Hörbuch mit zusätzlicher

¹⁵⁵ Kalt, Daniel: Visualisierte Texte: Buch-Beschau der anderen Art. In: *Die Presse*, Print-Ausgabe vom 08.05.2011

¹⁵⁶ Vgl. Pfeiler: S. 84 . auf 84f gibt sie auch zahlreiche Beispiele solcher Publikationen

¹⁵⁷ Häusermann: *Das Hörbuch*, S. 17

¹⁵⁸ Ebd. S.174

musikalischer Gestaltung gleichen mag. Allerdings ist das Leseverhalten von Gedichten anders als bei Prosa, eher liest man ein einzelnes Gedicht mehrmals hintereinander als eine Lyrikanthologie am Stück, was sich generell auch in der Hörbuchgestaltung niederschlägt. So sind, laut Häusermann, bei Lyrik-Hörbüchern meistens längere Pausen zwischen den Gedichten, und jedes Gedicht ist als eigener Titel einzeln ansteuerbar.¹⁵⁹ Die RezipientInnen hätten demnach vor allem ein besonderes Meta-Interesse an der klanglichen Intonation der Texte. Die DVD *Frauen auf Straßen* ist in entgegengesetzter Manier gestaltet: Man kann die Gedichte zwar über die Menüführung einzeln ansteuern, aber verschiedene Faktoren führen dazu, dass die Gedichte teilweise miteinander verschmelzen: die generell nur kurzen Pausen zwischen den Gedichten, die musikalischen Brücken, die mehrfach über die schwarzen Einblendungen hinweg zwei oder mehrerer Gedichte miteinander verbinden, die visuellen Brücken und Klammern, die die Kapitel einrahmen, die Weiterführung der visuellen Themen über mehrere Gedichte hinweg und die gleichbleibende Sprecherin bei allen Texten. Was bei der DVD im Vergleich zum Hörbuch wegfällt, ist das „Lesen mit geschlossenen Augen“, das für viele KäuferInnen den Hauptanreiz des Mediums Hörbuch ausmacht – obwohl man natürlich auch bei der DVD jederzeit die Augen schließen kann.¹⁶⁰

Auch die Kombination von Musik und Lyrik im Hörbuch ist, laut Häusermann, durchaus üblich, allerdings werden diese dabei oft zu Kunstliedern umgestaltet, die teilweise „näher beim Schlager als bei der Lyrik“¹⁶¹ angesiedelt sind. Auf der DVD sind alle Texte gesprochen, einzelne werden aber durch die teilweise starke Musikalisierung zu Sprechgesang. Das Medium Video verstärkt diesen Eindruck: In der Medienkombination wirken Abschnitte der DVD wie Musikvideos.

4.2.2. Sprache und Hörbuch

Der Ausgangspunkt eines klassischen Hörbuchs und auch der DVD *Frauen auf Straßen*,

¹⁵⁹ Häusermann: *Das Hörbuch*, S. 174

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 21

¹⁶¹ Ebd. S. 176

ist ein geschriebener Text. Auch wenn sich der gelesene Text und der geschriebene durch kein Wort unterscheiden, ist gesprochene und geschriebene Sprache nicht dasselbe. Lyrik mag zwar der mündlichen Tradition entspringen – die Texte gingen dennoch den Weg der medialen Verschiebung vom Schriftlichen zum Mündlichen. Dabei nimmt natürlich die Sprecherin der Texte eine wichtige Funktion ein. Sie muss die Entscheidung treffen, wie sie den Text liest. Häusermann unterscheidet hierbei die Bereiche Persönlichkeit, Ausdruck, Interpretation und Räumlichkeit. Im Fall der DVD *Frauen auf Straßen* haben wir es mit einer einzigen Stimme einer Frau zu tun, die eine professionelle Schauspielausbildung besitzt, also mit einer Berufssprecherin. Vom Ausdruck her werden die grafischen und orthografischen Besonderheiten der Texte gut betont, die Geschwindigkeit und der Akzent variieren. Dadurch wirkt die sprecherische Gestaltung teilweise stark interpretierend – was durch die Bilder und die Musik zum Teil aufgegriffen und verstärkt, zum Teil aber auch ironisiert wird. Laut Häusermann kreiert das Sprechen auch einen Raum – bei der Rezeption verortet man die Sprecher irgendwo, was teilweise durch Effekte wie Hall oder Mikrofonposition noch verstärkt wird. Die Texte, die wir auf der DVD hören, sind gewöhnliche Studioaufnahmen, der Raum wird eher durch die visuelle Ebene konstituiert. Durch das Thema „Frauen auf Straßen“ und die Subjektzentriertheit der Gattung Lyrik wirkt die Stimme der Sprecherin umso stärker personalisierend.¹⁶² Die RezipientInnen identifizieren die Stimme stark mit dem artikulierten-Ich der Texte, was den Gedichten eine weibliche Perspektive gibt – auch wenn in den meisten der Gedichte rein vom Text her keine spezifisch weibliche Perspektive (etwa durch Personal- oder Possessivpronomen, Namen, Motive...) zu erkennen ist. Erst die Stimme macht sie in der Rezeptionsebene zu den Äußerungen einer Frau.

4.2.3. Live Performance

Hörbücher werden meist im Privaten konsumiert, das macht sie zum Gegenstück der öffentlichen Literaturlesung. Mit dem Hörbuch kann man auch das öffentliche Format Lesung im Privaten rezipieren. Viele Hörbücher basieren nicht auf Studioaufnahmen

¹⁶² Vgl. Häusermann: *Das Hörbuch*, S. 216f

sondern auf Live-Mitschnitten von AutorInnenlesungen. Die DVD steht ebenso zwischen Live-Performance und Privatgenuss. Das siebte Kapitel der DVD wurde im Rahmen einer Veranstaltung von *sound:frame Festival* und *departure* in Kooperation mit dem Literaturhaus Wien 2011 in einer Live Performance dargeboten. Das heißt, bevor die DVD fertiggestellt und veröffentlicht wurde, fand eine visualisierte Lesung aus allen Bereichen des *departure literatur lab 2011* statt. Die Texte wurden von professionellen SchauspielerInnen vorgetragen. Auf zwei Leinwänden, die hinter den Lesenden aufgestellt waren, waren die eigens zu den Texten produzierten Visuals zu sehen. Die VisualistInnen saßen rechts von der Bühne und waren vom Publikumsraum aus als Teil der Inszenierung zu sehen.

Auch Elke Huwiler stellt in ihrem Beitrag „Erzählen zwischen Radiosendung und Live Performance“¹⁶³ fest, dass das Hörspiel in letzter Zeit eine mediale Erweiterung erfahren hat und gerne auch als Live-Performance mit visueller Unterstützung dargeboten wird. Sie bezieht sich hierbei auf Irmela Scheider, die ihrerseits behauptet: „Aus dem Hörspiel ist besonders in den letzten Jahrzehnten eine hybride, intermediale, teils multimediale Form geworden“.¹⁶⁴ Huwiler geht nicht auf eigens produzierte Videos als Visualisierungstechnik ein, stellt aber dennoch fest, „dass Visualisierungen primär zur Bereicherung auf der ‚discourse‘-Ebene beitragen, während die ‚story‘-Ebene von ihnen kaum berührt wird.“¹⁶⁵ Damit meint sie, dass sowohl durch Live-Performance der Texte, als auch durch andere Erweiterungen auf der visuellen Ebene vor allem die formale Seite betont wird.

Das visuelle Element bei der Repräsentationsform Live-Performance ist damit als eine Steigerung dieser ‚discourse‘-Seite der narrativen Geschichte zu sehen: Das Publikum sieht, wie die Geschichte erzählt wird, während sie erzählt wird.¹⁶⁶

Da Huwiler sich hierbei auf das Hörspiel bezieht, geht es bei ihr konsequenterweise vor allem um narrative Texte – im Gegensatz zu den lyrischen der DVD. Damit meint sie, dass der Bilder-Fluss eher die narrative, also nach Huwiler die ‚story‘-Seite unterstützt,

¹⁶³ Huwiler, Elke: *Erzählen zwischen Radiosendung und Live Performance. Narratologische Aspekte unterschiedlicher Formen des Hörspiels*. In: Müller (Hg.) *Mediale Ordnungen. erzählen, archivieren, bezeichnen*. Marburg 2007, S. 201 - 220

¹⁶⁴ Schneider, Irmela: *Netzwerkgesellschaft. Hörspiel in Europa. Geschichte und Perspektiven*. In: *epd medien*. Nr. 62. Frankfurt a. M. 2003, S. 5-10, Hier S.9

¹⁶⁵ Huwiler: *Erzählen zwischen Radiosendung und Live Performance*, S. 219

¹⁶⁶ Ebd.

wenngleich keines der beiden Medien (Gedicht und Visuals) als primär narrativ zu betrachten ist. In der Live-Darbietung vor Publikum haben die Literaturvisualisierungen auf jeden Fall einen ganz anderen Reiz als bei der Rezeption der DVD zuhause. Was im Heimbereich wenig Erfolg hat, die Verkaufszahlen der DVD-Edition gehen laut *departure* und Literaturhaus Wien gegen Null, war als Veranstaltungsmodell spannend und kam beim Publikum durchaus gut an. Im Rahmen des *sound:frame* Festivals stattfindend, hatte diese Veranstaltung ein heterogenes Publikum zu bedienen, das sich aus dem Literatur-, Musik- und Clubkulturellen Bereich zusammensetzte. Das klassische Konzept einer Lesung wurde soweit beibehalten, dass das literaturaffine Publikum seinerseits wusste, wie es sich zu verhalten hatte und was auf es zukam: eine klassische Bestuhlung, ein kleines Bühnenpodest mit Schreibtisch und Leselampe, ein klar definiertes Programm. Zusätzlich waren zwei große Leinwände hinter den Lesenden angebracht, auf denen die Projektionen zu sehen waren, die die VisualistInnen live mixten und abspielten. Damit wurde auch beim jüngeren, festivalorientierten Publikum ein visueller Mehrwert generiert, welcher das Interesse die gesamte Veranstaltung hindurch aufrechterhalten konnte. Auch in Bezug auf die Visualisierung besteht ein großer Unterschied in der Verschiebung einer Live-Darbietung auf das festgelegte Medium der DVD.

4.2 Videokunst

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht“¹⁶⁷

Das Videomaterial auf der DVD bewegt sich im Kontext zweier Zweige der Videokunst: Es entspringt der Visual Art und hat als Ergebnis den Poesiefilm. Lydia Haustein gibt in *Videokunst* einen übersichtlichen Abriss über die Entstehung und die Kontexte der Videokunst, den ich hier nur ganz kurz nachzeichnen möchte. Die Anfänge der Videokunst verortet sie bei den Performance-Künstlern, der Fluxus-

¹⁶⁷ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1963, S. 50

Bewegung, und den Happenings der 1960er Jahre. Dort begann das, was heute Videokunst, Visual Art, oder im weitesten Sinne Medienkunst heißt.

Wo die ersten Performancekünstler noch einen konkreten Ort für ihren Auftritt suchten, drängen sich Performancekünstler heute von Anfang an vor die Kamera oder beziehen die schnellen Bilder in ihre Aktionen mit ein.¹⁶⁸

Genau das passierte auch bei der oben beschriebenen Live-Veranstaltung. Durch die Digitalisierung scheinen die Möglichkeiten der Fiktion im Video geradezu unbegrenzt. Haustein spricht etwa von einer „Poesie in digitalen Welten“ und dem Video als „Paradegattung der Fiktionen“.¹⁶⁹ Dieses schnelle Reaktionsvermögen auf technische Innovationen, die Einfachheit des Mediums Video und das ständige Bewusstsein des Zitats geben dem Video ein dichtes ästhetisches Potenzial. So findet man in der Videokunst zahlreiche Bildsprachen und -formen, die oft populäre Bildsprachen nachahmen und neue Medien nicht nur benutzen, sondern auch interpretieren:

Das demonstrative Sozial- und Bildrecycling der Videokunst deckt sich unaufhörlich ein mit grellen Ikonen dieser schnelllebigen Massenkultur, aus ihrem Arsenal von Musik-Video-Clips, Kino, Fernsehen, Werbung, Comics, Mangas oder Pop, die eine dichte, globalisierte Bildersphäre herausgebildet haben.¹⁷⁰

Neben dem popkulturellen Zitatcharakter des Videos spielen Realismus, (digitale) Postproduktion, Detailaufnahme, Kameraperspektive usw. eine wichtige Rolle in der Analyse. Genau wie Fotografien haben auch Videos eine dokumentarische Komponente. Sie sollen Erlebnisse festhalten und belegen, dass man beispielsweise wirklich an einem Ort war, die Reise wirklich gemacht hat. Sie sollen das Stimmungsbild festhalten, um es in seinen Einzelheiten betrachten zu können, hinein zu zoomen oder durch Montage und Überblendung Bilder miteinander in Beziehung zu setzen. Diese Qualität der unmöglichen Perspektive, des Ausschnitts, der Vergrößerung, des Hineinzoomens öffnet den Zugang zu einer Welt, die tiefer ist als die mit freiem Auge betrachtete Realität.

4.3.1. Was sind Visuals?

Wie der Discjockey aus den verschiedenen Musikgenres, die zwischen Supermarkt und Opernhaus intoniert werden, eine neue ‚Melodie‘ zusammensetzt, mischen viele junge Künstler

¹⁶⁸ Haustein, Lydia: *Videokunst*. München 2003, S. 70

¹⁶⁹ Ebd. S. 93

¹⁷⁰ Ebd. S. 7

Partikel aus dem großen Medienvorrat, den die Massenkultur darbietet. In den so genannten Scratch-Videos wiederholen, kombinieren und erfinden sie im ‚Sampling‘ ihre zeitgenössische Form der Collage.¹⁷¹

Als Teilbereich der Videokunst sind Visuals an dieser Stelle genauer zu betrachten, da die Künstler, die die Anthologie visualisiert haben, aus diesem Bereich kommen. Das bedeutet auch, dass sie eigentlich live arbeiten, also die Bilder und Videos „in Echtzeit“ in einem eigens dafür entwickelten Programm auswählen, bearbeiten und mischen. Visuals begegnen uns an den verschiedensten Orten, in Clubs und Diskotheken, wenn bei modernen Theaterinszenierungen, bei einem Popkonzert oder einer Firmenpräsentation. Auf diesen Leinwänden, dreidimensionalen Objekten oder Häuserfassaden erscheinen mehr oder weniger künstlerisch gestaltete Projektionen, die oft eine gleichzeitige auditive Darbietung visualisieren und ein immersives Erlebnis erschaffen sollen. Je nach Kontext nimmt man diese Videoclips, die entweder live von so genannten *VisualistInnen* oder *VJ*s¹⁷² gemixt werden oder auch auf Grundlage generativer Programme mit den auditiven Inputs reagieren, unterschiedlich wahr: Im Club, oft in Verbindung mit elektronischer Musik und Techno, meist ohne erkennbare Texte, unterstützen sie etwa das entgrenzende Gemeinschaftserlebnis des Rausches. Das inhaltliche Spektrum reicht vom bloß dekorativen Element, sozusagen der projizierten Tapete, bis hin zu politischen, narrativen und geistreichen Inhalten. Das geht von so genannten *found footage*-Material, das in neue Kontexte gemixt wird, über eigene Produktionen aus dem Realvideo und Animationsbereich bis hin zu von Software generierten Visualisierungen, die in Echtzeit auf den Audio-Input reagieren. Die Wurzeln der Visuals liegen, wie die der Videokunst an sich, im Avantgarde-Film, vor allem beim *Absoluten Film*, *Expanded Cinema* und *Live Cinema*.¹⁷³ Einen wichtigen Aspekt bei Visuals, wie man sie aus der Clubkultur kennt, macht wie schon erwähnt das Live-Element aus: Die formale Art der visuellen Umsetzung, das, was Haustein

¹⁷¹ Haustein, Lydia: *Videokunst*. München 2003, S. 110

¹⁷² Zur genaueren Definition von Visuals, VJ's, Visualisten usw. möchte ich auf die Diplomarbeit „*VISUAL ARTS. Visualisierung von Musik. Definition, Entwicklung und aktuelle Tendenzen*.“ von Laura Welzenbach verweisen.

¹⁷³ Zur Geschichte und Definition von Visuals vgl.: Scheugl, Hans/Schmidt jr., Ernst: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. S. 28-31; Daxl, Heiko: *Musik des Lichts – Zur Geschichte der klingenden Bilder im Experimentalfilm*. In: Petzke, Ingo: *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1989. S.145; Hein, Birgit: *Experimentalfilm und bildende Kunst*. In: Petzke, Ingo: *Das Experimentalfilm- Handbuch*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1989; Makela, Mia: *Live Cinema: Language and Elements*. Helsinki, 2006. S. 22-23., Welzenbach, Laura: *Visual Arts. Visualisierung von Musik. Definition, Entwicklung und aktuelle Tendenzen*. Wien, 2010.

„Sampling“ nennt, ist das so genannte „live vj-ing“ oder „video-mixing“¹⁷⁴. Weiters gibt es neben dem Video-Mixing die unterschiedlichen Herangehensweisen der VJs, VisualistInnen oder, im weitesten Sinne *Visual-Artists*. In allen Bereichen ist das Live-Element grundlegend und von enormer Bedeutung. Das heißt, dass nicht einfach ein vorgefertigter Clip oder Kurzfilm nebenher abgespielt wird. Der Visualist / die Visualistin steht in Interaktion mit Musik, Text und Publikum. Sehr wohl wird zwar Material dezidiert vorbereitet und bei so genannten *AV-Acts* (also audiovisuellen Darbietungen) eine Dramaturgie erarbeitet, das Publikum erkennt den Live-Aspekt allerdings oft nicht, denn der Live-Effekt hängt „scheinbar vor allem davon ab, ob sich etwas live anfühlt“, wie es Philip Auslander in *Liveness - Performance in a Mediatized Culture*¹⁷⁵ ausdrückt. Eine Person hinter einem Laptop auf der Bühne, oder gar versteckt im FOH des Veranstaltungsraumes kann eine solche *Liveness* nur schwierig herstellen.

4.3.2. Visuals und Literatur

Im Theater und bei Konzerten sind Projektionen ein praktisches Werkzeug für BühnengestalterInnen. Wenn man allerdings VideokünstlerInnen anregt, Material für ein bestimmtes Stück zu produzieren, bewegt man die Visuals in das Feld der Intermedialität. In den letzten Jahren haben sich die Visuals zunehmend vom Club aus auf Theaterbühnen und auch auf die viel kleineren Lesebühnen ausgeweitet. In den konkreten Projekten des *departure literatur lab* wurden VisualistInnen beauftragt, sich mit literarischen Texten auseinanderzusetzen, Material zu produzieren, bei einer Lesung Live-Visuals zu zeigen und eine DVD zu produzieren. Die Fixierung auf ein Medium wie einer DVD bringt zweierlei Aspekte mit sich: Einerseits sind performative Kunstformen auf ihre Dokumentation angewiesen, andererseits ist eine Produktion, die explizit für eine DVD erstellt wird, eher mit einem experimentellen Kurzfilm oder in unserem Fall mit einem Poesiefilm gleichzusetzen. Das Material mag sich zwar aus dem gleichen Pool speisen, mit dem die Künstler auch ihre Live-Shows spielen, in

¹⁷⁴ Fischer, Eva: *Performative Prozesse in audiovisueller Kunst und Kultur in deren Wechselwirkung mit deren FORM und Inhalt*. In: *sound:frame. PerFORMance*. (= Festivalkatalog 2011)Wien 2011, S.9

¹⁷⁵ Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York 2008, S.85f

Montage und Schnitt kann aber überlegter auf den Text eingegangen werden, das Moment der Spontaneität fällt weg. Was bei der Visualisierung durch das Künstlerduo Luma.Launisch von der spezifischen Ästhetik der Visuals erhalten blieb, sind vor allem der Loop, also dass sich gewisse Bildsequenzen wiederholen und die Überblendung, bei der zwei Videos übereinander gelegt werden. Auch die starken Farbakzente und Animationen sind für die Visual-Ästhetik typisch.

Visuals im Allgemeinen haben eine eigene Bildsprache und vor allem eine neue Art der Narration entwickelt. Sie verändern das Rezeptionsverhalten, welches damit einen neuen, wichtigen Stellenwert erhält. Anders als im Kino, in dem die Besucher/innen überwiegend linear narrativ aufgebaute Filme zu sehen bekommen, die einen Anfang und Schluss haben und eine Geschichte erzählen, ist die lineare Narration bei Visualperformances im Club kaum zu finden.¹⁷⁶

Eva Fischer, Initiatorin des *sound:frame* Festivals in Wien, bezieht sich in diesem Text, der im Katalog zum Festival 2010 erschienen ist, auf die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Desiree Förster, die die „digitale Erzählstruktur“ von Visuals als „eine Narration, die nicht auf etwas Vergangenes verweist, sondern sich als eine komplexe Reflexion des Augenblicks“¹⁷⁷ beschreibt. „Der narrative Bogen entsteht in der Verknüpfung spontaner, generativer Segmente, die der VJ in einem Prozess ständiger De- und Rekonstruktion zu einem Bilderfluss arrangiert.“¹⁷⁸

Durch die radikale Erweiterung der Gestaltungsmittel klassischer Erzählformen entwickelt VJing eine besondere, eine digitale Narrationsform. Oft collagenartig, setzt sie sich aus klassischen Erzählpraktiken zusammen und bildet so einen eigenen, unverkennbaren Duktus. Elemente der Videokunst, der Netzkunst, des Films und eine große Bandbreite an literarisch geprägten Erzählstilen werden von der visuellen Performance adaptiert, zitiert oder persifliert.¹⁷⁹

Auch Huwiler stellt fest, dass alle Repräsentationsformen Narrativität besitzen, wenn sie in den RezipientInnen ein mentales Konstrukt aufrufen, das als Narrativ gelten kann, auch wenn das Repräsentationsmedium nicht von vornherein als primär narrativ gilt.¹⁸⁰ So sehr wie sich die Literaturverfilmung dazu eignet, das Narrativ der Literatur zu visualisieren, also die großen und kleinen Erzählungen in neues Gewand zu kleiden, so sehr eignen sich die experimentellen Videos mit Visual-Ästhetik um das Poetische der

¹⁷⁶ Fischer: *Performance*, S. 10

¹⁷⁷ Förster, Desiree: *Die Immersion des Bildes. Notizen zum Vjing als eine hybride Bildpraxis*. In: *sound:frame. PerFORMance*. (= Festivalkatalog 2011)Wien 2011, S. 30

¹⁷⁸ Ebd. S.30

¹⁷⁹ Ebd. S. 31

¹⁸⁰ Huwiler: *Erzählung zwischen Radiosendung und Live Performance*, S. 204

Literatur, das Mehrdeutige, das Nicht-Lineare, darzustellen, wie ich in Anlehnung an Desiree Förster behaupten möchte.¹⁸¹

In einer Störung der gewohnten Bildwahrnehmung, verweisen die VJ-Bilder auf einen Mehrwert, eine Bildbedeutung, die sich nicht auf den ersten Blick entschlüsseln lässt. Sie bilden Leerstellen, die auf ein ‚Zwischen‘ oder ‚Hinter‘ den Bildern verweisen.¹⁸²

Immersion ist ein weiterer wichtiger Begriff, wenn man von Visuals spricht: vom lateinischen *immersio* stammend, bedeutet es soviel wie „eintauchen“, „einbetten“ und beschreibt das völlige Eintauchen in eine künstlich, virtuelle also fiktionale Welt. In der Literaturwissenschaft ist es ein relativ junger Begriff, der sich mit der Frage beschäftigt, wie der Rezipient / die Rezipientin sich ganz in einer fiktionalen Welt eines Textes verlieren kann. Dieses völlige „Absorbiert-Werden“ von einer fiktionalen Wirklichkeit, die sich in Texten, Filmen, Computerspielen oder Kunstinstallationen manifestiert, wurde erstmals in Oxford auf das *Storytelling* angewendet. Es vollzog sich also ein medialer Wechsel und ein Phänomen, das in der Literatur schon lange gegeben war, wurde in den Medien Film und Computerspiel intensiver wahrgenommen und thematisiert. Diese Forschung und Thematik geht nun unter dem Stichwort Immersion wieder zurück in die Literatur. Genauso wie sich zeitgenössische Literatur Mechanismen aus Video und Gaming (z.B. schnelle Schnitte, filmisches Schreiben) wieder aneignet, geschieht das mit immersiven Techniken. Lyrik an sich ist kaum immersiv, es findet kein *Worldbuilding* statt, es gibt wenig Narration, selten einen *Plot*. Die Sprache an sich ist klar im Vordergrund gegenüber der *Story*. Durch Videos – vor allem großformatige Visuals – kann aber ein immersives Erlebnis bei den RezipientInnen eintreten. Förster schreibt zum immersiven Charakter von Visuals.

Der Betrachter wird von den Bildern in einen emotionalen Zustand versetzt, in dem Bezüge und Verweise nicht mehr greifbar scheinen. Zugleich werden Referenzen auf reale Erfahrungen nicht komplett abgekoppelt, sondern vielmehr aktiviert. Diese Form hybrider Ästhetik trifft auf ein distraktives Rezeptionsverhalten: Das Clubpublikum hat keine festgelegte Blickrichtung: es flaniert, tanzt und unterhält sich¹⁸³

Bei der „Sehbuch-DVD“ für den Heimgebrauch oder einer klassischen Lesung mit zusätzlicher Visualisierung haben wir allerdings ein stärker fokussiertes Rezeptionsverhalten als Förster es dem Clubpublikum zuspricht. Gerade der immersive

¹⁸¹ vgl. Förster: *Die Immersion des Bildes*.

¹⁸² Ebd. S. 31

¹⁸³ Ebd. S. 30

Charakter von Visuals, der eventuell individuelle Referenzen und Narrationen in den RezipientInnen auslöst, kann stark vom Text ablenken oder irritierend wirken. Wenn man die Immersion aber in Form einer audiovisuellen, raumgreifenden Installation ausreizen würde, könnte man sie meiner Meinung nach im Literatúrausstellungsbereich sinnvoll und publikumswirksam einsetzen.

4.3.2 Poesiefilm

Darunter versteht man Kurzfilme, die auf Schrift- und bzw. Audiogedichten basieren.¹⁸⁴

Der *Poetryfilm* oder Poesiefilm ist eine Form der Medienkunst, die gerade den Schritt macht, sich sowohl in der Literatur als neue Vermittlungsform zu etablieren, als auch im Filmgenre als eigenständige Kunstform innerhalb der Kurzfilmszene Aufmerksamkeit zu finden. Die Ursprünge liegen in den 1950er und 60er Jahren, in der amerikanischen Beatnik Szene, wo Literaten wie Jack Kerouac oder Allen Ginsberg ihre Gedichte vor laufender Kamera rezitierten und teilweise auch kurze Handlungsstränge einbanden. Mit dem Durchbruch der Videotechnologie wurde der Poesiefilm mehr und mehr zum eigenständigen Genre. Kurzfilm, Videoclip und Animationsfilm verschmelzen hier mit Poesie und Dichtung zu einem künstlerischen Produkt. Grundlage ist das Gedicht, also der kurze lyrische Text, dessen Inhalte, Ausdrücke und Assoziationen mehr oder weniger frei bebildert werden. Seitdem findet dieses Genre immer mehr Aktivisten und Anhänger (auf der Videoplattform youtube.com findet man zum Zeitpunkt des Verfassens achtzig Videos bei Suchanfrage „Poesiefilm“, bei Suchanfrage „poetry film“ etwa 119.000 Videos!¹⁸⁵) und hat seit 2002 in Deutschland ein eigenes Festival und einen eigenen Filmpreis namens *Zebra Poetry Film Award*.

Auch Martina Pfeiler widmet sich in ihrem Buch zu einem großen Teil dem Genre des Poesiefilms, in das man grundsätzlich auch die DVD *Frauen auf Straßen* einordnen kann. Für den Poesiefilm, einer hybriden intermedialen Ausformung, ist die Interaktion

¹⁸⁴ Pfeiler: *Poetry goes intermedia*, S. 88

¹⁸⁵ https://www.youtube.com/results?search_query=poetry+film&aq=poetry+film&gs_l=youtube.3..0.57365.60004.0.60219.11.7.0.4.4.0.169.718.5j2.7.0...0.0...1ac.1.XOstl0WHB (zuletzt eingesehen: Dezember 2012)

von Wort und Bild oder aber auch, wie bei der DVD, die Verwendung von Gedichten als Voice-Over-Stimme kennzeichnend.¹⁸⁶ Pfeiler gibt einen knappen historischen Abriss dieses „jüngsten und bislang am wenigsten erforschten Bereiches intermedialer Lyrik.“¹⁸⁷ Die Anfänge verortet sie in den experimentellen Filmen der 1920 Jahre¹⁸⁸, den impressionistischen, surrealistischen und dadaistischen Avantgardfilmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Fluxus-Bewegung, also genau dort, wo nach Fischer und Welzenbach auch die Anfänge der Visual Art, nach Haustein die Anfänge der Videokunst, liegen. All diese Genres haben gemein, neuen technischen Verfahren gegenüber aufgeschlossen zu sein oder diese gar mit zu entwickeln, und sie alle haben dazu beigetragen, dass eine eigene Videoästhetik und Videokunst entstehen konnte. Gleichzeitig ebnete sich so auch der Weg zur Popularisierung und Kommerzialisierung von Videokunst, die in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit *MTV* ihren Höhepunkt fand. Für den Poesiefilm diagnostiziert Pfeiler in dieser Zeit eine „Do-it-yourself-Mentalität“¹⁸⁹, die heute auch für den Bereich Visuals immer noch grundlegend ist. Das Medium Video macht es Privatpersonen möglich, relativ simpel (und bis zur Gegenwart fortlaufend immer einfacher) Videos zu erstellen, zu bearbeiten und zu schneiden. Pfeiler kennzeichnet außerdem das Jahr 2000 als wichtigen Eckpunkt für den Poesiefilm:

Seit Anfang 2000 ist der Poesiefilm in eine neue und wichtige Phase eingetreten. Digitale Bildaufnahmen ermöglichen eine extrem flexible Darstellung des Bildinhaltes. Diese Bilddaten können durch die [...] Medienkonvergenz mit Audiodaten und Schrifttexten auf dem Computer vielfältig kombiniert werden.¹⁹⁰

Nach Pfeiler finden sich beim Poesiefilm folgende Unterkategorien: Konkrete Poesie und Poesiefilm, Musik-Bild-Audiotext, Musik-Bild-Schrifttext, Performance-Poetry-Clips, Film und digitale Animation.¹⁹¹ Bei der Anthologie-DVD finden wir vor allem Formen des Typs „Musik-Bild-Audiotext“ und begrenzt Mischformen zu den Typen „Film und digitale Animation“ und „Musik-Bild-Schrifttext“. Beim Typ „Musik-Bild-Audiotext“ wird das Prinzip der Medienkonvergenz angewandt, das ist, ähnlich wie Plurimedialität, die (technische) Zusammenführung von mehreren zuvor unabhängigen

¹⁸⁶ Vgl. Pfeiler. *Poetry goes intermedia*, S.156

¹⁸⁷ Ebd. S.149

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 150f; Als Beispiele nennt sie etwa Hans Richters SW-Filme aus dem Jahr 1928

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 160

¹⁹⁰ Ebd. S. 160

¹⁹¹ Ebd. S. 161

Informationskanälen.¹⁹² Im Gegensatz zur Plurimedialität sind die Elemente allerdings auf einem Speichermedium untrennbar vereint. Es handelt sich also nicht um eine bloße Kombination oder Collage von unterschiedlichen Aufzeichnungssystemen wie dem gesprochenen Wort, Musikdateien und Video-Bildern, sondern, wie es Pfeiler nennt, um „eine Absorption mehrerer Medien“.¹⁹³ Der Computer ist von dieser Medienkonvergenz geprägt, er sei „kultur-, medien- und technikgeschichtlich in der einzigartigen Lage, sich in Bezug zu mehreren alten Medien zu setzen und diese in einem neuen Medium aufzunehmen“¹⁹⁴ und in Interaktion zu setzen, betont Pfeiler. Auch die DVD basiert auf diesem Prinzip:

In dem Moment, wo Lyrik und Audio- und Videoformat mit Musik gekoppelt werden kann, alte Fotos oder handschriftlich erzeugte Wörter eingescannt und digital bearbeitet werden können oder Wörter, Töne und Bilder mittels Software animiert werden, kommt es zu einer Potenzierung des intermedialen Wechselspiels.¹⁹⁵

Getragen wird das Genre besonders durch Poesiefilm-Festivals, von denen im deutschsprachigen Bereich vor allem das *ZEBRA Poetry Film Festival* in Berlin zu nennen ist. Veranstaltet von der *literaturWERKstatt Berlin* seit dem Jahr 2002 schreibt es einen jährlichen Filmwettbewerb aus. Als bestehende Institutionen und Initiativen in Österreich, die sich mit diesem Thema in Form von Veranstaltungen, Festivals und Symposien auseinandersetzen sind das *departure literatur lab*, das *departure QUER - Symposium und Labor für Interkreativität*, das *sound:frame Festival* und die *ART VISUALS & POETRY* zu erwähnen.

Wie Literatur-Visuals funktionieren können, wurde von der *departure* erstmals im März 2010 im Rahmen des *QUER Symposiums* ausgelotet: Kurze AutorInnenlesungen wurden live visualisiert und Paneldiskussionen zum Thema gehalten. Daraus entwickelte sich auch das *departure literatur lab*. Das *sound:frame Festival* wird seit 2006 in Wien veranstaltet und versteht sich als Plattform für verschiedenste audiovisuelle Ausdrucksformen. Das Zusammenwirken zahlreicher KünstlerInnen und

¹⁹² Vgl. Pfeiler: *Poetry goes intermedia*, S. 166 und auch S. 44f. : „Im Gegensatz zum Medienwechsel versteht man unter dem Begriff *Medienkonvergenz* kein paralleles Existieren von verschiedenen Medientechnologien bzw. das Durchsetzen eines Leitmediums sondern [...] deren technische Vereinigung.“

¹⁹³ Ebd. S. 44

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd. S. 45

TheoretikerInnen und Live-Performances bilden einen starken Fokus dieses Musik- und Kunstfestivals, das vor allem durch seinen Katalog und zahlreiche Diskussionen einen wichtigen Beitrag zur theoretischen Auseinandersetzung mit der *Visual Art* liefert. Seit 2011 gibt es ein weiteres jährlich stattfindendes Festival in Wien, das sich gezielt der Visualisierung von Lesungen widmet, das *Art Visuals & Poetry*. Mit Eigenproduktionen und starkem Wien-Fokus will Initiatorin Sigrun Höllrigl die so genannte *Fusion Poetry* – eine Mischung aus Performance, *Spoken Word* und *Poetry Slam* – mit dem akademischen Literaturbetrieb vereinen und ist bestrebt, so die Zielgruppe für Lyrik aufzubrechen und zu erweitern. In ihrem Manifest geben sich die Betreiber von *Art Visuals & Poetry* ebenso optimistisch wie visionär:

Ein weiterer Grund, warum wir uns der Visualisierung von Text, Literatur und Sprache verschrieben haben, liegt in der Suche nach dem frischen, unverbrauchten Ausdruck. Poesie und Jazz hat man 1000 Mal gehört, die Form ist abgenutzt. Wir wollen berühren, angreifen, entdecken und ausloten. Die Visualisierung von Literatur ist ein Gebiet, das dies möglich macht. Es gibt keine ästhetische Tradition. Es ist Pionierarbeit mit Zukunft.¹⁹⁶

Wichtig ist auch hier das performative Element im Gegensatz zur bloßen Verfilmung von Literatur. Neben dem Festival ist auch der Versuch und Wunsch nach einer theoretischen Auseinandersetzung zu beobachten, die Homepage bietet neben zahlreichen Videos auch Platz für Theorietexte und versteht sich als Plattform zur aktiven sowie theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema. Das *ZEBRA Poetry Film Festival* ist ein Projekt der *literaturWERKstatt Berlin* in Kooperation mit *interfilm Berlin* und dem Polnischen Institut Berlin und findet im Rahmen vom *poesiefestival berlin* statt. 2012 schrieb es zum sechsten Mal einen Poesiefilm-Wettbewerb aus. Eingereicht werden darf jegliche Art von Kurzfilmen, die auf Gedichten basieren. Der Wettbewerb ist mit insgesamt € 10.000 dotiert, was für ein solches Nischen-Phänomen durchaus erwähnenswert ist. International wäre darüber hinaus noch der *Rattapallax* Verlag in New York zu erwähnen, der sowohl ein Online- wie auch ein Print-Magazin herausgibt und auch eigene Videoproduktionen umsetzt. Außerdem wäre noch das *Cin(E) – Poetry Film Festival* in San Francisco zu nennen, das mit Beginn im Jahr 1975 als Erstes Poesiefilm-Festival galt.¹⁹⁷

¹⁹⁶ siehe: <http://www.poetry.or.at/> , zuletzt eingesehen: Jänner 2013

¹⁹⁷ Vgl. Pfeiler: *Poetry goes intermedia*, S. 157

4.4. Die Stadt als verbindendes Motiv zwischen Text und Bild

Erinnerung, Exil, Sexualität, Urbanität, Nightlife, Popliteratur: Das sind nur einige der Motive in Schlagwörtern, die in der *Anthologie: Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt* auftauchen. Der literaturwissenschaftliche Bereich, in dem wir uns hierbei bewegen, ist jener der Imagologie. Im Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie finden wir zu diesem Stichwort folgende Definition:

(lat. *imago*: Bildnis), der Begriff bezeichnet eine lit.wissenschaftliche Forschungsrichtung innerhalb der vergleichenden Lit.wissenschaft, die nationenbezogene Fremd- und Selbstbilder in der Lit. selbst sowie in allen Bereichen der Lit.wissenschaft und –kritik zum Gegenstand hat.¹⁹⁸

Heute auch oft interkulturelle Hermeneutik genannt, untersucht die Imagologie die Darstellung vor allem fremder Kulturen in Texten, allerdings kann auch die eigene Kultur und das eigene Weltbild analysiert werden. In der imagologischen Textanalyse ist vor allem das Erkennen und Analysieren von Stereotypen von Interesse. Für den Untersuchungsgegenstand stellen sich somit folgende Fragen: Wie wird die Stadt als Motiv im Text dargestellt? Und wie in den Videos von Luma.Launisch? Welche Stereotypen werden erzeugt, aufgenommen, reproduziert, welche werden gebrochen oder konterkarikiert?

Der Titel „Frauen auf Straßen“ ist der erste Motiv-Komplex der im Titel der DVD auftaucht. Stereotype Konnotationen werden damit ausgelöst: Wandernde, Suchende, Verirrte, Reisende, Heimatlose, Kartografinnen, Betonfetischistinnen, Trachtendirnen, Prostituierte, Frauen, die ihren Weg gehen, die ein gebrochenes Herz haben, die nach Hause kommen, sich erinnern, die tanzen. Artikulierte-Ichs, die sich durch die Städte bewegen, tatsächlich oder in Gedanken, die Orte betrachten wie eine Großaufnahme, wie ein Panorama in einem Museum oder zerstückelt in unzählige Details. Die Stadttex te sind die Textstadt, die die Dichterinnen lesen müssen, um (n)irgendwo hinzukommen. In der Anthologie verweben sich Stadttex te von verschiedensten Autorinnen zu einem neuen Text, in dem die RezipientInnen spazieren gehen – spazieren *sehen*.

¹⁹⁸ Nünning: *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, S. 284, 285

4.4.1. Allgemeines zur Stadt in der Literatur in der Moderne und Postmoderne bis zur Gegenwart

Das Wort Stadt leitet sich vom althochdeutschen „Stat“ ab, das bedeutet Stelle, (Stand)Ort und ist verwandt mit dem Wort „Stätte“, das noch näher an dieser ursprünglichen Bedeutung angesiedelt ist. Grundsätzlich verbinden wir in unserer Vorstellung mit Stadt einen gewissen Grad an Urbanität, also eine bestimmte Zuschreibung von Eigenschaften, die mit Modernität, Kultur, Industrialisierung usw. einhergehen und mehr als die geografische Eigenschaft einer Siedlungsfläche von bestimmter Größe bezeichnen. In der Darstellung vom Städtischen gibt es vom 19. zum 20. Jahrhundert eine große Zäsur, die in der zunehmenden Urbanisierung, dem Phänomen der Landflucht, d.h. der Siedlungsbewegung vom Land in die Stadt und in der Industrialisierung ihren Ursprung hat. „Man versprach sich von der Stadt bessere Lebensbedingungen: Befreiung aus materieller Not ebenso wie aus den Zwängen gesellschaftlicher Konventionen.“¹⁹⁹ Auch die Entstehung des Filmes fällt ins späte 19. Jahrhundert. Das Kino des 20. Jahrhunderts, etwa *Metropolis* von Fritz Lang (1926) oder *Berlin, die Symphonie der Großstadt* von Ruttmann (1927) beschäftigen sich mit diesen Themen und auch das Medium Video ist an sich urban.

In der Literatur der Moderne wird die Stadt immer wichtiger, als die Großstädte entstanden. Großstadt bedeutet nicht nur eine quantitative, sondern vor allem auch qualitative Veränderung der Lebensumstände. Die Großstadt als Erfahrungsraum des Individuums bekommt Relevanz in den Texten und der Vorstellung der Menschen, die Bedeutung wird über die Opposition Stadt - Land konstituiert. Dieser Gegensatz wird etwa im Kapitel zwei der DVD thematisiert, kommt aber auch in zahlreichen anderen Gedichten immer wieder vor. In „verläufe nehmen“ geht es um die Peripherien und Übergangsräume, die zwischen diesen Oppositionen entstehen. Martina Wied beschreibt in „Am Rand der Stadt“ diesen Übergangsraum, in dem sich die Szenerie einer Industriestadt mit dem angrenzenden ländlichen Gebiet vermischt. In Vers 9-10 heißt es etwa: „Die Autos sausen hin, wo blau das Laub / der fernen Wälder glänzt“²⁰⁰

¹⁹⁹ Bernard, Veronika: *Das emotionale Moment der Veränderung. Stadt als Dichtung*. (= 402 *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*). Bonn 1999, S. 33f

²⁰⁰ Wied, Martina: *Am Rand der Stadt*. In: *Bewegung. Gedichte von Martina Wied*. Wien 1919, S. 69

2.4.2. Theorien zur literarisierten Stadt

Als Georg Simmel 1903 in *Die Großstädte und das Geistesleben*²⁰¹ über „die Steigerung des Nervenlebens“ in den Großstädten schrieb, setzte er damit gewisse Stereotype fest, die bis heute Gültigkeit im Verständnis von Stadt haben. Die Zuschreibungen funktionieren über die Abgrenzungen der Gegensatzpaare Großstadt und Kleinstadt. Großstadt kann hier mit den Begriffen Stadt, Zentrum, Metropole gleichgesetzt werden, Kleinstadt mit Land, Dörflichkeit oder Peripherie. Die Städte sind die Orte, in denen sich die Kultur manifestiert, das Land ist der Natur verhaftet. Die Einflüsse der Umgebung, so Simmel, würden ihre Bewohner prägen, so könne sich etwa der Verstand eines Großstädtlers rasch an die wechselnden äußeren und inneren Eindrücke anpassen, die konservative Seele des Kleinstadtbewohners bevorzuge hingegen einen langsamen, gewohnten und gleichmäßigen Rhythmus. Die Eindrücke der Großstadt erfährt der Betrachter als Schock. Solche Erfahrungen finden wir etwa auch in Sylvia Treudls Gedicht „downtown“: Das artikulierende-Ich scheint sich in einer alltäglichen Situation zu befinden, nämlich auf einer Rolltreppe irgendwo „downtown“. Dennoch scheint es so, als würde es aus der Kontinuität der Lebenswelt herausfallen, wenn es sich nicht festhalten würde. „Finger am Handlauf fest verankert: / auch ein Kontakt zur Wirklichkeit“²⁰² – der haptische Kontakt ist das Einzige, was es noch im Hier und Jetzt hält.

Der Großstädter hat sich, laut Simmel, die „Blasiertheit“ als Schutzmechanismus gegenüber der ständigen Reizüberflutung zugelegt. Heute würde man dazu vielleicht „Coolness“ sagen, wobei die Wertung der beiden Begriffe unterschiedlich ist. Simmel schreibt:

Es gibt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit. Sie ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize [...] Die so entstehende Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren ist eben jene Blasiertheit.²⁰³

²⁰¹ Simmel, Georg: *Die Großstadt und das Geistesleben*. In: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin 1984, S. 192 - 204

²⁰² Treudl, Sylvia: *downtown*. In: Werner Herbst (Hg.): *im wilden gleichmaß warmgelaufen*. Wien 1992, S. 30

²⁰³ Simmel: *Die Großstadt und das Geistesleben*, S. 196

Coolness ist positiver besetzt, jemand bewahrt kühlen Kopf, stellt sich der Reizüberflutung gelassen und lässig, nonchalant, souverän und kontrolliert. Allerdings dient sie ebenso als Schutzmechanismus und Filter. Solch eine Coolness wird etwa bei Mieke Medusas „Plündern“ dargestellt, bei Sonja Harters „gelber“, wo die Partykultur mit Tanz, Musik und Alkohol als Schutz und Ablenkung zelebriert wird oder auch in „Hinter Sonnenbrillen schreitend“ von Vera Ferra–Mikura, wo die Sonnenbrille mit getönten Gläsern eben diesen Schutzfilter gegen die Härte der Realität symbolisiert:

Wenn man die Brille in die Tasche packt,
wird rundherum die Welt so grau und trocken.
Und plötzlich fühlt man im Gesicht sich nackt
Und lächelt wie mit Löchern in den Socken.²⁰⁴

Weiters sei, laut Simmel, die Großstadt der Ort des Verstandes, die Kleinstadt hingegen der Ort des Gefühls, des Gemüts und der Seele, die Großstadt Sitz der Geldwirtschaft und Sachlichkeit stünde im Gegensatz zur Kleinstadt, in der noch Persönlichkeit und Emotionen zählen würden. Die Großstadt wird weiters beschrieben als Ort der kurzen und seltenen mitmenschlichen Begegnungen, was bei den Bewohnern zu Einsamkeit und Fremdheit führt. Dem gegenüber stehen die intensiveren, längerfristigen Bindungen in der Kleinstadt. Solch eine Kleinstadt findet man detailreich abgebildet in „Niederösterreichische Kleinstadt“, wo ein Marktplatz mit Pestsäule beschrieben wird. Hier dringt das Städtische (öffentliche Verkehrsmittel, Kleingewerbe, Rundfunk) in den ländlichen Bereich (Ackerwinden, Religiosität, Weinbauern) ein.²⁰⁵ Allerdings wirkt diese Kleinstadt nicht unbedingt herzlich, sondern sehnt sich scheinbar in ihrer Provinzialität nach dem Großstadtleben: Die Mädchen setzen ihre Beine „städtisch“, die Weine sind sauer und die Würste „matt“ und erinnern nur an die „Lederschleifen in der Straßenbahn“, die wahrscheinlich in der Kleinstadt gar nicht fährt.²⁰⁶ Es scheint der Blick zurück zu sein, der Blick, den in die Großstadt Abgewanderte auf die Heimatstadt werfen, die sich nun in ihrer ganzen Kleinlichkeit offenbart. Das Stadterlebnis, das in „gib dich her“ beschrieben wird, bewegt sich zwischen Rausch, Vertrautheit und Fremdheit und geht von der umgekehrten Perspektive aus: Die „Zugereiste“ wird von

²⁰⁴ Ferra-Mikura, Vera: *Hinter Sonnenbrillen schreitend*. In: *Schuldlos wie die Mohnkapsel* (= *Stiasny – Bücherei* Bd. 83). Graz, Wien 1961, S. 100

²⁰⁵ Vgl. Lahr, Helene: *Niederösterreichische Kleinstadt*. In: Minna Lachs (Hg.): *und senden ihr Lied aus. Lyrik österreichischer Dichterinnen vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Wien 1963, S. 86

²⁰⁶ Ebd.: „Und Mädchen äußern forsch-fossile Phrasen; / schmalspurig, städtisch setzen sie die Beine“

der Großstadt (in diesem Fall Wien) immer auf gewisser Distanz gehalten, auch wenn das artikulierte-Ich sich ihr hingibt, die Stadt tut es nicht:

gib dich her
verfluchte stadt
[...]
weil sie mich nicht geworfen hat
befiehlt sie mir distanz²⁰⁷

Die Stadt wird in diesem Gedicht personifiziert, als widerwillige Geliebte dargestellt, die sich in der Nacht reizvoll und verführerisch zeigt, bei Tag aber abweisend wirkt und keine Heimat für das artikulierte-Ich sein kann. Die Großstadt hat aber nicht nur Nachteile zu bieten, sondern auch die Vorteile der persönlichen Freiheit und Selbstständigkeit. Die Stadt ist in der Literatur oft wie eine lebendige Persönlichkeit dargestellt, ein Ort an dem etwas passiert - im Gegensatz zur Provinz, wo nie etwas passiert. Im Allgemeinen ist wichtig, dass der Großstadt und dem Leben in der Großstadt ein bestimmter *way of life*, ein Lebensstil zugeschrieben wird, der sich in seiner Gesamtheit, der modernen Verkehrs- und Kommunikationstechnik, der Allgegenwart der Werbung und des Konsums, der Aufhebung des Tag-Nacht-Rhythmus auch auf die Wahrnehmung auswirkt und zwischen Abenteuer und Entfremdung wechselt.²⁰⁸

Sabina Becker setzt in ihrer Studie von 1993, *Urbanität und Moderne*²⁰⁹, die Großstadt als Paradigma der Moderne und damit einhergehend auch die Thematisierung von Zeit in der Literatur. Die Beschleunigung des Lebens in der Großstadt, die neue Erfahrung von Flüchtigkeit und Zeitlichkeit in der technisierten Lebenswelt, schreiben sich, laut Becker, in die Stadt-Literatur ein. Becker unterscheidet außerdem zwischen „Literatur über die Großstadt“ und „Literatur der Großstadt“, wobei sie den Schwerpunkt auf Letztere richtet. „Großstädtische Lebenswelt wird nicht als literarisches Motiv thematisiert, sondern als bewusstseinsverändernde und daher stilprägende Erfahrung

²⁰⁷ Treudl: *gib dich her*.

²⁰⁸ Vgl. Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 -1930* (= Bd.39 Saarbrückner Beiträge zur Literaturwissenschaft). St. Ingbert 1993, S 50f

²⁰⁹ Ebd.

formal gestaltet.“²¹⁰ Den Impressionismus setzt sie als den idealen Stil für diese Literatur, als literarische Umsetzung der urbanen Wahrnehmungsweise:

Die impressionistischen Stilmerkmale der Fragmentierung und des Antimentalismus, seine Prinzipien, immer nur einen reduzierten Ausschnitt oder einen zeitlich kurzen Augenblick darstellen zu wollen, sowie seiner Forderung nach Optisierung der Kunst, sind der Versuch einer literarischen Bewältigung urbaner Erfahrung und den dieser Erfahrung impliziten großstädtischen Wahrnehmungsformen.²¹¹

Die so genannte „Krise der Wahrnehmung“, die der Überforderung und dem „Chock“ entspringt, ist in einigen Gedichten der Anthologie deutlich herauszulesen.²¹² Impressionistische Stilmerkmale in diesem Sinne sind auch in der Visualisierung zu finden: Die optischen Reize und Eindrücke herrschen vor, ebenso wie Unschärfe, Lichtreflexe, übereinanderliegende visuelle Ebenen, die das Bild verwischen. Die ständige Polyphonie von Text und Audio, die „Reizüberflutung“ durch Audio und Video scheint die DVD *Frauen auf Straßen* somit eindeutig „großstädtisch“ zu machen. Auch wenn Becker sich nicht mit Lyrik und nur mit der Literatur bis 1930 beschäftigt, möchte ich hier kurz einhaken. So schreibt sie im folgenden Abschnitt:

Die Großstadt konstituiert sich nicht mehr im Akt der beschreibenden Beobachtung, ist demnach auch nicht Objekt der erzählenden Rekonstruktion. Vielmehr wird sie über ihre sinnliche Erfahrbarkeit zum Ausdruck gebracht. Der Impressionismus als visuelle Eindruckskunst markiert den Beginn dieses Visualisierungsprozesses der Literatur. [...] Die Großstadt des 20. Jahrhunderts wird als eine dynamisierte Bilderwelt erfahren, die sich dem Erzählen und dem erzählenden Beschreiben entzieht.²¹³

Lyrik, die an sich nicht primär narrativ ist, scheint sich somit mehr als Literatur der Großstadt zu eignen, genauso wie Visuals. Wenn man Beckers Ausführungen zur urbanen Wahrnehmung²¹⁴ liest, drängt sich die Videokunst als idealtypisch für die Behandlung des Großstadt-Motivs geradezu auf:

Die Dynamisierung der Außenwelt fordert eine Dynamisierung des Sehens, d.h. die Dynamisierung der Wahrnehmung von Zeit und Raum. Statt der statischen Wahrnehmung, statt kontemplativem, überschauendem Sehen dominiert nun die atomisierte, fragmentierte Aneignung der Realität. Die Wirklichkeit zerfällt dem Wahrnehmenden in eine simultane, heterogene, ständig wechselnde und rasch aufeinanderfolgende Bilderwelt, in atomisierte Augenblicke. [...] Die wahrgenommenen Dinge sind ständig in Bewegung, die Bilder erscheinen

²¹⁰ Ebd. S. 12

²¹¹ Ebd. S. 55

²¹² Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: *Charles Baudelaire: Ein Lyriker in Zeiten des Hochkapitalismus*. Frankfurt a. M. 1990, S.101-150, hier S. 141

²¹³ Becker: *Urbanität und Moderne*, S. 13.

²¹⁴ Vgl. ebd. S. 49 f

nicht nacheinander sondern gleichzeitig und nebeneinander, Impressionen fließen ineinander, Gegenstände fliegen vorbei, ihre Konturen lösen sich auf.²¹⁵

Was Becker hier beschreibt ist auch die beschleunigte Wahrnehmung aus dem Fenster der Straßenbahn und der Blick des Flaneurs. Diesen Blick finden wir wiederholt bei den Kameraeinstellungen von Luma.Launisch, ein Blick der umherschweift, aber dennoch manchmal an einem *punctum* der Großstadtszenerie hängen bleibt. Jedoch sind die Videos von Luma.Launisch nicht schnell geschnitten, sondern oftmals entschleunigt, was mehr Aufmerksamkeit auf das Übereinander- und Ineinanderfließen der Impressionen lenkt.

Veronika Bernard begibt sich bei in ihrer umfassenden Studie *Das emotionale Moment der Veränderung*²¹⁶ auf eine historische und inhaltliche Spurensuche nach dem Signifikanten der deutschsprachigen Stadtdichtung und den Gründen für die Existenz des Phänomens „Stadt in der Literatur“. Dabei geht sie einen verschlungenen Weg über verschiedene Vorstudien, die sich Themen wie der Anthropomorphisierung von Städten oder der Stadt als Utopie widmen, um so deduktiv eine Theorie herauszuarbeiten. Den Ursprung der literarisierten Stadt definiert sie schließlich als Antwort auf eine Frage, die „der Mensch als emotional berührtes Wesen“²¹⁷ stellt. Der Mensch ist bei Bernard der Knotenpunkt der die Parameter Lebens-Welt, Veränderung derselben, Stadt und kulturelle Identität miteinander verknüpft: „über den Knoten ‚Mensch‘ – ergibt sich die Stadt als Dichtung“.²¹⁸ Diese Parameter sind nach Bernard in unterschiedlichen (Sub)Kreisläufen miteinander verknüpft. So bilden etwa Mensch, Stadt und kulturelle Identität einen solchen, der auf der Grundannahme basiert, dass der Begriff „Stadt“ verbindlich bekannt sei und mit einer bestimmten persönlichen Vorstellung verknüpft sei.²¹⁹ Die recht heterogenen Konnotationen, die mit dem Begriff Stadt verknüpft sind, werden durch die kulturelle Identität des Einzelnen festgelegt und sind emotional besetzt.²²⁰ Der zweite Sub-Kreislauf, den Bernard nennt, ist die Beziehung zwischen Mensch, Lebens-Welt und Veränderung (der Lebenswelt). Hier wird auf ein historisches Moment der kulturellen Identität verwiesen – also zu welcher Zeit das

²¹⁵ Becker: *Urbanität und Moderne*. S. 49

²¹⁶ Bernard, Veronika: *Das emotionale Moment der Veränderung*.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd. S. 32

²¹⁹ Vgl. ebd. S. 33f

²²⁰ Vgl. ebd. S. 35 und S. 38

Individuum sich mit dem Thema Stadt auseinander setzt und mit welchen existenziellen Veränderungen es konfrontiert ist und wie es zum Handeln bewegt wird.²²¹ Als Beispiele für solche existentiellen Veränderungen gibt sie Kriege, politische Machtwechsel und dergleichen an, aber z.B. auch die Auswirkungen der Medienrevolution durch das Internet. In den Gedichten der Anthologie finden sich besonders auch existentielle Veränderungen auf subjektiver, emotionaler Ebene. Der dritte Kreislauf, in dem Bernard ihre Parameter setzt, ist der Super-Kreislauf, der alle Parameter (Mensch, Lebens-Welt, Veränderung der Lebenswelt, kulturelle Identität und Stadt) verbindet und schließlich „das, was Phänomenologen als ‚das Leben‘ bezeichnen“²²² ergibt. Die „Literarisierte Stadt in der deutschsprachigen Dichtung stellt die je individuelle Antwort des Dichters auf die Veränderungen der Lebens-Welt dar. Das ‚emotionale Moment der Veränderung‘ stellt sich dem Literaten als Frage“.²²³ Das Werk steht nicht für sich alleine, es ist Teil der urbanen Gesellschaft. Zusammenfassend kann man sagen, dass Bernard das Erleben von Veränderung – sei es Veränderung der Stadt selbst oder des Individuums – als grundlegend für die literarisierte Stadt sieht. Außerdem ist die Stadt ein kultureller Knotenpunkt, sie ist der Ort, an dem tendenziell mehr Kunst und Literatur produziert und rezipiert wird.²²⁴ Sie ist ebenso der Ort, an dem Videokunst entsteht und Visuals in Clubs gezeigt werden. „Literarisierte Stadt steht nicht für sich selbst. Sie steht für Weltsicht, für Philosophie, für Botschaft. Stadt ist Metapher“²²⁵, so Bernard. Durch die individuellen Erfahrungen und Vorstellungen, die Kunstschaffende wie RezipientInnen durch die Erfahrung des Lebensraums Stadt haben, bildet sich der gemeinsame Nenner, an dem man Stadt in Texten und Bildern erkennen kann:

Sie [*die AutorInnen*] erkoren die Stadt zum Vehikel, um ihre Anliegen der Allgemeinheit gleichsam codiert nahe zu bringen. Das Publikum muß den Code kennen, muß im Besitz des tertium comparationis sein, um zu verstehen. Der Code liegt in der gemeinsamen Erfahrung der Stadt, in der elementaren Erfahrung geschichtlichen Wandels und in der existenziellen Erfahrung eines Lebens als Teil dieser zwei Bedingungen.²²⁶

²²¹ Vgl. Bernard, Veronika: *Das emotionale Moment der Veränderung*, S. 41f

²²² Ebd. S. 52

²²³ Ebd. S. 53

²²⁴ Vgl. ebd. S. 11

²²⁵ Ebd. S. 16

²²⁶ Ebd. S. 17

4.4.3. Die Stadt als Text?

Ludwig Wittgenstein vergleicht an einer Stelle in den *Philosophischen Untersuchungen* die Sprache selbst mit einer Stadt:

Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gässchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern.²²⁷

Wenn man auch umgekehrt die Stadt als Sprache sieht, als Text der, gelesen werden kann, bewegt man sich in den Bereich der Semiotik²²⁸. Andreas Mahler²²⁹ bezieht sich in *Stadttexte-Textstädte* auf Roland Barthes²³⁰, der die Stadt als Diskurs denkt. Mahler betrachtet die Stadt selbst als Text, als Zeichen neben Zeichen, die eine Struktur ergeben. Wenn man sich in der Stadt bewegt, liest man die Zeichen, lädt sie mit Bedeutung auf, folgt ihren Wegen und Strukturen und richtet sein Handeln danach. So erscheint eine Stadt entweder strukturiert und klar oder als das reinste Chaos. „Es geht mir rein um die Technik diskursiver Stadtkonstitution“, stellt Mahler fest, „und diese läuft [...] über das Verfahren der Referenz und deren Stützung über semantische Prädikation.“²³¹ Wenn in einem Text eine Stadt vorkommt, ist sie erstmals augenscheinlich ein lokales Setting, d.h. Handlungsraum für das Personal des Texts. Gleichzeitig entsteht aber eine Text-Stadt, ein imaginärer Ort, den es im Realen nicht gibt, unabhängig davon, ob die im Text beschriebene Stadt etwa „Rom“ genannt wird oder explizite Verweise auf die italienische Hauptstadt auftreten. Die Text-Städte werden, nach Mahler, erst durch den Text hervorgebracht. Dies kann über verschiedene Wege passieren, von denen der einfachste der explizite Verweis ist. Man nennt die Stadt an irgendeiner Stelle ausdrücklich schon im Titel – wie etwa in dem Gedicht „Besuch

²²⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: Joachim Schulte (Hg.): Kritisch-genetische Edition. Frankfurt 2001, S. 18

²²⁸ Den Versuch, die Stadt selbst als Text zu lesen, nimmt etwa Michel Butor vor: Butor, Michel: *Die Stadt als Text*. Graz 1992

²²⁹ Vgl. für das Folgende: Mahler, Andreas: *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*. In: Mahler (Hg.): *Stadt – Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S. 12 - 36

²³⁰ Vgl. Barthes, Roland: *Semiotik und Stadtplanung*. In: *Das Semiotische Abenteuer*. Frankfurt a. M. 1988, S. 202: „Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“

²³¹ Mahler: *Stadttexte – Textstädte*, S. 13

der Exil-Touristinnen in Wien“ oder man reiht als bekannt vorausgesetzte Bauwerke, Straßennamen aneinander, wie es auch im Verlauf dieses Gedichtes, etwa mit der Erwähnung der „Berggasse 19“²³² der Fall ist. Diese „prototypischen Teilreferenzen“²³³ signalisieren Vertrautheit. Auf gleiche Weise funktionieren solche Referenzen auf visueller Ebene. In den Videos der DVD *Frauen auf Straßen* entdeckt man Details wie die Uniform eines Londoner Polizisten, ein Lokal am Wiener Gürtel oder eine römische U-Bahn-Station, die uns Hinweise auf den Ort geben können. Diese Hinweise können offensichtlich oder als Rand-Details auftauchen oder auch nur für Eingeweihte zu erkennen sein. Solche Verfahren verdeckter Referentialisierung finden sich in zahlreichen Gedichten und auch Videos.

Ein weniger direktes Verfahren semantischer Stadtkonstruktion ist, nach Mahler, die Deskription, also die Beschreibung eines gewissen Ortes, ohne diesen beim Namen zu nennen. Der Leser kann so eine Stadt identifizieren bzw. annehmen, dass es sich um eine gewisse Stadt handeln müsse. In den Gedichten ist etwa manchmal nur im Titel der Name der Stadt explizit genannt, der restliche Text gleicht einer vagen bzw. subjektiven Beschreibung ohne prototypische Teilreferenzen (z.B. „roma centro 2“ von Barbara Hundegger oder „Budapest“ von Barbara Frischmuth). Gerade auch auf visueller Ebene finden sich solche Bilder, die zwar den Eindruck vermitteln, eine bestimmte Stadt oder eine bestimmte Art von Stadt zu sehen (eine Industriestadt, eine asiatische Großstadt oder eine Stadt am Meer). Sicher aber, welche reale Stadt zu sehen ist, kann sich der Rezipient / die Rezipientin allein von der Betrachtung der Videos her nicht sein. Meistens findet die Stadtkonstitution, auf visueller wie verbaler Ebene, in einer solchen Mischform aus expliziten und prototypischen Teilreferenzen und Deskriptionen statt. So hat z.B. der Text „100 ml Blaupause“ eindeutig Rom als Handlungsort. Sowohl im Text als auch im Video finden sich Erkennungsmerkmale: die Erwähnung der „Via Condotti“, des Ortes „Ostia“, der „Piazza della Rotonda“, der „Borghesevilla“, des „Monte Testaccio“.²³⁴ Im dazugehörigen Video sind die topologischen Referenzen undeutlicher, lassen sich aber in einer Szene, in der der Abgang zu einer U-Bahn-Station zu sehen und die Station zu lesen ist, eindeutig zuordnen. Durch die

²³² Klüger, Ruth: *Besuch der Exil-Touristinnen in Wien*. In: *Mit der Ziehharmonika* 10/3, 1993, S. 11.

²³³ Mahler: *Stadttexte – Textstädte*, S. 15

²³⁴ Vgl. Reitzer, Angelika: *100ml Blaupause*. In: Robert Huez u.a. (Hg.): *laut lauter lyrik. Anthologie*. Wien 2009, S. 73 – 77

Kombination mit dem Text wird der Ort, den man sieht, jedenfalls als Rom wahrgenommen, auch wenn es sich theoretisch um jede andere italienische Stadt handeln könnte.

Bei vielen Gedichten wird der Handlungsort des Videos aber auch kontrapunktisch zum Ort im Text eingesetzt: Zu „Besuch der Exiltouristinnen in Wien“ sieht man Peking, bei Ingeborg Bachmanns „Große Landschaft bei Wien“ erscheinen Karneval-Szenen aus einem Stadtteil Londons. Diese visuellen Kontrapunkte mögen auf den ersten Blick irritierend wirken, da sie dem Ort im Gedicht explizit widersprechen, allerdings öffnen die Bilder so die Textbedeutung an anderen Stellen und setzen an bestimmten Punkten neue Akzente. Dies geschieht, indem sie bei einzelnen Wörtern starke Parallelen ziehen, vergleichbar mit einem plötzlichen Reim in einem Prosatext, der zwei Wörter stärker aneinander bindet. So werden einzelne Passagen mit Bildern stärker verknüpft. Dadurch intensiviert sich etwa das ambivalente Gefühl zwischen Fremdheit und Vertrautheit, wenn wir bei Klügers Text, der Wien als Handlungsort hat, Markt- und Straßenszenen in Peking sehen, die Straßen und Hochhäuser in ihrem globalen Gleichmaß aber dennoch seltsam vertraut erscheinen. Bei Bachmanns Gedicht wird hingegen der Vers „Wir spielen die Tänze nicht mehr“ aufgegriffen und in seiner Bedeutung umgekehrt: Das Video zeigt zahlreiche tanzende, verkleidete Menschen. Dazu ist treibende, rhythmische Musik zu hören, die langsam lauter wird und sich in den Vordergrund bewegt (der Vers „Rhythmischer Aufgang von Saaten, reifer Kulturen“ drängt sich auf). Die Musik verdrängt die Stimme der Sprecherin und lässt das Gedicht fast zu einem Sprechgesang werden. Immer wieder greifen die Bilder Details des ästhetisch dichten und stark verschlüsselten Textes auf, um sie dann verzerrt widerzuspiegeln. Der Karnevalsumzug wird zum Tanz in den Untergang, die Geisteranrufung der ersten Verse: „Geister der Ebene, Geister des wachsenden Stroms, / zu unserem Ende gerufen, haltet nicht vor der Stadt!“²³⁵ scheint erfolgreich gewesen zu sein: Die Geister tanzen in der Stadt.

²³⁵ Bachmann, Ingeborg: *Große Landschaft bei Wien*. In: Christine Koschel u.a. (Hg.): *Ingeborg Bachmann – Werke*, Bd. 1. München, Zürich 1978, S. 59

4.4.4. Beschreibungstechniken der Großstadt

Die Großstadt eignet sich durch ihre Größe und Heterogenität nur unzureichend zur Gesamtdarstellung. In den Texten und Videos (und auch im realen Leben) ist niemals die Stadt als eigentliche zu erkennen, sondern nur Teil-Bilder von ihr. Als Beispiel: Bei dem Versuch, eine Stadt in ihrer Gesamtheit wahrnehmen zu wollen, fällt einem etwa der Blick von einer Aussichtsplattform ein oder vielleicht eine kartografische Darstellung der Stadt. In beiden Fällen ist es aber ebenfalls nur eine Teilansicht der Stadt, bei der sich zahlreiche Aspekte und Details dem Blick entziehen. Die Lesbarkeit einer Stadt ergibt sich über Bilder und Zeichen, Wege, Merkzeichen, Grenzlinien, Brennpunkte und ist ausschlaggebend dafür, dass Orientierung möglich ist. So entstehen geistige Landkarten, Welten und Wege im Kopf, anhand derer man sich zurechtfindet. Man kann im Wesentlichen zwischen drei Beschreibungstechniken bei Stadttexen unterscheiden: die Liste, die Karte und die imaginäre Wanderung.²³⁶ Bei einigen Gedichten, die zwar um das Thema Stadt kreisen, aber nicht wirklich die Stadt zum Thema haben, ist eine Zuordnung allerdings schwierig bis nicht unbedingt sinnvoll. Die Liste ist eine Aufzählung von topologischen Referenzen (bei Mahler „prototypische Teilreferenzen“), also *Namedropping* „in relativ ungerichteter Folge“.²³⁷ Die Karte beschreibt die Stadt von einem festen Standort aus, von dem aus die Betrachterin ihren Blick wandern lässt, meist entlang spezifischer Orientierungsachsen wie Straßen oder Flüssen.²³⁸ Bei der imaginären Wanderung gibt es hingegen ein sich bewegendes artikulierendes Ich, das scheinbar gemeinsam mit den RezipientInnen eine gewisse Strecke zurücklegt.

In den vielen Texten der Anthologie kommt eine Person, ein artikuliertes-Ich vor, das Betrachtungen anstellt. Entscheidend ist die Perspektive, wobei „der konstituierte Redegegenstand Stadt [...] in jedem Fall zunächst ‚von außen‘ wahrgenommen“²³⁹ wird. Die Fragen, die sich bei der Analyse stellen, gleichen zum Teil der Filmanalyse,

²³⁶ Weich, Horst: *Prototypische und Mythische Stadtdarstellung*. In: Mahler (Hg.): *Zum „Image“ von Paris Stadt – Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S.37 – 54, hier S. 41. Zitiert nach Hartmann, Dietrich: *Stadtbeschreibungen. Zur Konzeptualisierung von Makroräumen und städtischer Identität*. In: (Hg. Habel, Herweg, Rehkämper) *Raumkonzepte in Verstehensprozessen. Interdisziplinäre Beiträge zu Sprache und Raum*. Tübingen 1989, S. 70-98

²³⁷ Hartmann: *Stadtbeschreibungen*. S.80

²³⁸ Ebd. S. 81

²³⁹ Mahler: *Stadttexen – Textstädte*, S. 21

bei der ebenso festgehalten wird, wo die Kamera steht und welche Einstellung gezeigt wird.²⁴⁰ Wo steht die beobachtende Instanz und in welcher Distanz zum beobachteten Objekt? Steht sie auf einem erhöhten Standpunkt oder auf der Straße? Wird die Szenerie wie ein Bild oder Panorama betrachtet oder unmittelbar über alle Sinne wahrgenommen? Ist die Betrachterin / der Betrachter statisch verortet oder in Bewegung? Ist hier die gesamte Stadt gemeint oder nur ein spezieller Teil davon? Wo liegt dieser urbane Teilraum, am Stadtrand oder im Zentrum, auf der Straße oder in der Wohnung...? Genauso kann man bei dem Untersuchungsgegenstand DVD die Bildkomponente befragen: Was wird von welcher Perspektive aus gezeigt? Sind es statische oder bewegte Bilder? Welche Perspektive nimmt die Kamera ein, welche das artikulierte-Ich?²⁴¹

Textintern unterscheidet Mahler weiters die Funktionen der Stadt im Text nach verschiedenen Typen. Dabei unterscheidet er auf der Ebene des Handlungsraums Stadt zwischen dem „partialen Typ“ und dem „globalen Typ“, auf semantischer Ebene zwischen „homologer“- und „widerständiger Typ“ und zwischen einem „offenen Typ“ und einem „geschlossenen“. ²⁴² Der globale Typ zeichnet sich durch die direkte Benennung, prototypische Teilreferenzen und panoramatischer Überschau aus, der partiale Typ durch einen Verlust an Prototypik, eine Einschränkung des Blickwinkels und größere Subjektivität. Auf semantischer Ebene ist der homologe Typ im Einklang mit dem gesamten Text, der widerständige setzt Brüche mit dem Textinhalt. Eindeutig im Text festgelegte Städte gehören dem geschlossenen Typ an, in Ambivalenz gelassene dem offenen.

Stadttexte können also - ob als Aktionsräume oder als atmosphärische - globale wie partiale, geschlossene oder aber auch offene, harmonische wie widerständige Städte entwerfen, und die textinterne Funktion solcher Stadtentwürfe oszilliert – egal ob in positiver oder negativer Wertung – zwischen dem Vermittlungseffekt vollständiger Beherrschbarkeit (eher global,

²⁴⁰ Vgl. Faulstich, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen 1994

²⁴¹ Vgl. Mahler: *Stadttexte - Textstädte*, S. 21f: „Die Modalisierung des wahrgenommenen Gegenstands hängt also in erster Linie ab von der Lokalisierung des wahrnehmenden Subjekts (Wahrnehmung von erhöhtem Standpunkt vs. Wahrnehmung von der Straße aus), darüber hinaus aber auch von der Mobilität der Wahrnehmungsinstanz (statische vs. bewegliche Wahrnehmungsposition) sowie vom Grad seiner mentalen Synthesefähigkeit (Verarbeitung/Deutung des Wahrgenommenen vs. kommentarlose Nebeneinanderstellung). Je nachdem ergibt sich ein verfassungsmächtiger, panoramatischer Blick auf die Stadt oder eine zunehmend eingeschränkte, subjektgebundene Stadtsicht.“

²⁴² Vgl. ebd. S. 24f

geschlossen, homolog) und dem Chaos städtischer Unüberschaubarkeit (eher partial, offen, widerständig).²⁴³

Die meisten Texte der Anthologie gehören meines Erachtens eher einem partialen, geschlossenen, homologen Typ an. Thematisch ist die Stadt oft ein Ort der Entfremdung und zeigt sich fragmentiert, ist aber auf den zweiten Blick meist zu identifizieren, beziehungsweise in eine gewisse Kategorie von Stadt einzuordnen. In fast allen Gedichten begegnen wir der Innenperspektive des artikulierten-Ichs, die Stadt ist dabei meist homolog zum Textinhalt dargestellt. Widerständig ist hingegen in vielen Teilen die visualisierte Stadt: Entweder setzt sie einen eindeutigen Bruch zu der beschriebenen oder sie ist nur schwer zu identifizieren. Die Städte in den Videos sind daher als tendenziell offen, widerständig und partial zu kategorisieren.

Vorrangig globale Städte finden sich jedoch ebenso in Text und Bild. So etwa bei „Niederösterreichische Kleinstadt“ mit der überblickshaften Beschreibung des Marktplatzes, die visuell von einer weiten Flugaufnahme einer Kleinstadt begleitet wird. Eindeutig partial hingegen ist etwa „Der Brief aus Nagoya“ von Friederike Mayröcker – die Stadt repräsentiert sich hier über Fragmente, die verbindungslos nebeneinander stehen. Die Details formen ein verfremdetes Bild, das nicht als Ganzes zu erkennen ist und drücken so ein Gefühl der Fremdheit aus. Bei „Nach dem Theater sind alle Straßen“ kann man ebenso eine stark fragmentierte Wahrnehmung erkennen:

Nach dem Theater sind alle Straßen
Beflaggt die Ampeln mästen ihr Rot
Bis zum Platzen Bühnenblut füllt die
Pupillen der Bremslichter auf im
Après-piece werden die Körper der
Komparserie auf strategische Punkte
Verteilt bei Unfall sind sie gemäß dem
Original nur noch als Stücke zu haben²⁴⁴

Beschrieben sind die Eindrücke eines beobachteten Unfalls nach einem Theaterbesuch des artikulierenden-Ichs. „Nur noch als Stücke zu haben“ – so die fragmentierte Beschreibung der Straßenszenerie – vermischt sich mit dem fiktionalen Verständnis eines Theaterstücks, wirkt unwirklich und inszeniert. Im Video sieht man einen Zebrastreifen im Fokus, an dem die Menschen gerade losgehen. Die „Körper der

²⁴³ Mahler: *Stadttexte - Textstädte*, S.25

²⁴⁴ Dahimène, Adelheid: *Nach dem Theater*. In: *Blitzrosa Glamour. Gedichte*. Wien 2009, S. 51

Komparserie“ bewegen sich verlangsamt über den Zebrastreifen. Das Bild ist an sich nicht fragmentiert. Das Rot aus dem Gedicht wird im Sonnenschirm und in der Kleidung der Menschen aufgegriffen. Die Stadt wird zer-Stück-elt wahrgenommen, Theaterwelt und Straßenszenerie vermischen sich: Das Rot der Ampeln und der Bremslichter wird zu Blut, die Passanten zu Komparsen.

Textextern unterscheidet Mahler zwischen „Städten des Imaginären“, „Städten des Realen“ und „Städten des Allegorischen“.²⁴⁵

In Städten des Imaginären dominiert die Konstitutionsisotopie; in Städten des Realen ist im Zentrum die Referenz; in den Städten des Allegorischen schickt sich eine Spezifikationsisotopie an, dergestalt zu überwiegen, daß sie alles Städtische zu funktionalisieren beginnt, zugunsten eines anderen Themas.²⁴⁶

Die allegorische Stadt wird benutzt, um etwas anders darzustellen. Oft sind diese Allegorien tradiert, so kann Bethlehem etwa für das Himmelreich stehen oder Paris für die Liebe. Ähnlich dient auch Maja Haderlap Venedig als Allegorie für die Vergänglichkeit einer Liebesbeziehung, in Selma Meerbaum-Eisingers Gedicht „Trauer“ ist die ganze kleinstädtische Szenerie an einem regnerischen Tag von diesem Gefühl durchdrungen. Die Stimmung ist „trüb und grau und klebrig schwer“. Bei Städten des Realen steht die Referenz im Mittelpunkt. Durch Deskription und starke Referenzialisierung entsteht so ein mimetisches Abbild einer existierenden Stadt oder einer Stadt, die zumindest genauso existieren könnte.

Städte des Realen verfügen also über einen ganz unterschiedlichen inneren Bau. Sie reichen von verfükungsgewaltigen, allmächtigen Globalansichten bis hin zu völlig subjektiven partikulären Teil-Bildern. Gemeinsam ist ihnen jedoch durchwegs die Kaschierung ihrer Textualität. Städte des Realen erzielen ihren Illusionseffekt aus der Negierung ihres Textcharakters.²⁴⁷

Da es sich bei der Anthologie ausschließlich um lyrische Texte handelt, findet sich in den Texten dieser Typ weniger stark ausgeprägt, trotzdem kommen oft reale Städte vor, die anhand der expliziten Referenzen auch eindeutig identifiziert werden können. Oft geschieht dies über den Titel (z.B. „Paris“ von Ingeborg Bachmann, „Budapest“ von Barbara Frischmuth, „wien in augenhöhe“ und „wien: stadt mit ärmelschonern“ von Elfriede Gerstl) und durch die Aufzählung bekannter Orte, Straßennamen oder

²⁴⁵ Vgl. Mahler: *Stadttexte – Textstädte*, S. 25

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd. S. 32

Sehenswürdigkeiten. Der Handlungsraum des Gedichts ist also eine real existierende Stadt. Dieses geografische Setting überlagert sich im Gedicht fast immer mit dem, was Mahler „Städte des Imaginären“ nennt.

Solche mentale Stadtkonstruktion – solches *world-* bzw. *city-making* – ist verbunden mit der Ablösung der verbalen Künste vom Nachahmungsparadigma. [...] statt eines Abbilds entsteht ein textuell produziertes Bild der Stadt.²⁴⁸

Fast alle Gedichte der Anthologie produzieren solche imaginären Städte mit. Die textuelle Gemachtheit tritt durch Verwendung lyrischer Stilelemente noch deutlicher hervor. Indem real existierende Orte genannt werden, die sich mit subjektiven Empfindungen, Beobachtungen und Stimmungen vermischen, entsteht so etwa im Kapitel „wien auf augenhöhe“ ein Text-Wien: Liesl Ujvary erschafft dieses in ihrem Gedicht „Schmecks“ durch das Aufzählen verschiedener typischer Wiener Speisebezeichnungen, die wiederum alle Namen von Bewohnern anderer geografischer Regionen haben: „Wiener / Tiroler / Franzosen / Hamburger / Frankfurter“²⁴⁹. Diese Ablösung von der Mimesis und der Allegorisierung erschafft kein direktes Abbild der sichtbaren Lebenswelt, sondern eine imaginäre Stadt, die ein Produkt der Sprache ist und die, wie ein Traum, fest in der Sicht der wahrnehmenden Figur verankert ist. In „die schöne stadt“, gewidmet allen Wienern und Wienerinnen, beginnt jeder der 38 Verse mit Paarreim, mit dem Wort „wien“. Die Verben, die den Reim bilden, sind tendenziell von sich widersprechender Bedeutung: „wien vergeht / wien entsteht / wien verliert / wien gebiert“²⁵⁰ usw. Wien wird so als eine ambivalente Stadt dargestellt, als ein Ort, an dem das „Sowohl-als-auch“ einen fixen Bestandteil der alltäglichen Lebensrealität ausmacht. Elfriede Gerstl erschafft in ihren Gedichten „wien in augenhöhe“ und „wien: stadt mit ärmelschonern“ ein Wien über geografische Referenzen, die sich mit partiellen Beobachtungen und Personen überlagern. Auf der DVD verwendet die Sprecherin zusätzlich einen wienerischen Akzent. Der textuelle Charakter der Stadt wird hingegen durch häufige Alliterationen²⁵¹ und auffällige, oft morphologische Enjambements²⁵²

²⁴⁸ Mahler: *Stadttexte – Textstädte*, S. 33

²⁴⁹ Ujvary, Liesl: *Schmecks*. In: *Sicher & Gut. Was die Welt zusammenhält. Spüren Sie nichts? Gedichte über Gedichte. Romane über Romane. Ich. Autobiographie mit Anleitung*. Wien 1977, S. 32

²⁵⁰ Ujvary, Liesl: *die schöne stadt*. Ebd. S. 33

²⁵¹ z.B.: „wien in augenhöhe / wind in augenhöhe / wind vom stephanplatz [...] wind in fushöhe, wind in kniehöhe, die windischen die wendi- / schen, die awaren historischer staub bis zu den wollenen dessous, / ein ganz kleines stückerl vom alten wien im weinenden aug“, Gerstl, Elfriede: *wien in augenhöhe*. In: *Neue Wiener Mischung*. Graz, Wien 2001, S.69.

hervorgehoben. Die reale Stadt Wien ist eindeutig eine Text-Stadt – und nach Mahler ebenso eine imaginäre Stadt.

Visuell lässt sich die Theorie von der Überlagerung von realer und imaginärer Stadt analog verwenden: Die Videoaufnahmen sind an realen, geografischen Orten entstanden, in den Bildern kann immer wieder über gewisse Indizien, Schilder oder Sehenswürdigkeiten, die reale Stadt, die gezeigt wird, ausgemacht werden. Über die den Visuals typische Nachbearbeitung, etwa die Überblendung zweier Aufnahmen, die Farbgebung, den Bildausschnitt, digitale Animationen, wird die Darstellung imaginär. So sieht man im Wien-Kapitel wohl Bilder, die in Wien aufgenommen wurden und prototypische Teilreferenzen zeigen, diese sind allerdings stark nachbearbeitet: Kaleidoskopartig drehen sie sich im Rhythmus der Musik und des Gedichts vor schwarzem Hintergrund. Gezeigt werden verschiedenste stereotypische Wienbilder: Ansichtskarten, auf denen das bunte Dach des Stephansdoms zu erkennen ist oder das Riesenrad, Anstecknadeln und andere kitschige Souvenirs. Diese vermischen sich mit collageartigen, Bildern von Fiakern, dem Museumsquartier oder Schönbrunn, die eine touristische Perspektive auf die Stadt zeigen. Bei „wien auf augenhöhe“, dem letzten Gedicht des Kapitels, fällt der Kaleidoskopeffekt weg. Viele Bilder, die zuvor bei den anderen Gedichten des Wien-Kapitels zu sehen waren, tauchen erneut auf. Ebenso reduziert sich die Hintergrundmusik auf den Klang des rauschenden Windes, den „wiener wind“, von dem im Gedicht die Rede ist. Durch die mosaikartigen Bilder verstärkt sich der fragmentierte Eindruck, der in den Gedichten vorherrscht. Inhaltlich betonen die Bilder eine künstliche, touristische Atmosphäre, die im Gegensatz zu dunkleren Kapiteln der Geschichte der Stadt steht. Die Denkmäler, die sowohl im Text als auch in den Videos auftauchen, sind symbolhaft für den Erinnerungsdiskurs: Andenken wie Souvenirs und Fotos, aber auch Denkmäler im Stadtbild werden gezeigt. Sowohl Bilder als auch Texte tragen die den Medien inhärente Speicherfunktion in sich. Sie werden verwendet, um Erinnerungen zu bewahren. Das Bild, der Text, der die Erinnerung wachrufen soll, verdrängt aber oft die tatsächliche Vergangenheit,

²⁵² z.B.: „eine konditorei
voll johann sträussen
verlockt einen zwiebel-
musterhaften rekruten“

Gerstl, Elfriede *wien: stadt mit ärmelschoner*. ebd. S.59

beschönigt sie oder stellt sie anders dar. Die Thematik „Erinnern-Vergessen“ ist inhaltlich im Kapitel „erinnerungssüchtig“ das Hauptmotiv, zieht sich aber im Grunde genommen durch die gesamte Anthologie.

4.4.5. Das Image einer Stadt und mythische Stadtdarstellung

Nach Horst Weich gibt es neben der prototypischen Stadtdarstellung noch die mythische Stadtdarstellung, bei der sich die Beschreibung auf bedeutungssemantischer Ebene vollzieht. Dies geschieht über die wiederholte Zuweisung „spezifischer Bedeutungskomponenten, die sich habitualisieren zum Stereotyp verfestigen und so den Mythos der Stadt ausmachen.“²⁵³ Die Bilder und Wahrzeichen der Stadt stehen dabei *pars-pro-toto* für die gesamte Stadt. „Und wenn in einem Film ein Eiffelturm zu sehen ist“, schreibt Weich, „dann heißt das Paris, und es heißt Liebe“. Bei Amsterdam liegt dieser Mythos vielleicht in einer Grachtenfahrt und legalem Marihuana-Konsum, wenn wir Berlin sehen, dann heißt das Nachtleben, Mauerfall und Exzess.²⁵⁴

Ein anderer Begriff als das Image, aber ihm dennoch verwandt, ist die Stimmung einer Stadt. David Wellbery beschreibt im Wörterbuch für Ästhetische Grundbegriffe drei Aspekte über den Begriff Stimmung als Kategorie und ästhetischen Grundbegriff:

Stimmungen gehören zum emotionalen Bereich und weisen [...] Ichqualität auf. [...] Aber Stimmungen sind - im Gegensatz von Gefühlen – nicht intentional auf einen Gegenstand gerichtet. Sie sind diffus, teilen sich allem, was man einzeln wahrnimmt oder denkt, mit, ohne an ein spezifisches Objekt gebunden zu sein. [...] Eine Stimmung ist eine Gesamtqualität, ein Wie, in dessen fahlem, sanften, heiterem oder grellem Licht das Was des einzelnen Begegnenden erfahren wird.²⁵⁵

Das Gedicht „Trauer“ von Meerbaum-Eisinger ist etwa ein gutes Beispiel für diese Doppelqualität von Stimmung, die Trauer ist sowohl subjektiv als ubiquitär. Jeder Gegenstand, jeder Aspekt des Wahrgenommenen scheint hier von der traurigen Stimmung überzogen, und in ihrem Zusammenspiel spiegeln sie nicht nur die Stimmung des artikulierten-Ichs wider, sondern erschaffen diese auch mit:

²⁵³ Weich: *Prototypische und Mythische Stadtdarstellung*, S. 37

²⁵⁴ Vgl.: Rapp, Tobias: *Lost and Sound. Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt a. M. (2009)

²⁵⁵ Wellbery, David: *Stimmung*. In: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2003, S. 703-733, hier S. 704

Stimmungen sind nicht bloß Weisen des psychischen Innenlebens, sondern auch Atmosphären, die uns umgeben. Man kann von einer ‚Herbststimmung‘ sprechen und damit die ‚laue Luft‘, den ‚blassen Schimmer‘ der nassen Dächer, das ‚Röcheln des Regenwassers in den Rinnen‘, ‚das bange Ziehen der kleinen Wolken durch das Grau‘ meinen. Besser: Man meint damit das Zusammenspiel dieser Elemente, die sämtlich als zur Stimmungskomplexion gehörend empfunden werden.²⁵⁶

Die „Tore hallen hehr und leer“, „schmutzig-nasse Pfützen“, das Licht ist „trüb und grau und schwer“ – all diese Elemente bilden die traurige Stimmung eines trüben Herbsttages ab. Als weiteren Aspekt nennt Wellbery die kommunikative Dimension von Stimmung: „Die Kommunikation der Stimmung verläuft suggestiv, ansteckend, unterhalb der Schwelle zur expliziten (und damit negierbaren, ablehnbaren) Ausformulierung.“²⁵⁷ Auch ohne den Titel „Trauer“ würde man dem Text eine traurige Stimmung zuschreiben. Gerade Lyrik zeichnet sich durch einen Fokus auf das „Gespür“, auf die Vermittlung oft subjektiver Stimmungen aus.²⁵⁸ „Das Wort ‚Gespür‘ bezeichnet die Fähigkeit, einen verborgenen, nicht deutlich sichtbaren Sachverhalt gefühlsmäßig zu erfassen.“²⁵⁹ Die Forschung zur Großstadtlyrik widmet sich vermehrt der Wahrnehmungskrise des Großstädtlers²⁶⁰, oftmals zentrales Thema in den Gedichten. Gleichzeitig wird aber durch die vermehrten Reize der Großstadt auch die Atmosphäre, die Stimmung derselben erschaffen:²⁶¹

Diese spürbare Atmosphäre einer Stadt geht jedoch relativ unbeschadet aus der vermeintlich krisenhaften Reizüberflutung hervor, denn sie resultiert ja aus eben jenem komplexen Zusammenspiel von Geräuschen, Gerüchen, Strukturen, Farben, Symbolen, Zeichen und Formen, das man so häufig als Indiz einer ‚dissoziierten Wahrnehmung‘ heranzog.²⁶²

Diese spezielle Atmosphäre einer Stadt bezeichnet Meyer-Sieckendiek daher nicht als verstörendes Schockerlebnis, sondern als „alltägliches Phänomen, das sich sowohl vom Touristen als auch vom Einheimischen wahrnehmen bzw. erschließen lässt.“²⁶³ Die Stimmung, der Mythos einer Stadt führt auch zu ihrem „Image“, das z.B. in Reiseführern beschrieben wird. Bei der Analyse der DVD ist dieser Komplex vor allem für die Kapitel „wien auf augenhöhe“ und „diese reisetätigkeit“ relevant. Bei der

²⁵⁶ Wellbery, David: *Stimmung*, S. 705

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Meyer-Sieckendiek, Burkhard: *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. Paderborn, München 2011, S 19

²⁵⁹ Ebd. S. 20

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Vgl. hierzu: Böhne, Gernot: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern 1998. S. 60f

²⁶² Meyer-Sieckendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 439

²⁶³ Ebd.

Reiseerfahrung deckt sich das individuelle Erleben dann manchmal mit diesen prototypischen Bildern oder steht im krassen Gegensatz dazu. Oft unterscheidet sich auch der erste touristische Blick auf die Oberfläche stark von dem Blick der Exilantin, die sich wohl schon länger in der Fremde aufhält und das „Image“ als Trugbild und Scheinrealität entlarvt.²⁶⁴ Der Wechsel zwischen diesen beiden Perspektiven wird in vielen Gedichten der Anthologie dargestellt, und auch auf der visuellen Ebene werden die Klischees sowohl bestätigt als auch gebrochen. Diese Theorie lässt sich allerdings genauso gut umkehren: Die stadtfremde Person, die die Zeichen der Stadt nicht zu lesen vermag, gerät leichter in die Krise als die Großstadteingeborene, die sich in der Reizüberflutung zuhause fühlt. In der Anthologie finden sich Beispiele für alle vier dieser Wahrnehmungspositionen, die in der Analyse folgendermaßen genannt werden: die Großstadteingeborene im Alltag, die Großstadteingeborene in der Krise, die Touristin, die Exilantin. Diese sollen an dieser Stelle genauer definiert werden:

4.4.6. Großstadtgedicht-Typen in der Anthologie *Frauen auf Straßen*

4.4.6.1. Die Großstadteingeborene im Alltag und in der Krise

Die Großstadteingeborene im Alltag gleicht gewissermaßen der Figur des Flaneurs, der Flaneurin, die ohne bestimmtes Ziel umherstreift und frei über ihre Zeit verfügt. Flanieren als „ein vom Zufall bestimmtes Gehen“²⁶⁵ trifft oft auch auf Hindernisse, die es zu überwinden gilt:

Der Flaneur hat einen Ort, die Großstadt, diese stellt aber nicht nur Wege zur Verfügung, sondern auch Hindernisse: das Gedränge der Masse, Baustellen, und Straßenarbeiten, das innerstädtische Verkehrsnetz der Kutschen, Omnibus, Straßenbahnen, Automobile. Dementsprechend weicht das unangestrenzte und geradlinige Gehen des Spaziergängers einem zickzackförmigen und ausweichenden Gehen, das sich zudem nach allen Seiten hin zu orientieren hat, um seinen Weg allererst zu bahnen.²⁶⁶

Die Großstadteingeborenen gehen durch die Stadt, sehen diese in ihren Einzelheiten und reflektieren über sie und sich selbst. So entsteht leicht eine episodenhafte Struktur, die

²⁶⁴ Vgl. Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 440

²⁶⁵ Harald Neumeyer: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*. Würzburg 1999, S. 11

²⁶⁶ Ebd. S. 12

allerdings immer an das konkrete Flanieren rückgebunden bleibt, also von tatsächlichen Erfahrungen während der Bewegung durch die Stadt ausgeht.

Die Wahrnehmung wird in erster Linie von der Gehbewegung gesteuert, die auch für Schnitte im geistigen Reflexionsprozeß sorgt. Die Gedankengänge verlaufen in der Regel ausgehend von einer prägnanten Einzelheit zu allgemeineren Zusammenhängen, also von der Beobachtung zur Reflexion und z.T. auch weiterführenden Spekulation über urbane Phänomene.²⁶⁷

Die eingeborene Großstädterin tritt ihrer alltäglichen Umgebung cool und blasiert gegenüber, ihre Wahrnehmung ist zwar fragmentiert und befindet sich oft an der Kippe zur Wahrnehmungskrise, dennoch findet sie sich zurecht. Grundsätzlich kann man Krise und Alltag als die zwei Pole sehen, zwischen denen sich die meisten Gedichte dieses Typus bewegen. Nicht alle „Frauen auf Straßen“ bewegen sich so selbstbewusst durch die Stadt und popkulturelle Landschaft wie Mieke Medusa in „Plundern“, doch auch nicht alle sind so verzweifelt und desillusioniert wie die nächtliche Spaziergängerin Friederike Mayröckers in „ein Spaziergang mit Briefen, nachts“. Die Großstadteingeborene in der Krise steht in Verwandtschaft zur Exilantin: Oft entlarvt sie sich als Zugereiste, ist überfordert, vereinsamt, heimatlos. Sie ist auch öfter als spezifisch weiblich definiert als die souveräne Großstädterin im Alltag, steht etwa verzweifelt angesichts der eigenen Notsituation oder des Molochs der Stadt, in der sie lebt. Sie wurde vom Mann verlassen (z.B. „Betrunkene Nacht“), von den Umständen in die Prostitution gedrängt (z.B. „moni“) oder ist in der weiblichen Geschlechterrolle gefangen (z.B. „Unmegliche Dram“).

Die Beschreibungsweise bei der Großstädterin im Alltag und in der Krise ist bevorzugt die imaginäre Wanderung, die Stadtkonstitution im Text ist tendenziell partial, widerständig und offen. Auch wenn der klassische Flaneur eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts sein mag, lässt sich, laut Matthias Keidel, eine Wiederkehr des literarischen Motivs in Form des flanierenden Ich-Erzählers seit den 1970er Jahren verzeichnen. Ab den 90er Jahren könne man auch wieder den expliziten FlaneurInnen in der Literatur begegnen.²⁶⁸ Diesen Standpunkt kann angesichts der Texte der Anthologie bestätigt werden.

²⁶⁷ Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S. 195

²⁶⁸ Ebd. S. 7

Auf visueller Ebene lässt sich die flanierende Perspektive ebenso oft erkennen: Die Handkamera, die durch die Straßen streift und hie und da an einem Detail hängen bleibt, finden wir - überblendet mit anderen Bildern - vermehrt sowohl bei den Peking-Aufnahmen im ersten Kapitel „Großstadtvoegel“ als auch durchwegs im Kapitel „flex, reflex“ bei den Szenen des Karnevals in London.

4.4.6.2. Die Exilantin und die Touristin

Wie schon beschrieben ist auch der Komplex zwischen Heimat und Fremde ein wichtiger Knotenpunkt. Das Kapitel „Diese Reisetätigkeit“ beschäftigt sich explizit mit der Perspektive der Reisenden. Hierbei handelt es sich einerseits um den gewohnten Blick auf das Fremde, andererseits oft auch um den Blick aus der Distanz auf die Heimat. Der Touristin begegnen Klischees und Stereotypen, die sie entweder annimmt oder verwirft (z.B. „Algier“). Auch ist hier die Fremde freiwillig gewählt: Die Städte sind Sehnsuchtsorte oder Spiegel der Beziehung (z.B. „venedig“). Jedoch kann die fremde Stadt auch auf die Touristin irritierend und furchteinflößend wirken. Die Exilantin bildet den Gegenpol zur Touristin: Hier ist ein fremder Blick auf Gewohntes zu verzeichnen, bzw. die eher negative Wahrnehmung der Fremde, der Heimatlosigkeit usw., oft verknüpft mit Erinnerung an die weit entfernte Heimat (z.B. in „Algier“). Viele Gedichte bewegen sich thematisch zwischen diesen beiden Polen.

4.4.6.3. Zwischen den Oppositionen: der Ambivalenztyp

Nichts ist bedeutsam, so der baltische Text- und Kulturwissenschaftler Jurij Lotman, was nicht eine Opposition hat. Mit dem Verlust des Stadt-Land-Gegensatzes stirbt das Konzept ‚Stadt‘, mit dem Konzept ‚Stadt‘ stirbt auch der Stadttext.²⁶⁹

Die Großstadt ist ein Ort der Ambivalenz. Sie ist verwirrend, hat nicht nur ein Zentrum, sondern viele. Sie ist uneinheitlich und heterogen, ist chaotisch und laut. Schon Georg Simmel hat die Großstadt über die Opposition Stadt-Land definiert. Wo beginnt allerdings die Großstadt und wo hört eine Kleinstadt auf? Metropole ist etwa ein Unterbegriff von Stadt, mit Provinz kann aber auch eine kleine Stadt gemeint sein. All diese Begriffe überlagern sich zum Teil, gehen ineinander über, ohne scharfe Kanten zu setzen. Die Oppositionen stehen offen nebeneinander, verdichten sich teilweise zu einem Pol hin. Bei vielen Stadttexten werden diese Übergangsräume dargestellt, wobei

²⁶⁹ Mahler: *Stadttexre – Textstädte*, S. 35

sich gleichzeitig die emotionalen Oppositionen vermischen: Innen und Außen, Enge und Weite, Städtisches und Ländliches, Kultur und Natur, Peripherie und Zentrum, Eingeschlossenheit und Bewegungsfreiheit, Geborgenheit und Ausgesetztheit, Isolierung und Begegnung, Angst und Sicherheit, Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Oppositionen sind gleich-gültig, haben beiderseits Relevanz und somit auch beide keine Relevanz in ihrer Eigenschaft als Gegenteil. Wenn die Oppositionen als nicht trennbare Gegensatzpaare gegeben sind, beginnen sich ästhetische Produktionen oftmals für das Dazwischen zu interessieren, für die Stellen, an denen das eine in das andere übergeht, womit man wiederum einen Bogen zum Intermedialen – also zwischen den Medien Stehenden – spannen kann.

Nach Bernard bestimmen die Oppositionen und ihr Mischverhältnis zueinander die kulturelle Identität des Individuums und die kulturelle Identität bestimmt wiederum, wie der Mensch die Realität wahrnimmt:

Stadt und Land bilden zwei Parameter, die sich in einem beweglichen Gleichgewicht zueinander befinden: Ihre Anteile an der Lebens-Welt des Menschen können sich zwar verändern, die Summe der Anteile bleibt jedoch konstant. Und proportional zum Wandel gestaltet sich die kulturelle Identität. [...] Ihr Zusammenspiel bestimmt nämlich ganz prinzipiell, ob man von einer ländlichen oder städtischen Kultur spricht. Die Begriffe „Stadt“ und „Land“ sind ohne einander nicht denkbar.²⁷⁰

Die Großstadteingeborene im Alltag und in der Krise bzw. Exilantin und Touristin sind ebenso zweipolig definiert, da sich auch im Subjektiven ein fließender Übergang von Krise zu Alltag, Heimat und Fremde verzeichnen lässt. Das, was hier Ambivalenztyp genannt wird, sind Gedichte, die explizit die Peripherie und den Gegensatz Kultur-Natur, Großstadt-Kleinstadt zum Thema haben. Das Kapitel „Verläufe nehmen“ beschäftigt sich mit genau diesem Themenkomplex.

4.4.6.4. Die Stadt als Protagonistin

In manchen Texten tritt auch die Stadt selbst als Protagonistin auf. Sie wird personifiziert und anthropomorphisiert oder als lebendiger Organismus dargestellt.²⁷¹

²⁷⁰ Bernard: *Das emotionale Moment der Veränderung*, S. 39

²⁷¹ Vgl. Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Hamburg 1990

Solch ein Organismus, einem Monster gleich, tritt z.B. in „Am Rand der Stadt“ auf.²⁷² Manchmal trifft man auch auf die Stadt als Geliebte, die sich entweder widerspenstig oder hingebungsvoll verhält, nach der man sich sehnt oder von der man enttäuscht wird, die sowohl verführerisch als auch bedrohlich ist. So eine Personifizierung findet sich am deutlichsten im Gedicht „gib dich her“. Ob die Stadt jedoch spezifisch weiblich ist, bezweifle ich stark. Auch Bernard lehnt die „geschlechts-rollen-spezifische Identität als Parameter von Stadt-Literatur“²⁷³ ab. Die Verweiblichung von Städten und das Assoziieren von Fremdheit und Exotismus mit Weiblichkeit bzw. die Sexualisierung von Stadt haben allerdings Tradition. In den Gedichten der Anthologie ist die Stadt hingegen eher ein Ort der Erfahrung, Ort weiblicher Emanzipation und weiblicher Verzweiflung. Dennoch sind nur wenige der Texte auf semantischer Ebene als spezifisch weiblich zu erkennen, wenn man von den Autorinnen-Namen und dem Gesamttitel der Anthologie absieht. Auch in den Bildern treten nur an vereinzelten Stellen weibliche Protagonistinnen mit Identifikationspotenzial auf. Was das Empfinden, es mit spezifisch weiblichen artikulierten-Ichs zu tun zu haben extrem verstärkt, sind die weibliche Sprecherin und der Fokus auf die Sängerin im Intro und Outro des letzten Kapitels „hinter sonnenbrillen schreitend“.

²⁷² „Ein dunkler Knäuel rollt ab, den mit Gebraus / des Ungetüms gezahntes Maul verschlingt.“ Wied, Martina: *Am Rand der Stadt*.

²⁷³ Bernard: *Das emotionale Moment der Veränderung*, S. 512f

5. ANALYSE

Gedichte sind und bleiben Gedichte, selbst wenn sie von Bildern handeln oder sich grafisch als Bilder ausgeben. Ihr Bezugssystem ist die Sprache, was bedeutet, dass das, was die Bildmedien direkt *zeigen*, vom Gedicht im Wesentlichen nur verbal suggeriert werden kann - das heißt, die Umwandlung der sprachlichen Zeichen in Bilder kann erst über die Aktivität der Vorstellungskraft im menschlichen Bewusstsein erfolgen.²⁷⁴

Wie im ersten Teil der Arbeit festgehalten wurde, gibt es nach Rajewsky und Wolf drei Formen der Intermedialität: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge. Bei der DVD *Frauen auf Straßen* begegnet man allen drei intermedialen Phänomenen:

Die Medienkombination (oder Plurimedialität) zeigt sich in der Audiovisualität des Mediums und in der Verbindung von Literatur und Video. Hierbei werden vor allem die Wechselwirkungen und Interferenzen zu betrachten sein, die diese Vermischung mit sich bringt. Welche Funktion hat die Zusammenführung und wie wirkt sie auf den RezipientInnen? Wie wird hier Bedeutung konstituiert, wo unterstützen sich Bild und Text, wo erscheinen sie inkompatibel? Wo werden visuelle oder auditive Brücken und Klammern gesetzt, auf textlicher, visueller und klanglicher Ebene?

Der Medienwechsel bezieht sich auf den Prozess der Transformation von geschriebenem zu gesprochenem Text. Wo wurde in den Text eingegriffen, welche Adaptionen, Weglassungen und Hinzufügungen wurden vorgenommen? Wie wurde der Text adaptiert? Welche sprachlichen Bilder finden ihre ästhetische Entsprechung in den Videos? In welchem Verhältnis steht die auditive Ebene zu den Textinhalten, in welchem zu den Videos?²⁷⁵

Auch die intermedialen Bezüge innerhalb der Gedichte und Videos sollen genauer betrachtet werden. Welche Texte machen sich andere mediale Strukturen zu eigen? Finden wir filmisches Schreiben oder Referenzen auf andere Medien? Wo taucht in den Videos Schriftlichkeit auf, wo findet sich direkte oder indirekte Bezüge auf Literatur in den gezeigten Bildern?

²⁷⁴ Röhnert: *Schall-dichte Echoräume*, S. 100

²⁷⁵ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 24

Das Motiv der Stadt wird transmedial in den Texten und Bildern verarbeitet. Wie wird die Stadt im Text konstituiert, wie im Video? Welche ästhetischen Repräsentationen von Stadt lassen sich finden? Welche Städte sind in den Videos zu sehen und in welchem Verhältnis stehen diese Video-Städte zu den Text-Städten?

Aus den vorangegangenen, theoretischen und kontextuellen Annäherungen an die DVD ergeben sich die Kategorien für die vorliegende Analyse. Anhand einer Tabelle soll diese Kategorisierung den Aufbau der Anthologie sichtbar machen und erklären. Die Einteilung ist keinesfalls als eindeutige Zuschreibung zu verstehen. Häufig trifft man auf Mischformen zwischen den Typen oder die Texte entziehen sich einer Kategorisierung aufgrund ihrer lyrischen Dichte. Diese Tabelle soll dabei helfen, das etwas sperrige Konstrukt der DVD in den Griff zu bekommen, es erst in seine Bestandteile aufzuspalten, diese einzeln nebeneinander zu betrachten, um dann wieder Verbindungen und Schlüsse ziehen zu können. Die Kategorien der Tabelle sind im Folgenden dargestellt.

5.1. Die Stadt im Text

Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, wird die Stadtkonstitution im Gedicht einerseits in die Kategorien

- partial oder global
- homolog oder widerständig
- offen oder geschlossen

eingeteilt, andererseits in die Fragen, ob es sich um eine

- Stadt des Realen,
- Stadt des Allegorischen oder
- Stadt des Imaginären

handelt.²⁷⁶

Am häufigsten kommen in den Texten mit Städte des Imaginären vor, tendenziell herrscht der offene, partiale, homologe Typ vor. Allerdings ist die Verteilung relativ ausgewogen. Es lässt sich hier eine deutliche thematische Verlagerung beobachten, die

²⁷⁶ Vgl. Mahler: *Stadttexte – Textstädte*

mit der Kapiteleinteilung einhergeht: Die Kapitel drei „Diese Reisetätigkeit“ und sechs „wien auf augenhöhe“ weisen fast immer eine explizite oder prototypische Teilreferenz auf, die mit einer geschlossenen, globalen Stadtkonstitution einhergeht. In Kapitel sieben „Hinter Sonnenbrillen schreitend“ und tendenziell auch Kapitel eins „Großstadtvögel“ findet sich in den Texten eher auf offene Stadtbeschreibungen.

Außerdem wird die Beschreibungstechnik nach den Kategorien

- Liste
- Karte
- imaginäre Wanderung

geordnet und es wird vermerkt, ob es prototypische Teilreferenzen oder explizite Bezüge auf eine reale Stadt gibt. Hierbei wird deutlich, dass vor allem die Liste und die imaginäre Wanderung in den Gedichten eingesetzt werden, die Beschreibungsform der Karte hingegen seltener auftritt.

Es wurden vier unterschiedlichen Typen für die Einteilung der Gedichte erarbeitet:

- die Großstadteingeborene im Alltag und in der Krise
- die Touristin und die Exilantin
- der Ambivalenz-Typ
- die weibliche Stadt als Protagonistin

Diese Typen wurden im Vorangegangenen bereits erläutert. Tendenziell herrschen die ersten drei Typen vor. Am häufigsten tritt die Großstadteingeborene in der Krise auf, gefolgt von der Touristin bzw. Exilantin, wobei in dieser Kategorie oft auch Mischformen auftreten. Man kann zwar gewisse Schwerpunkte analog zur thematischen Kapiteleinteilung sehen – generell sind die Kapitel aber durchmischt.

5.2. Die Stadt im Video

Auf visueller Ebene wird ebenso analysiert, welche reale Stadt im Video zu sehen ist und wie diese im Verhältnis zur Textstadt steht. Hierbei wird unterschieden zwischen einem

- kontrapunktischen Verhältnis, also einer dem Textinhalt entgegengesetzten Darstellung,
- einem parallelen, also dem Textinhalt entsprechendem Verhältnis

- und einem indifferenten Verhältnis.

Außerdem werden Handlungsverlauf, Farbgebung, Perspektive und Stadtkonstitution im Video kurz festgehalten. Zusammenfassend kann man feststellen, dass einerseits visuell sehr häufig kontrapunktisch zum Text gearbeitet wird, andererseits beim Kapitel „wien in augenhöhe“ wiederum sehr starke visuelle Parallelen aufgebaut werden. Einige wenige Videos wirken hingegen wieder fast illustrativ – was der Gesamtästhetik stark widerspricht. Oft wird auch eine Textstelle oder ein Vers herausgegriffen und als Visualisierungsanlass genommen, was auf den Gesamteindruck des Textes stark lenkend und interpretierend wirkt. Bis auf einige Ausnahmen herrschen allerdings sehr wohl Straßenszenen und Großstadtimpressionen vor, meistens mit Handkamera gefilmt. Protagonisten, die Identifikationspotential besitzen, treten nur selten auf. Die Menschen in den Videos sind meistens einzelne oder mehrere Passanten oder Menschenmengen. Im Kapitel „Verläufe nehmen“ wird viel mit Flugaufnahmen gearbeitet, was der literarischen Perspektive der Karte, die in diesem Kapitel vorherrscht, gut entspricht. Das Kapitel „wien in augenhöhe“ hingegen ist bis auf das letzte Gedicht stärker an der Ästhetik von Visuals angelehnt – im Video zum letzten Gedicht der Anthologie trifft man wieder auf die bekannten Stadtimpressionen und kann einige Details aus den vorhergegangenen Animationen wiedererkennen. Das siebte Kapitel „Hinter Sonnenbrillen schreitend“ ist von der visuellen Ästhetik her am heterogensten aufgebaut, was daran liegen mag, dass es Teil der Live-Präsentation war und somit als Erstes visualisiert wurde.

5.3. Auditive Ebene: Das Verhältnis von Musik, Klang und Stimme

Hierbei gilt es als Erstes zwischen den zwei auditiven Ebenen zu unterscheiden: der Ebene der Stimme und des Textes und der Ebene der klanglich-musikalischen Komponente. Beide bilden mit der visuellen Ebene ein Dreiecksverhältnis, das folgende Analysefragen aufwirft: Wo werden durch gleiche klangliche Gestaltung Verbindungen gesetzt, wo Brüche? Wie steht die klangliche Gestaltung zum Textinhalt und dem visuellen Geschehen? Welcher Art ist die klangliche Gestaltung und welche Besonderheiten treten auf? Wie wirkt die Musik? Aus diesen Fragen ergeben sich für die Analyse folgende Kategorien:

- synchroner Ton, also in zeitlicher und räumlicher Einheit mit dem Geschehen im Video oder im Text
- asynchroner Ton, also dem Geschehen im Video oder im Text entgegengesetzt, teilweise ironisch
- parallel, nicht synchron zu Text oder Video aber der Stimmung entsprechend und eventuell verstärkend
- extradiegetische Musik oder intradiegetische Musik.²⁷⁷

5.4. Intermediale Bezüge und Referenzen in den Texten zum Video bzw. zum Bildlichen und in den Videos auf das Medium Literatur

Auf welche Medien wird via expliziter oder impliziter Referenzen in den Texten Bezug genommen? Gibt es auch intermediale Referenzen in den Videos? Welches Medium ist dominant?

- Intermedialen Systemerwähnung: explizit oder implizit?
- Vorhandensein intermedialer Systemkontamination?
- Vorherrschende intermediale Dominanz ?

Es gibt einige Gedichte in der Anthologie die intermediale Ansätze haben. Davon sind drei besonders auffällig: „in den bildern spiegeln geschichten und wörter“ hat Medien an sich zum Thema, vor allem in Bezug auf ihre Speicherfunktion. Bilder und Texte als Erinnerungsmedien und Dokumente werden explizit erwähnt. In „100ml Blaupause“ kommen besonders starke Bezüge zu digitaler Fotografie oder Filmaufnahmen vor, implizit wie explizit. Es handelt sich also um einen Fall von Intramedialität. Außerdem scheint es, als würde die Sprache des Gedichts immer wieder „scharfgestellt“ und „nachjustiert“ werden, ähnlich dem Objektiv der oft erwähnten Kamera. Das „Programm zum Bearbeiten des Blicks“²⁷⁸ scheint die „DICHTERIN“²⁷⁹ genauso

²⁷⁷ Vgl. Palmier: *Die Narrativität der Medien*, S. 83

²⁷⁸ Reitzer: *100ml Blaupause*, S. 74

²⁷⁹ Ebd. S. 77

anzuwenden wie der „MANN MIT DER KAMERA“²⁸⁰. Demnach ist hier also eine Systemkontamination erkennen – die Sprache imitiert medienspezifische Merkmale der Fotografie und des Videos.

Im Text „Plundern“ finden sich ebenso explizite intermediale Referenzen und auch implizit scheint das artikulierte Ich in einer durch und durch medial vermittelten Welt zu leben und diese auch so wahrzunehmen. Auch hier liegt eine Systemkontamination vor. Der Text simuliert in seinem Gedankenfluss das Rezeptionsverhalten vieler Internet-User, das Surfen durchs Netz, bei dem man übergangslos von einem Thema zum nächsten gleitet. Deutliche Markierungen diesbezüglich finden sich im Text durch die zahlreichen expliziten Referenzen:

Wir gehen Google fragen,
[...]
Ich schau bei *myspace*, *flickr*, *facebook* oder andern
Web 2.0 Scheiß nach,
ob's was neues gibt,
und les dann nebenbei,
dass die ID bei *second life* in etwa soviel Strom
wie in Brasilien ein Mensch zum Leben braucht²⁸¹

Das „Flanieren“ durchs Netz wird also im Text beschrieben, gleichzeitig befindet sich auch das artikulierte-Ich gerade auf einem Spaziergang durch eine Stadt. Es bestehen also bereits im Text drei Ebenen: das Surfen im Netz, das Flanieren durch die Stadt und der Text, der diese beiden Verhalten widerspiegelt. Das Video mit seinen Straßenszenen aus New York, den bunten Nahaufnahmen vom Markt und der immer wieder auftretenden ebenfalls flanierenden Protagonistin, verstärken diesen Ansatz auf einer weiteren Ebene.

Auf der visuellen Ebene werden bei der DVD *Frauen auf Straßen* Verweise auf Literatur nur geringfügig eingesetzt. Im Video zu dem Gedicht „Großstadtvoegel“ ist etwa ein Schild mit chinesischen Schriftzeichen zu sehen, die sich nicht entziffern lassen. Genauso erscheinen auch in anderen Videos hin und wieder Straßenschilder oder Ähnliches, bleiben aber stets im Hintergrund. Einen expliziten intermedialen Bezug auf

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Medusa: *Plundern*, S. 13

Schrift gibt es nur im Video zu „Die Frau“, wo der Text einer Kontaktanzeige nach und nach vor gelbem Hintergrund erscheint. Das Video zu „Spaziergang mit Briefen, nachts“ greift durch die Szene, in der eine junge Frau zu ihrem leeren Computer spricht, das Thema von medial vermittelter Kommunikation auf, das auch im Gedicht angesprochen wird. Die Kommunikation über das Medium Brief, das heißt Schrift, wird im Bild in die Kommunikation über Videotelefonie übersetzt – eine Markierung hierfür ist auch in der Hintergrundmusik zu finden, die mit dem Wählgeräusch des Videotelefonie-Anbieters *Skype* beginnt. Ansonsten kommen in den Texten oft autoreferenzielle Bezüge auf das Schreiben selbst vor.

Die Dominanzen sind unterschiedlich verteilt, allerdings möchte ich behaupten, dass im Großen und Ganzen das Video den Text dominiert. Das Zielmedium DVD verdeckt den Text in seiner Printform völlig, die Gedichte sind zum Teil nicht mehr als solche zu erkennen. Beim verstärkten Einsatz von Musik tritt der Text noch mehr in den Hintergrund. In der Menüführung der DVD ist nicht die Möglichkeit angelegt, die Audiospur mit den musikalischen Ergänzungen wegzuschalten und die Gedichte sind nicht in einer Printedition beigelegt.

Die Wirkung der Gedichte verändert sich ebenso wie der Kontext für die Videos. So kann man beim Medium Visuals eine kulturelle Aufwertung durch die Kombination mit Literatur verzeichnen. Die Gedichte erhalten eine solche fremdmediale Aufwertung bzw. Verschiebung, wenn sie durch die Videos in einen popkulturellen, zeitgemäßen Kontext wandern, und so ein neues, jüngerer Publikum erreichen.

5.5. Narrativität im Video und im Text

Narration tritt nur selten in den Videos und den Texten der DVD *Frauen auf Straßen* auf – meistens werden Stimmungen beschrieben, Stadtimpressionen oder Einzelsituationen. Weder im Text noch im Video gibt es einen strukturierten, längeren Handlungsablauf. Allerdings lassen sich – vor allem in Abgrenzung gegenüber anderen Videos und Gedichten – vereinzelt schon Tendenzen erkennen, die in Richtung Narration gehen oder narrationsindizierend sind. Verstärkt wird der Narrationseffekt vor allem, wenn im Text oder im Video eine Person mit Identifikationspotenzial auftritt. Im Kapitel vier „erinnerungssüchtig“ tritt etwa in fast allen Videos die gleiche Person, eine

junge Frau, auf, die mit verschiedenen Stadtimpressionen überblendet ist. Dadurch verstärkt sich das Gefühl, die Inhalte der Texte wären mit dieser Person verknüpft, hier würde ihre Geschichte erzählt. Auch das letzte Kapitel ist tendenziell stärker narrativ gestaltet als die anderen, sei es über den Text oder das Bild, in dem ebenso vermehrt ProtagonistInnen auftreten.

Generell verstärkt der hohe Anteil an Realvideo aber die Narrativität der Texte insofern, indem die Kamera-Perspektive oft die Perspektive des Flaneurs / der Flaneurin selbst einnimmt. Die RezipientInnen werden auf diese Weise selbst an den Ort des Geschehens versetzt, bzw. identifizieren sie sich selbst mit der Perspektive der Kamera. Die RezipientInnen werden so auf eine Reise mitgenommen, in der sich die visuellen Impressionen der Großstadt mit den individuellen Erfahrungen aus den Texten überlagern.

5.6. Brücken und Klammern

In der Tabelle wird über die Zeile „Brücken und Klammern“ gut deutlich, wo Texte über die auditive und visuelle Ebene miteinander verbunden werden und welche ästhetischen Repräsentationen in einem Kapitel vorherrschen. Man erkennt deutlich, dass fast jedes Kapitel eine visuelle Klammer besitzt, ein ästhetisches Thema, das die Gedichte, die in der Mitte angesiedelt sind, einrahmt. Meist geht dies mit dem Gedichtinhalt in irgendeiner Art einher, wenn z.B. ein Gedicht thematisch oder durch seine Länge aus dem Kapitel heraussticht, wird es meist auch visuell anders konzipiert.

Das erste Kapitel „Großstadtvögel“ umfasst zum Beispiel neun Gedichte, die tendenziell dem Typus Großstädterin im Alltag und in der Krise entsprechen. Der Titel des Kapitels entspringt – wie bei fast allen Kapiteln – dem Titel des letzten Gedichts: „Großstadtvögel“ von Christine Busta. Auch wenn in diesem Gedicht eine Stadt bei Winteranbruch und tatsächliche Vögel beschrieben werden, wirkt der Titel als Kapitelüberschrift wie die Bestimmung einer bestimmten Spezies: der Großstädterin, die sich in der Betonwüste wohler fühlt als in der Natur („ich will beton“) und die die Stadt in ihrer zerstückelten Inszenierung wahrnimmt („Nach dem Theater“). Die Gedichte werden insofern durch verwandte Bildkompositionen zueinander in Beziehung

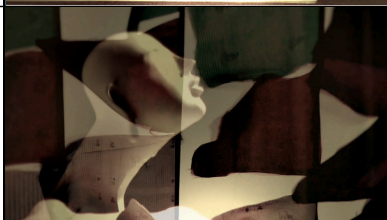
gesetzt, als dass die ersten beiden („downtown“ und „Nach dem Theater“) mit den letzten vier Gedichten („Novembermorgen“, „gib dich her“, „erwartung“, „Großstadtvoegel“) eine visuelle Klammer (Peking²⁸²) um die zwei Gedichte in der Mitte („Die Stadt“, „in den bildern spiegeln geschichten und wörter“) bilden. Auf auditiver Ebene besteht eine weitere Brücke bei den ersten beiden Gedichten.

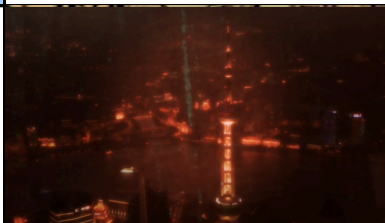
Bei den beiden Gedichten in der Mitte könnte die Aufnahme zwar ebenso noch in Peking gefilmt worden sein, im Fokus steht allerdings eine Nahaufnahmen einer weißen Statue, ihres Gesichts und ihrer Hand. Überblendet ist dieses Bild bei „Die Stadt“ mit bunten Gebetsflaggen, die im Wind wehen. Teilweise wird das Bild im Gegenlicht fast zu Schwarz-Weiß, was einen Farbkomplex des Gedichts aufgreift: „er grast als schwarz und weißes Lamm“²⁸³ heißt es in Vers neun. Beim nächsten Gedicht „in den bildern spiegeln geschichten und wörter ihren verlauf“ besteht noch eine Einheit des Bildkomplexes. Wieder erscheint die weiße Hand der Statue, überblendet mit zwei anderen Statuen, die ihre Münder weit aufreißen, was diese beiden Gedichte visuell stark zusammenfasst. Auf klanglicher Ebene besteht jedoch ein deutlicher Bruch: Wo bei „Die Stadt“ unheimlich klappernde Klänge zu hören sind, herrscht bei „in den bildern spiegeln geschichten und wörter ihren verlauf“ ein aus einzelnen Klängen zusammengesetzter, leichter, langsamer Ambient sound. Auch „Novembermorgen“ sticht aus diesem Kapitel visuell und auditiv hervor: Die Videos zeigen eine nächtliche Stadt in Zeitlupe, die zwar ebenfalls Peking zeigt, mit den Aufnahmen vom Fernsehturm allerdings stark an Berlin erinnert. Die Visualisierung ist insofern nahe am Text, da, wie im Text beschrieben, eine Stadt „vor 6 uhr früh“ gezeigt wird. Allerdings sorgt die auditive Ebene in Kombination mit der indirekten Berlin-Referenz dafür, dass man bei der morgendlichen Stadt eher an eine ausgedehnte, durchtanzte Nacht denkt als an Frühaufsteher.

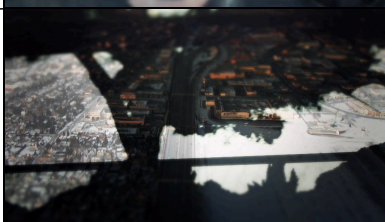
5. 7 Die Analysetabelle

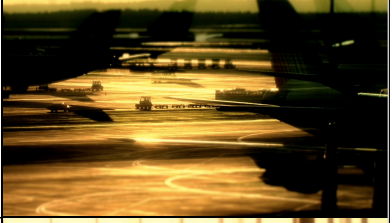
²⁸² Dass es sich bei der gefilmten Stadt um Peking handelt, erfuhr ich aus einem Gespräch mit Florian Tanzer, der die Aufnahmen gemacht hat - man erkennt es vor allem auch durch die immer wieder auftauchenden chinesischen Schriftzeichen auf Schildern, Schaufenstern usw.

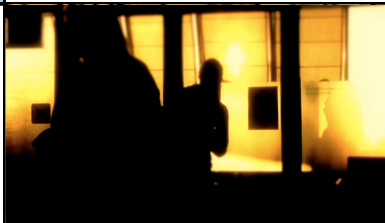
²⁸³ Lavant: *Die Stadt*.

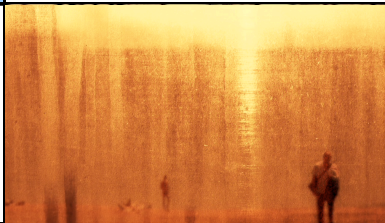
KAPITEL	Brücken und Klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
	Peking	Ambient 1	Silvia Treudel: downtown	offen, partial, homolog; eine Rolltreppe	imaginär	Liste	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich; Sensitive Wahrnehmung im Vordergrund: Haptik, Olfaktorik	Peking, kontrapunktisch	Halbtotale einer Strassenszene an einer Kreuzung mit Zebrastreifen; vorbeifahrende Autos aus dem Bild hinaus, leicht verlangsamt. Normalsicht einer Person die am Zebrastreifen wartet	asynchron, parallel; Ambientsound, leicht ansteigend; setzt sich im nächsten Gedicht fort	x	x	
			Adelheid Dahimène: Nach dem Theater sind alle Straßen	offen, partial, homolog; eine Straßenszene	imaginär	Liste	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich; Fragmentierter Blick auf ein gewohntes Szenario	Peking, kontrapunktisch	Einheit des Ortes mit dem vorübergehenden Gedicht, nur leichte Verschiebung der Perspektive nach links; Menschen die am Zebrastreifen warten hinüberzugehen und losgehen. Überblendung auf halbnah Einstellung auf die Passanten; Rot aus Gedicht wiederholt sich in Details	asynchron, parallel; gleicher Ambientsound verstärkt sich zunehmend ebenso Intonierung der Sprecherin	x	explizit u. implizit auf Theater	
	Statuen	Ambient 2	Christine Lavant: Die Stadt	offen, partial, widerständig	imaginär - allegorisch	Karte	Ambivalenztyp: Krieg-Frieden, innen-außen, männlich-weiblich, schwarz weiß; spezifisch weiblich	offen	neuer Bildkomplex: Nahaufnahmen einer weißen Statue, Gesicht und Hand, ruhige Kamera; Überblendet mit bunten Gebetsflaggen, die im Wind wehen; teilweise wird das Bild im Gegenlicht fast schwarz-weiß	asynchron, parallel; Unruhiges Klappern im Hintergrund – unbehagliche, befremdliche Stimmung	tend. im Text	x	
		Melodie 1	Waltraud Seidlhofer: in den bildern spiegeln geschichten und woerter	offen, homolog, partial	imaginär	Karte	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich; dokumentieren und erinnern	offen	Einheit des Bildkomplex: Hand der Weißen Statu in Nahaufnahme überblendet mit zwei anderen Statuen, die ihre Münder weit aufreißen	asynchron, tendenziell parallel; leichte, langsame Melodie, einzelne Klänge	x	explizit auf Bildmedien und Literatur	

KAPITEL	Brücken und klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
Kapitel eins: Großstadtvrögel	Peking	Beat 1	Alice Rühle-Gerstel: Novembermorgen	offen, homolog, global; eine Großstadt am Morgen	imaginär	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich	Peking, kontrapunktisch	unstete, bewegte Kamera an der eine nächtliche Stadt in Zeitlupe vorbeizieht; Zweite Einstellung: Weitaufnahme des Fernsehturms und seiner Umgebung bei Nacht, Normalsicht; Rot aus dem Gedicht wird in der Farbgebung aufgegriffen	asynchron, parallel; schnellerer Beat, das Gedicht wird fast zum Rap	tend. im Text	x	
		Ambient 2	Sylvia Treudl: gib dich her	geschlossen, partial, homolog; Wien	imaginär	imaginäre Wanderung; prototyp. Teilreferenzen	Exilantin, Die Stadt als Protagonistin, spezifisch weiblich	Peking, kontrapunktisch	Morgenszene in einer Gasse mit einzelnen Passanten; weitere Einstellung: Wäsche die an der Leine trocknet in einer Häuserschlucht, vor einem verlassenen Hochhaus	asynchron, kontrapunktisch; wieder unheimlicher Ambientsound einzelne Klänge	x	explizit auf Fotografie ("nikons")	
		O-Ton 1	Elfriede Jelinek: erwartung	offen, partial, widerständig	imaginär	x	Großstadteingeborene in der Krise, spezifisch weiblich	Peking, kontrapunktisch	Geschäfte mit billigen Souvenirs, ein Schnellrestaurant, überblendet mit bunten Lichteffekten bzw. teilweise Doppelbelichtungen. Bezug auf die Verse: „um mich herum / ist dunkelwerden / von leuchtreklame“	intradiegetisch, asynchron - synchron, kontrapunktisch; O-Ton Aufnahmen der Geräuschkulisse; synchron zum Bild, kontrapunktisch zum Text	x	x	
		Ambient 3	Christl Greller: ich will beton	offen, homolog, partial	imaginär	Liste	Ambivalenztyp: Kultur - Natur, nicht spezifisch weiblich	Peking, parallel	Person am Fahrrad, vorbeifahrend an Häuserfronten, Geschäften. Überblendet mit Weitaufnahme einer unspezifischen Silhouette hette einer Landschaft im Sonnenuntergang; Kontrast Schwarz vor Orange	asynchron, parallel; knackende Einzelklänge	x	x	

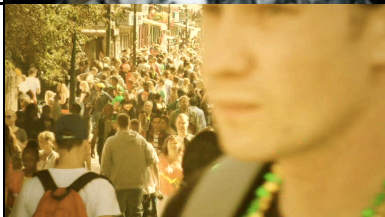
KAPITEL	Brücken und Klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären? ?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
		Ambient 4	Christine Busta: Großstadtvögel	offen, homolog, partial	imaginär	Liste	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich	Peking, parallel - illustrativ	Nahaufnahmen von matschigem Boden und eines Rohrs aus dem Dampf austritt; Gestrüpp und trockenes Gras	asynchron - synchron, parallel - illustrativ; Vogelschreie, Quaken oder Quieken, Flattern, Klappern	x	im Video: implizit auf Schrift	
Kapitel zwei: verläufe nehmen	Flugaufnahme	Ambient 5	Martina Wied: Am Rand der Stadt	offen, global, homolog; eine Industriestadt	imaginär	Karte	Ambivalenztyp: Kultur - Natur, Peripherie; nicht spezifisch weiblich	offen, indifferent parallel	Flugaufnahme einer unspezifischen Großstadt in der Dämmerung: Hochhäuser, erleuchtete Straßen; Überblendung mit flackernde Großaufnahme des Gesichts eines jungen Mannes; Dunkelblau, Schwarz, Rot; düster, unheimlich	asynchron- synchron, parallel; eher unheimliche, bedrückende Klänge, die im Rhythmus des flackernden Gesichts pulsieren	x	x	
		Melodie 2	Helene Lahr: Niederösterreichische Kleinstadt	eher geschlossen, global, homolog; eine NÖ Kleinstadt.	real	Liste; Referenz im Titel, prototyp. Teilreferenzen im Text	Exilantin, nicht spezifisch weiblich	offen, parallel	Flugaufnahme von ländlicher Gegend, im Winter, man scheint Felder und Strassen zu erkennen und eine Kleinstadt, der sich die Kamera nähert; überblendet mit einer weiteren Grossaufnahme eines Gesichts eines jungen Mannes, der sich immer wieder um dreht	asynchron-synchron, parallel; eher ruhige, besinnlicher Melodie, passend zur Intonation der Sprecherin	x	explizit auf „Rund-funk“	
		Ambient 6	Jeannie Ebner: Schutthalde am Stadtrand	offen, partial, homolog	imaginär	Liste	Ambivalenztyp: Kultur - Natur, Peripherie, nicht spezifisch weiblich	offen, parallel	Flugaufnahme einer Großstadt, Hochhäuser, Autobahnnetz; überblendet mit einer Einstellung von einer Kamerafahrt in der nur schemenhaft Bäume und Himmel zu erkennen sind	asynchron, indifferent; gluckernde Klänge und Ambientsounds	x	x	

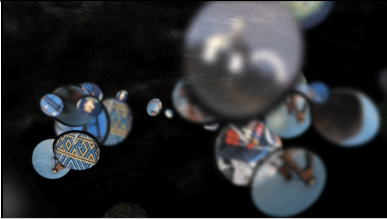
KAPITEL	Brücken und Klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
	Rom	Ambient 7	Angelika Reitzer: 100ml Blaupause	geschlossen, global-partial, homolog; Rom	imaginär	imaginäre Wanderung, Liste, Karte; prototyp Teilreferenzen	Touristin - Exilantin, spezifisch weiblich	Rom, parallel	Keine Flugaufnahmen; auch in der Farbigkeit abgehoben: Rot im Video setzt Kontrapunkt zu Blautönen im Gedicht. Einstellungen zeigen malerische, abstrakte Bilder, die aus stark gesättigten Videos von Hausfassaden und Mauerwerk entstehen; Überblendung mit zweiter Einstellung: schemenhafte Personen die an Fassaden entlang gehen	asynchron, parallel; geloopter Ambientsound mit einem Klang wie Wellenrauschen	tend. im Text	im Text: explizit u. implizit auf Fotografie, Malerei, digitale Medien u. Literatur; Systemkontamination	
	Flugaufnahme	Beat 2	Barbara Hundegger: verläufe nehmen	offen, partial, homolog	imaginär	Karte	Die Stadt als Protagonistin, nicht spezifisch weiblich; Dynamische Bewegung entlang unterschiedlicher Achsen; Auch: Großstadtbewohnerin in der Krise, nicht spez. weiblich	offen, parallel - illustrativ	zurück zum eigentlichem visuellen Thema: eine Flugaufnahmen von einem Autobahnnetz, Autobahnknoten, wirkt ornamental, überblendet mit unklarer zweiter Einstellung, Nahaufnahme einer Struktur und einer sich bewegenden Silhouette; am Schluss erst klar erkennbar als zwei Personen, beiderlei Geschlechts	asynchron-synchron, parallel; auch zur Intonation. Beat passt sich dem Rhythmus des Textes an; treibender, dynamischer Sound	x	x	
	Flughafen	Melodie 3	Friederike Mayröcker: der Brief aus Nagoya	offen, partial, widerständig	imaginär	Liste	Touristin - Exilantin, spezifisch weiblich; stark fragmentierte Einzeldrucke aus der Heimat und der Fremde	Flughafen, offen, parallel	Totale eines Flughafens, Landebahn, Flugzeuge, Passanten; überblendet mit Flughafen Innenraum mit schemenhaften Passanten; „schattig“, „das linnenfarbene Licht“, „die kanvasfarbene Sonne“ - parallel zu Bildfarbgebung	Asynchron-synchron, parallel: asiatisch anmutende Melodie, ruhige Klänge, einzelne Saiten die angeschlagen werden	x	x	
			Alma Johanna Koenig: Algier	geschlossen, global, homolog; Algier	imaginär	Liste; Explizite Referenz im Titel	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich; Opposition: Heimat - Fremde	Flughafen, offen, parallel	Flughafeninnenraum in Halbtotale, low shot; überblendet mit Spiegelungen und Halbnahaufnahmen von Passanten; gleiche ästhetische Konstruktion von Audio und Video wie im vorhergehenden Gedicht	Weiterführung der Melodie	x	x	

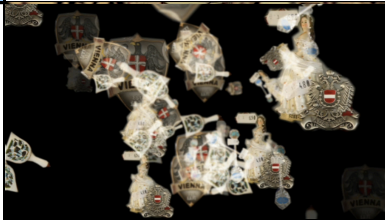
KAPITEL	Brücken und Klammern	GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT	
	visuelle Ebene	auditive Ebene	partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?		
Kapitel drei: Diese Resettätigkeit			Marie-Thérèse Kerschbaumer: gesang der massen im nebel der städte	offen, homolog, global	imaginär	x	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich	offen, indifferent parallel	Weiterführung des visuellen Themas; Silhouette einer Person die einen Raum verlässt	Weiterführung der Melodie	x	x	
	Rom	Beat 3	Barbara Hundegger: roma centro 2	geschlossen, partial, homolog; Rom	imaginär	Liste; explizite Referenz im Titel	Touristin, nicht spezifisch weiblich; stark fragmentierte Eindrücke	geschlossen, parallel - illustrativ	fällt visuell aus dem Kapitel heraus: rot-grüne Bildkomposition; Handkamera-Aufnahmen aus Rom, vor dem Circus Maximus mit als römischen Legionären verkleideten Personen	asynchron-synchron, parallel; unruhiger, leiser, dem Trubel angepasster Beat	x	explizit auf Musik	
	Strand - gelb	Wellen	Maja Haderlap: venedig	geschlossen global, homolog; Venedig	imaginär - allegorisch	Liste; explizite Referenz im Titel, prototyp. Teilreferenzen im Text	Touristin, nicht spezifisch weiblich; Oppositionen: Nord - Süd	offen, indifferent parallel	ebenso eigene Visuelle Ästhetik: Totale einer Strandszene; eine Person in der Brandung. Überblendet mit einer unklaren Struktur; farblich übereinstimmend mit dem Gelbgold der Flughafeneinstellungen	synchron, parallel; Wellenrauschen, Brandung	x	x	
	New York - gelb		Waltraud Haas: east river fantasy blues	geschlossen, global, homolog; New York	imaginär	imaginäre Wanderung; prototyp. Teilreferenzen	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich	geschlossen, parallel - illustrativ	ebenfalls eigene Bildgebung. Kameraschwenk über das Schattenspiel der Brückenkabel der Brücke mit New Yorker Skyline im Hintergrund	asynchron, parallel; dezente geloopte Melodie, eher bedrückend	tend. im Text	x	

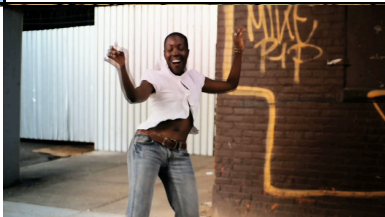
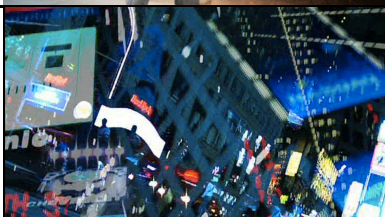
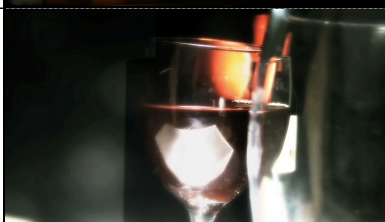
KAPITEL	Brücken und Klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
	Strand - gelb		Barbara Frischmuth: Weißer Mond	geschlossen, partial, homolog; Istanbul	imaginär	Liste	Touristin, nicht spezifisch weiblich; fragmentierte Eindrücke	offen	Unspezifische Strandszene, gleiche Einstellung und Überblendung wie bei „venedig“ aber anderer Bildausschnitt. Slow Motion: Personen die über den Strand gehen; ein Mann bewegt sich in Richtung Kamera	Weiterführung der Melodie	tend. im Text		
		Melodie 4	Barbara Frischmuth: Budapest	geschlossen, partial, homolog; Budapest	imaginär	Liste; explizite Referenz im Titel, prototyp. Teilreferenzen im Text	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich; Erinnerungsdiskurs	offen, indifferent parallel	zurück am Flughafen: Überblendung zweier Einstellungen, Halbtotaler Landebahn; Farbgebung: blaugrün	Weiterführung der Melodie - ansteigend, neuer Klang wird hinzugefügt	x	im Text: autoreferenziell	
	Flughafen		Ingeborg Bachmann: Paris	geschlossen partial, homolog; Paris	imaginär	Liste; explizite Referenz im Titel	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich; auch starke Oppositionen: Licht - Dunkelheit	offen, indifferent parallel	Nahaufnahmen in starkem rot, gelb, blau von Flugzeugen und Flughafeninnenräumen mit starken Lichtreflexen überblendet	Weiterführung der Melodie, weitere Klangebene wird hinzugefügt, ansteigender Ton	x		
			Bettina Baläka: Diese Reisetätigkeit	(offen, partial, homolog)	x	x	Touristin - Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich	offen, indifferent parallel	Verschwommene Nahaufnahme von Stewardessen in roten Uniformen, Farbgebung: Rot, Schwarz; Explizierter Bezug aufs Fliegen im Gedicht als Impuls für die visuellen Klammern Flughafen für das gesamte Kapitel	Weiterführung der Melodie, weitere Klangebenen werden hinzugefügt; Fade-Out zum letzten Wort des Gedichts und Kapitels	x		

KAPITEL			Brücken und Klammern	GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?		
Kapitel vier: erinnerungssüchtig	Parkplatz	O-Ton 2	Paula Ludwig: In der Allee	offen, partial, homolog	imaginär	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich	offen, indifferent parallel	vom Boden aus gefilmte Halbtotale eines Parkplatz, zwei Busse, bilden einen Korridor, eine "Allee"; Eine Frau geht zwischen den Bussen durch, bewegt sich von der Kamera weg. Blau, grau gehalten – ähnelt einem Überwachungsvideo; düster bedrohlich	synchron, parallel; O-Ton: Schrittgeräusche	tend. im Text und im Video	x		
	Protagonistin	Melodie 5	Susanne Wantoch: Traum in fernöstlicher Emigration	eher offen, partial, homolog; eine unspezifische fernöstliche Stadt	imaginär	imaginäre Wanderung; Referenz im Titel	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich	Peking, kontrapunktisch	Verschiedene Einstellungen: Protagonistin beim Einkaufen und stöbern in kleinen Geschäften; Fernostbilder, allerdings nicht in der Türkei, Arabien sondern Asien. Doppelbelichtungen	asynchron, parallel; Melancholische Melodie, verstärkt Intonation der Sprecherin	tend. im Text und im Video	im Text: Buch		
	Gewebe	Melodie 6	Gertraude Portisch: Prüfung	(offen, homolog, partial)	eher real	eher imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich; Oppositionen: innen - außen, Gesundheit - Wahnsinn	offen, indifferent	Bild einer Mauer davor ein zerrissener, ausgefranster Stoff der sich im Wind bewegt; unheimlich.	parallel, asynchron; Melodie, fast wie ein wiederkehrender Chor, bedrückend verklingt, langsam	tend. im Text	x		
	Protagonistin	O-Ton 3	Selma Meerbaum-Eisinger: Trauer	offen, global, homolog	imaginär - allegorisch	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spezifisch weiblich; Umgebung spiegelt die innere Stimmung wieder	Peking, kontrapunktisch	Farbgebung: Blau mit wenig Rot; Einstellung einer stark befahrenen Straßenkreuzung bei Dunkelheit in slow motion, wird überblendet von Nahaufnahme der Protagonistin, alleine in einem Lokal	synchron, kontrapunktisch; O-Ton Straßengeräusche und Umfeld des Lokals; Fade-Out und Einsetzen eines Klanges	tend. im Video	x		

KAPITEL	Brücken und klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären ?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?				
Flex, Reflex	Protag	Melodie 7	Margarete Kollisch: Déja Vu	offen, partial, homolog; eine geträumte Stadt	imaginär	imaginäre Wanderung	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich; Opposition: Fremdheit - Vertrautheit	offen, indifferent parallel	in Blau gehaltenen Silhouette einer Stadt in einer Weitaufnahme; überblendet mit einer Nahaufnahme des der Protagonistin in alltäglichen Situationen (am Sofa sitzend, trinkend)	Melodie verstärkt Traumhaftigkeit, wird übernommen zum nächsten Gedicht	tend. im Text	x	
			Peking	Ruth Klüger: Besuch der Exil-Touristinnen in Wien	geschlossen, global, homolog; Wien	real	Liste; explizite Referenz im Titel, prototyp. Teilreferenzen im Text	Touristin - Exilantin, spezifisch weiblich; Oposition: Fremde - Heimat	Peking, kontrapunktisch	Überblendung von Markt und Straßenszenen mit der Skyline in Peking	Weiterführung der Melodie	tend. im Text	im Text: implizit auf Theater, Museum
	eval	Beat 4	Sonja Harter: gelber	eher offen , partiell , widerständig	imaginär	eine explizite Referenz im Text "Graz"	Großstadteingeborene im Alltag, nicht spezifisch weiblich	London, kontrapunktisch	Gelb als starke Farbe im Text - im Video aufgegriffen: gelbes Flackern und gelber Screen zum Schluss. ansonsten: verschiedenen mit Handkamera gefilmte Szenen vom Karneval in London; teilweise ans Groteske grenzend; Sexualität	asynchron, parallel; Dezent, dumpfer Beat, wie ein Nachklang der vergangenen Nacht	x	im Text: implizit u. explizit auf Musik und Digital-Video	
			Ambient 8	Friederike Mayröcker: Maria am Gestade	geschlossen, global, homolog; Wien	imaginär	Liste	Großstadteingeborene im Alltag, nicht spezifisch weiblich	London, stark kontrapunktisch	erste Einstellung zeigt eine Kirche, aber eindeutig nicht Maria am Gestade; eine Totale auf einen älteren Mann, der einsam vor einer Mauer voller Graffiti sitzt, hinter den Absperrungen des Karnevalsbumzugs; extrem Kontrapunktisch zum Textinhalt	asynchron, kontrapunktisch-parallel; ein flirrender Klang, er an eine Harfe erinnert; parallel zum Text aber kontrapunktisch und asynchron zum Video	x	x

KAPITEL	Brücken und Klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
Kapitel fünf	Kam	Beat 5	Ingeborg Bachmann: Große Landschaft bei Wien	geschlossen, partial, homolog	imaginär	Karte, Liste	Ambivalenztyp: Stadt - Land, Peripherie; nicht spezifisch weiblich	London, kontrapunktisch	Karnevalszenen: SambatänzerInnen, verkleidet, geschminkt, verschiedene Ethnien; „Wir spielen die Tänze nicht mehr“ Oppositionen im Text werden aufgegriffen und übersetzt; extrem Kontrapunktisch - neue Bedeutungsentwicklung	asynchron, parallel - kontrapunktisch; treibender Beat; dominiert die Stimme f Nach und nach wird eine melodische Ebene hinzugefügt; sehr rhythmisch: „Rhythmischer Aufgang von Saaten, reifer Kulturen“.	x	x	
			Ann Cotten: Flex, Reflex	geschlossen, partial, homolog; Wien	real - imaginär	Karte, prototyp. Teilreferenz "Augarten"	Großstadteingeborene in der Krise, spezifisch weiblich; Beobachtungen von einem Punkt im Augarten gekoppelt mit Erinnerung an eine Trennung	London, kontrapunktisch - parallel	Karnevalszenen: gewisse Synchronisationen die die Bedeutung der Sätze verändern: z.B. Die kreisenden Hüften einer Tänzerin zum Vers: „Die Läuferin bewegt sich leicht als ob sie schweben würde“; gegen Ende ruhige Bilder einer Allee mit Wohnhäusern	Weiterführung des Beats ohne Veränderung; starke visuelle und auditive Brücke wirkt wie ein Text; sanftes Fade-Out zum Schluss	tend. im Text	x	
		Melodie 8	Liesl Ujvary: Schnecks	(eher geschlossen, partial, widerständig; Wien)	imaginär - allegorisch	Liste	Touristin - Exilantin, nicht spezifisch weiblich; Opposition: Heimat - Fremde; Speisen als Allegorie für Ethnien und das "typisch wienersche"	x	Schwarzer Hintergrund auf dem sich zerknüllte Servietten im Rhythmus der Musik und des Gedichts vervielfältigen und um sich selbst drehen; in der Überblendung eine mit Puderzuckerbestreute Mehlspeise	asynchron, parallel; Starke Betonung auf die einzelnen Wörter, steigend; Loop einer Melodie, steigend	x	x	
			Elfriede Gerstl: wien: stadt mit ärmelschoner	geschlossen, global, homolog; Wien	imaginär	Liste; prototyp. Teilreferenzen	Großstadteingeborene im Alltag, nicht spezifisch weiblich; Explizite Nennung „wien“ in Kombination mit leicht verschlüsselten Referenzen: z.B. „t-wagen“ statt D-Wagen, „hl. st Marx“ für den Gemeindebau Karl-Marx-Hof	Wien, parallel	kaleidoskop-artige klischeehafte Ausschnitte von Wienbilder (vielleicht einer Ansichtskarte, man erkennt das bunte dach des Stephansdoms ohne Baustellengerüst, das Riesenrad) die sich vor schwarzem Hintergrund bewegen	asynchron, indifferent; Stimme: starker er. Dialekt, im Hintergrund leise elektronische, unruhige Klänge, die sich steigern; gegen Ende wird neue Ebene hinzugefügt die beim nächsten Gedicht weitergeführt wird	x	x	

KAPITEL	Brücken und klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIÄLE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
Kapitel sechs: wien in augenhöhe	Animation	Melö	Judith Pfeifer: straßenwalzen	geschlossen, partial, homolog; Wien	imaginär	imaginäre Wanderung, prototyp. Teilreferenzen, explizite Referenz	Großstadteingeborene im Alltag, nicht spezifisch weiblich; Erinnerungsdiskurs	(Wiensouveniers, parallel)	Anfangs der gleicher Kaleidoskopeffekt: Anstecknadeln aus Souvenirläden und Preisschilder drehen sich im Kreis; dann Überblendung zu Realvideo: „Burggarten“; Denkmäler in Wiener Parks. „unter uns: wien dreht sich / im kreis“ lauten die letzten Verse des Gedichts	indifferent; Weiterführung der Melodie, positiverer Klang - kontrapunktisch zum Inhalt des Gedichts, parallel zum Bilder-Rhythmus und Sprechrhythmus	x	im Text: implizit auf Denkmäler	
		Ambient 9	Elfriede Czurda: Renovierung	geschlossen, partial, homolog; Wien	imaginär	nur eine explizite Referenz	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, nicht spezifisch weiblich	(eine Brunnenfigur, parallel)	Detail eines Brunnens, Marmorstatue eines Mannes und einer Frau auf einer Muschel, dreht sich, freigestellt vor schwarzem Hintergrund; überblendet mit einer altmodischen Lampe im bekannten Kaleidoskopeffekt. „zarten fesseln in / die winde gestreckt / und hals / gereckt ? verrenkt nach“ findet visuelle Entsprechung in den Figuren	asynchron, parallel; etwas unheimlich anmutender Klang; parallel zur Intonation	x	x	
		Ambient 10	Liesl Ujvary: die schöne stadt	geschlossen, partial, widerständig; Wien	imaginär	Liste, explizite Referenz	Stadt als Protagonistin, nicht spezifisch weiblich	Wien, parallel	ähnlich wie bei „wien in augenhöhe“; Kreise in denen verschiedenen Wien- Bilder zu sehen sind - bewegen sich vor schwarz-grauem Hintergrund; Schrift im Video: Teile des Wortes „WIEN“ schienen immer wieder in einem der Kreise auf	asynchron, parallel; Unruhige Klangfragmente ; parallel zur Intonation	x	x	
	Wien	Wind	Elfriede Gerstl: wien in augenhöhe	geschlossen, partial, widerständig; Wien	imaginär	imaginäre Wanderung, prototyp. Teilreferenzen, explizite Referenz im Titel	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, nicht spezifisch weiblich	Wien, parallel	Stephansdom und andere touristische Bilder, Fiaker das Museumsquartier usw., in vielfältigen Überblendungen; Bruch mit dem Kaleidoskopeffekt der vorangegangenen Gedichte, dafür Bildzitate aus eben diesen	asynchron-synchron, parallel; Windrauschen	x	im Text: implizit auf Werbung, Film	

KAPITEL	Brücken und Klammern	GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT	
	visuelle Ebene	auditive Ebene	partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?		
	New York - Sängerin	Sängerin 1	Intro	x	x	x	x	New York	ähnelt einem Musikvideo: Straßenszenen mit einer Sängerin dann direkter Übergang zum Text „Plündern“	intradiegetische Musik;Sängerin / Protagonistin singt: „Keep on dancing, keep on singing. Keep on moving, keep on walking.“	x	x	
			Mieze Medusa: Plündern	offen, partial, homolog	imaginär	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborenen im Alltag - Krise, spezifisch weiblich „Und überhaupt: mit X und X im Chromosom...“	New York, parallel	Handkamera zeigt verschiedene von Straßenszenen, dazwischen geschnittenen Aufnahmen der Sängerin aus dem Intro; Bilder teilweise sehr nahe am Text: Nebel - „feinstaubschleudern“, „plastikbecher“ - Plastikmüllsack „zelofan umspannt den tand“ - Goldfisch im Plastiksack, „stromverbrauch“ – Times Square; Ende: Zeitraffer	asynchron, parallel; Musik wird fortgeführt, aber ohne Vocals	x	im Text: explizit u. implizit auf Telefon, Internet, Bücher, Systemkontamination	
	Rotlicht	Melodie 10	Hertha Kräffner: Betrunkene Nacht	(offen, partial, homolog)	imaginär	x	Großstadteingeborene in der Krise, spezifisch weiblich	Wien, parallel	Kamerafahrt Halbtotale Einstellung von Wiener Gürtellokalen bei Nacht, mit bunter Neonbeleuchtung und Schriftzügen; mehrfach überblendet und unscharf; Schriftzüge: „Sexshop“, „Gogogirls“, „EROTIKKINO“; Scheinwelt, Traumwelt; Bezug auf angedeutete Prostitution.	asynchron, parallel; empfindsame elektronische Melodie; Geschwindigkeit der langsamen Intonation der Sprecherin angepasst	tend. im Text	im Video: implizit auf Schrift	
	Glas	Ambient 11	Ingeborg Bachmann: „Betrunkener Abend“	offen, partial, widerständig	imaginär	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene in der Krise, nicht spez. weiblich; Personifikation des „Betrunkenen Abends“ – Imaginäre Wanderung dieser Figur durch die nächtliche Stadt	offen, indifferent	Nahaufnahme eines Rotweinglases, dass sich von selbst leert, vor schwarzem Hintergrund	asynchron, parallel; dumpfe, verzerrte, basslastige Geräusche wie ein tiefes Stöhnen, einmal ergänzt durch einen helleren Klang, wie ein Aufschrei; sehr bedrohlich	tend. im Text	x	

KAPITEL	Brücken und Klammern	GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT	
	visuelle Ebene	auditive Ebene	partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?		
Kapitel sieben: Hinter Sonnenbrillen schreitend	Text	Ambient 12	Bettina Baläka: Die Frau	offen, partial, homolog	real - imaginär	Liste	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, spezifisch weiblich. „wie am Rodeodrive / wie am Sunset Boulevard“ als topologische Vergleichsreferenzen	x	Text im Bild, einzelne Wörter erscheinen nacheinander auf gelben Hintergrund, schließlich der gesamte Text einer Kontaktanzeige	indifferent-parallel; Sprecherin betont auffallend neutral und abgeklärt, verändert sich erst zum Ende hin, wenn quasi die Pointe aufgelöst wird. Hintergrund kaum merklicher Raumklangfläche	x	im Video: Text einer Kontaktanzeige	
	Rotlicht	Ambient 13	Evelyn Schlag: Moni	offen, partial, homolog	imaginär	x	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, spezifisch weiblich	Wien, parallel - illustrativ	Halbnahaufnahme eines Rotlicht-Lokals von außen, ein Neonschriftzug verrät: „CLUB28“ und „OPEN“, davor eine posierende Frauen und ein junger Mann; ruhige Handkamera; zweite Aufnahme näher, angeschnittene Personen, wirkt stark voyeuristisch; Kamera übernimmt die Perspektive des Freiers, der überlegt näher zu treten, Kontakt aufzunehmen	asynchron, parallel; nervöser, geloopter Sound, eher ruhig	tend. im Text	x	
	Verfolgung	Beat 6	Christine Nöstlinger: Unmögliche Dram	offen partial, homolog	imaginär	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene in der Krise, spezifisch weiblich; Opposition: männlich - weiblich	Wien, parallel - illustrativ	Gefilmt mit Helmkamera, Perspektive der Verfolgerin auf einen jungen Mann; nahe am Text; Verfolgungsszene auf Strasse, bei Nacht und im Lokal; Am Schluss wieder Schnitt auf die Szene in der Gasse: „aum negstn Tog / auf da Gossn/ aum Obend / am schbedn / den negstn / auzredn“	synchron, parallel; Wienerisch vom Text wird übernommen. Beat wie Herzklopfen gibt Rhythmus vor, der schneller ist als der des Gedicht; Bruch durch Wienerliedermelodie im Lokal	tend. im Text und im Video	x	
	Wohnung	Ambient 14	Friederike Mayröcker: Ein Spaziergang mit Briefen, nachts	offen, partial, widerständig	real	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborenen in der Krise, spezifisch weiblich. Übergang von Stadt in die Wohnung, Opposition: innen - außen	eine Wohnung, kontrapunktisch - parallel, illustrierend	Nahaufnahme des Gesichts einer jungen Frau die spricht; in den weiteren Einstellungen stellt sich heraus, dass sie mit ihrer Computer spricht, allein mit ihrer Katze in ihrer Wohnung	asynchron, parallel; sehr reduziert; anfangs schwach die Wählgeräusche von "Skype"	tend. im Text und im Video	im Text: Briefe, im Video: Computer, Videotelefonie	

KAPITEL	Brücken und Klammern		GEDICHTTITEL	DIE STADT IM TEXT				DIE STADT IM VIDEO		AUDITIVE EBENE	NARRATIVITÄT	INTERMEDIALE REFERENZEN	SCREENSHOT
	visuelle Ebene	auditive Ebene		partial od. global? homolog od. widerständig? offen od. geschlossen?	Stadt des Realen, des Allegorischen, des Imaginären?	Liste, Karte, imaginäre Wanderung?	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, die Touristin - Exilantin, der Ambivalenztyp oder die Stadt als Protagonistin?	Kontrapunktisches, paralleles, illustratives, indifferentes Verhältnis?	Handlungsverlauf, Perspektive, Stadtkonstitution?	Synchron, asynchron, parallel, kontrapunktisch od. indifferentes Verhältnis?	im Text? Im Video?	explizit oder implizit?	
New York - Sängerin	Wien	Melodie 11	Vera Ferra-Mikura: Hinter Sonnenbrillen schreitend	offen, partial, homolog	imaginär	imaginäre Wanderung	Großstadteingeborene im Alltag - in der Krise, nicht spezifisch weiblich; Vergleich der Stadt mit einer Unterwasserwelt, durch die getönten Sonnenbrillengläser, die als Schutz vor der Wirklichkeit, der Außenwelt dienen	Wien, parallel - illustrativ	Junge Frau tritt aus Hauseingang heraus, Blick auf die Uhr, setzt Sonnenbrille auf; verlässt den Hauseingang, kurzer Weg durch die Stadt in mehreren Einstellungen, bis die Protagonistin wieder in einem Hauseingang verschwindet	asynchron, parallel; reduzierte Musik, der Sound wird schwächer doch bleibt ein dumpfer Beat, wie ein Nachklang	tend. im Video	x	
	New York - Sängerin	Sängerin 2	Outro	x	x	x	x	New York	Innenaufnahme eines Linienbus in New York: Die Sängerin vom Intro; Am Ende wieder die Zeitraffer Aufnahme aus dem nächtlichen New York, die Lichter überlagern sich bis zum Fade-Out	intradiegetische Musik: Die Protagonistin / Sängerin vom Beginn des Kapitels singt: „let freedom reign!“ mit Begleitung einer Gitarre, gemischt mit synchronem Ton der Bushaltestellenansage	x	x	

6. CONCLUSIO

Die Verbindung von Text und Bild ist so alt wie die Literatur selbst – zu jeder Zeit fand sie eine zeitgemäße ästhetische Ausdrucksform. Die Verbindung von Visuals und Literatur ist eine dieser Verbindungen mit der zum heutigen Zeitpunkt experimentiert wird und die sowohl Chancen, als auch Probleme für die Literaturvermittlung in sich birgt. Die Ablenkung vom Text, die Überforderung der RezipientInnen, die Vorwegnahme des individuellen Visualisierungsprozesses und die Popularisierung von Literatur sind nur einige dieser durchaus berechtigten Einwände, die gegen intermediale Produktionen wie die DVD *Frauen auf Straßen* sprechen mögen. Allerdings nimmt die DVD erstens eine absolute Nischenposition ein von der, meiner Meinung nach, keine gefährliche Bilderflut droht. Zweitens ist die Visualisierung mit Visual-Ästhetik tendenziell sehr frei und offen gehalten und keine Illustration oder Literaturverfilmung, die den RezipientInnen vorgefertigte Schablonen liefert. Drittens kann man während der Rezeption auch jederzeit die Augen schließen und sich, einem Hörbuch gleich, nur auf die Texte konzentrieren.

Am Beginn der Diplomarbeit stand vorrangig das Interesse an dem ungewöhnlichen Produkt „Seh-Buch“. Trotz vorhandenen Interesses war es kein Leichtes, dieses plurimediale Konstrukt in den Griff zu bekommen. Der Weg über die Theorien der Visual Culture und der Intermedialität war zwar nicht unbedingt einfach und, aufgrund der Masse an Publikationen auch nicht wirklich geradlinig, lieferte aber dennoch ein gutes Fundament, um die Kontexte auszuloten zwischen denen sich die DVD ansiedelt. Die Analyse, die diese Arbeit beinhaltet, setzt nur einen Anfangspunkt – sie ist keinesfalls „fertig“ in dem Sinn, dass sie alle Aspekte dieser facettenreichen Publikation erfassen könnte. Die Tatsache, dass ich mit den VideokünstlerInnen bekannt bin, hat mir vor Augen geführt, wie wichtig es ist, den Abstand zum Untersuchungsgegenstand zu wahren, der einen wertungsfreien, wissenschaftlichen Blick zulässt.

Egal ob man nun den Ansatz, Gedichte und andere literarische Texte mit Videos zu kombinieren, gut findet oder nicht – Tatsache ist, dass diese intermediale

Erscheinungsform existiert. Grundsätzlich bin ich der Meinung, dass die Popularisierung von Literatur keine Gefahr in sich trägt. Ich sehe die Adaption der Texte vielmehr als „produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter speziellen medialen Bedingungen“²⁸⁴, wie es Werner Wolf ausdrückt.

Jost Frey verfasste im Jahr 1990 das Konzept vom unendlichen Text.²⁸⁵ Seine These besagt, dass alle neuen Texte auf ältere reagieren und so ihre Vorgänger rückwirkend transformieren. Frey bezieht sich hier eigentlich auf die Praxis der Übersetzungen, da eine mediale Verschiebung aber durchaus Ähnlichkeit zu einer Übersetzung hat, möchte ich noch ergänzen: „Die Geschichte der Texte ist ihre Veränderung im wiederholten Gelesenwerden. Eine Veränderung, die sich aus dem unentwegten Wechsel der Kontexte ergibt.“²⁸⁶ Solange ein Text also rezipiert und interpretiert wird, solange eine mediale Übersetzung stattfindet, ist der Text in Bewegung, egal was AutorInnenintention oder kanonisierte Interpretation festzuschreiben vermeinen.

Der Versuch, den Text an den Autor festzubinden, ist geschichtsfeindlich. [...] jeder Text ist jederzeit auf seinen wechselnden Kontext bezogen, ohne dass es eine Instanz gibt, welche die Zusammenhänge, in die er gerät, zu kontrollieren vermöchte. Daß er kontextabhängig ist, bedeutet weniger, daß er den Kontext braucht, als daß er ihm ausgeliefert ist und nicht davon befreit werden kann.²⁸⁷

Die Videos sind dem Kontext der Gedichte ausgeliefert, die Gedichte entstehen neu in den Videos. Das Potential der Literaturvisualisierung in der untersuchten Form sehe ich primär im Ausstellungs- und Veranstaltungsbereich. Die *Liveness* der Visuals ist durch ihre Flüchtigkeit eine spannende Kombination zur *Liveness* der Lesung. Für Literatúrausstellungen wäre eine installative Form der Präsentation eine immersive Lösung, um Texte einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die VisualistInnen-Szene Österreichs ist europaweit eine der vielfältigsten. Die gut ausgebaute nationale und internationale Vernetzung führt hoffentlich auch in Zukunft zu innovativen Ansätzen und spannenden Kooperationen, die zeigen, dass Literatur auch außerhalb des Leitmediums Buch und dem intermedialen Klassiker Literaturverfilmung auf interessante Weise dargestellt werden kann.

²⁸⁴ Vgl. Wolf, Werner: *Intermedialität und Dominanz*, S. 252

²⁸⁵ Vgl. Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*. Frankfurt a. M. 1990

²⁸⁶ Ebd. S. 9

²⁸⁷ Ebd. S. 9f

In den Literaturarchiven und Museen finden wir Handschriften und Reliquien: eine Schreibmaschine, ein Stift, ein Nähkästchen, eine Pfeife – Gegenstände, denen die Aura der AutorInnen noch anhaften soll. Viele Literatúrausstellungen und Autorenhäuser arbeiten mit solchen Erinnerungsstücken und erschließen einen Weg, der uns, wie Heike Gfrereis, Leiterin des Museums des Deutschen Literaturarchivs Marbach sagt, „ins Grenzland der Literatur“²⁸⁸ führt. Gfrereis schreibt weiter: „Soll man Literatur ausstellen? Der Literatur, dem Lesen zuliebe müsste man das Literatúrausstellen verbieten. Wer schaut, der liest nicht.“²⁸⁹ Natürlich liefert sie uns überzeugende Gründe Literatur auszustellen:

Der einzige Grund, der mir einfällt, den ich moralisch nennen würde, ist mein Glaube daran, dass es wichtig ist, eine Bastion zu halten: Literatur ist merkwürdig, nicht selbstverständlich, nicht ganz verständlich, nicht ganz vermittelbar, fremd, oberflächlich, störend, enttäuschend, uninformativ, nur verführend, nie erfüllend, unwichtig, buchstäblich und imaginär zugleich, aber nicht-heilig und auch nicht-didaktisch. Sie erlaubt ein Sowohl-als-auch, bewahrt, weil sie kein Entweder-Oder fordert, einen freien Kopf. Sie ist ein Hort der sinnlosen Buchstaben, Erscheinungen und Vorkommnisse, der nur poetisch sinnvollen Zeichen. Man kann Literatur ausstellen, damit man sieht, dass man sie nicht auf einen Blick, mit einem Wort, einem Sinn verstehen kann. Auch das soll und muss man vermitteln.²⁹⁰

Überforderung, Mehrdeutigkeit, Ambivalenz – all das sind Eigenschaften von Literatur, insbesondere von Lyrik. Die Fülle der Visualisierungsmöglichkeiten reicht ins Unendliche, einen Ansatz zeigt die DVD *Frauen auf Straßen*. Bild und Text wollen hier in keinem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, sondern wollen in ihrem Zusammenspiel, in ihrem „Sowohl-als-auch“ etwas Neues schaffen. Genauso wenig wie das WWW als alles beeinflussende Medienkonvergenz weder gut noch böse ist, genauso wenig ist die Visualisierung eine Gefahr *oder* eine Chance für die Literatur, sie kann beides sein – hier wie dort gilt: *Content is key*. Einzig wesentlich ist, ob man am Austausch der unterschiedlichen Wahrheiten interessiert ist, ob man den Solipsismus ein wenig öffnen und an der Gedanken- und Gefühlswelt anderer teilhaben möchte. Und ob nun Bild oder Text die Oberhand hat, keines Streits würdig und hat für mich keinerlei Relevanz. Ich freue mich auf ein Zeitalter der Intermedialität, in dem wir einen Text lesen und die Visualisierungen und Interpretationen anderer rezipieren können.

²⁸⁸ Gfrereis, Heike: *Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?* In: Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen 2007. S.81

²⁸⁹ Ebd. S. 83

²⁹⁰ Ebd. S. 88

Denn dies ist nicht nur ein weiterer Grund Literatur zu visualisieren, das ist der Grund für jegliche literaturwissenschaftliche Tätigkeit.²⁹¹

²⁹¹ Vgl.: Pfeifer, Maria: *Literatur ausstellen – ich darf das!* In: Stefan Kutzenberger (Hg.): *Kapitel 4, Zeile 13. Literatur ausstellen – darf man das? Ein Projekt der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Katalog*. Wien 2012, S. 13-16 Ein Text, den ich für den Katalog der Literatúrausstellung „Kapitel 4, Zeile 13“ geschrieben habe. Diese wurde 2012 im Rahmen der Lehrveranstaltung „Literaturvisualisierung“ von Stefan Kutzenberger umgesetzt.

7. BIBLIOGRAFIE

Primärquellen:

Luma.Launisch [Visualisierung]: *Anthologie: Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt. Ein Rundgang in sieben Kapiteln*. DVD. Wien: MONO VERLAG, 2011.
[departure literatur lab DVD 5]

Print Quellen der Gedichte:

Bachmann, Ingeborg: *Betrunkner Abend*. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster (Hg.): Ingeborg Bachmann – *Werke*, Band I. München, Zürich 1978, S. 63
- *Große Landschaft bei Wien*. Ebd. S.59 - 70
- *Paris*. Ebd. S.33

Baläka, Bettina: *Die Frau*. In: *Schaumschluchten*. Graz, Wien 2001. S.9
- *Diese Reisetätigkeit*. Ebd. S. 72

Busta, Christine: *Großstadtvögel*. In: *Salzgärten. Gedichte*. Salzburg 1978, S.74

Cotton, Ann: *Flex, Reflex*. In: *Fremdwörterbuchsonette. Gedichte*. Frankfurt am Main: 2007, S. 76

Czurda, Elfriede: *Renovierung*. In: *Voik. Gehirn Stockung Notat Stürme. 10.10.1989 - 29.12.1990*. Graz, Wien 1993, S. 100

Dahimène, Adelheid: *Nach dem Theater sind alle Straßen*. In: *Blitzrosa Glamour. Gedichte*. Wien 2009, S. 51

Ebner, Jeannie: *Schutthalde am Stadtrand*. In: *Gesammelte Gedichte*. Wr. Neustadt 1988, S.68

Ferra-Mikura, Vera: *Hinter Sonnenbrillen schreitend*. In: *Schuldlos wie die Mohnkapsel* (= *Stiasny – Bücherei* Bd. 83). Graz, Wien 1961, S. 100

Friederike Mayröcker: *Ein Spaziergang mit Briefen, nachts*. In: *Liebesgedichte*. Frankfurt am Main, Leipzig 2006, S.47

Frischmuth, Barbara: *Budapest*. In: *Schamanenbaum. Gedichte*. Graz, Wien 2001, S.25
- *Weißer Mond*. Ebd. S.25

Gerstl, Elfriede: *wien in augenhöhe*. In: *Neue Wiener Mischung*. Graz, Wien 2001, S.69
- *wien: stadt mit ärmelschoner*. Ebd. S.59

Greller, Christl: *ich will beton* In: *veränderung ist. Gedichte*. Linz, Wien 2004, S.52

Haas, Waltraud: *east river fantasy blues*. In: *Weißer Wut. Lyrik und Prosa*. Wien 1995, S.39

Haderlap, Maja: *venedig* In: Robert Huez u.a. (Hg.): *laut lauter lyrik. Anthologie*. Wien 2009, S.40

Harter, Sonja: *gelber*. In: Robert Huez u.a. (Hg.): *laut lauter lyrik. Anthologie*. Wien 2009, S.72

Hundegger, Barbara: *roma centro 2*. In: *rom sehen und. April 05. gedicht-bericht*. Innsbruck, Bozen, Wien 2006, S.19
- *verläufe nehmen* In: *schreibennichtschreiben. Lyrik*. Innsbruck, Bozen, Wien 2009. S.27

Jelinek, Elfriede: *erwartung*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *elfriede jelinek. ende. gedichte von 1966 – 1968*. Reinbeck bei Hamburg 1999, S.28

Kerschbaumer, Marie-Thérèse: *gesang der massen im nebel der städte* In: *bilder immermehr. Gedichte*. Salzburg 1997, S.110

Klüger, Ruth: *Besuch der Exil-Touristinnen in Wien*. In: *Mit der Ziehharmonika* 10/3, 1993, S. 11.

Koenig, Alma Johanna: *Algier*. In: *Vor dem Spiegel. Lyrische Autobiographie*. Graz, Wien, Köln 1978, S.41

Kollisch, Margarete: *Déjà Vu* In: *Verlorene Zeit . Ausgewählte Gedichte und Betrachtungen*. Wien 1971, S.21

Kräfte, Hertha: *Betrunkene Nacht* In: Otto Breicha, Andreas Okopenko (Hg.): *Hertha Kräfte. Warum hier? Warum heute? Gedichte Skizzen Tagebücher*. Graz 1963, S.63

Lahr, Helene: *Niederösterreichische Kleinstadt*. In: Minna Lachs (Hg.): *und senden ihr Lied aus. Lyrik österreichischer Dichterinnen vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Wien 1963, S.86

Lavant, Christine: *Die Stadt*. In: *Spindel im Mond. Gedichte*. Salzburg 2006, S.94

Ludwig, Paula: *In der Allee*. In: Kristian Wachinger, Christiane Peter (Hg.): *Paula Ludwig. Gedichte. Gesamtausgabe*. Ebenhausen bei München 1986, S. 538 – 539

Mayröcker, Friedericke: *Maria am Gestade*. In: Marcel Beyer (Hg.): *Frederike Mayröcker. Gesammelte Gedichte 1939 - 2003*. Frankfurt am Main 2004, S.108
-Der Brief aus Nagoya. In: Marcel Beyer (Hg.): *Frederike Mayröcker. Gesammelte Gedichte 1939 - 2003*. Frankfurt am Main 2004, S.737

Medusa, Mieze: *Plundern*. In: Mieze Medusa, Markus Köhle (Hg.) : *Doppelter Textpresso. Slam Poetry + Audio CD*. Wien 2009, S. 9 – 13

Meerbaum-Eisinger, Selma: *Trauer*. In: Jürgen Serke (Hg.): *Selma Meerbaum-Eisinger Ich bin in Sehnsucht eingehüllt*. Hamburg 1980, S.36

Nöstlinger, Christine: *Unmegliche Dram* In: *Iba de gaunz oaman fraun*. Wien: 1988, S. 53 – 57

Pfeifer, Judith: *straßenwalzen*. In: Robert Huez u.a. (Hg.): *laut lauter lyrik. Anthologie*. Wien 2009, S.72

Portisch, Gertrude: *Prüfung*. In: *Wer bist du? Gedichte*. Eisenstadt 1979, S.17

Reitzer, Angelika: *100ml Blaupause*. In: Robert Huez u.a. (Hg.): *laut lauter lyrik. Anthologie*. Wien 2009, S. 73 – 77

Rühle-Gerstel, Alice: *Novembormorgen*. In: Marta Markova. (Hg.): *Verlassenes Ende. Gedichte*. Innsbruck 1998. S.36f.

Schlag, Evelyn: *Moni*. In: *Sprache von einem anderen Holz. Gedichte*. Wien 2008, S.14

Seidlhofer, Waltraud: *in den bildern spiegeln geschichten und woerter*. In: *Boote in den Museen*. Wels 2008, S.102f.

Treudl, Sylvia: *downtown*. In: Werner Herbst (Hg.): *im wilden gleichmaß warmgelaufen*. Wien 1992, S. 30
- *gib dich her* In: *im wilden gleichmaß warmgelaufen*. (Hg.): *im wilden gleichmaß warmgelaufen*. Wien 1992, S.40

Ujvary, Liesl: *die schöne stadt* In: *Sicher & Gut. Was die Welt zusammenhält. Spüren Sie nichts? Gedichte über Gedichte. Romane über Romane. Ich. Autobiographie mit Anleitung.* Wien 1977, S. 33
- *Schmecks.* Ebd. S. 32

Wantoch, Susanne: *Traum in fernöstlicher Emigration.* In: Rudolf Felmayr (Hg.): *Susanne Wantoch. Von Nichts zu Nichts ein eiserner Balkon. Gedichte.* (= *Neue Dichtung aus Österreich*, Band 161) Wien 1970, S. 32

Wied, Martina: *Am Rand der Stadt.* In: *Am Rand der Stadt. Gedichte.* Wien 1919, S.69

Sekundärquellen:

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture.* New York 2008.

Barthes, Roland: *Semiologie und Stadtplanung.* In: *Das Semiologische Abenteuer.* Frankfurt a. M. 1988.

Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 -1930* (= Bd. 39 *Saarbrückner Beiträge zur Literaturwissenschaft*). St. Ingbert 1993.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt a. M. 1963.
- *Über einige Motive bei Baudelaire.* In: *Charles Baudelaire: Ein Lyriker in Zeiten des Hochkapitalismus.* Frankfurt a. M. 1990, S.101-150

Bernard, Veronika: *Das emotionale Moment der Veränderung. Stadt als Dichtung.* (= 402 *Abhandlungen zur Kunst- , Musik- und Literaturwissenschaft*). Bonn 1999.

Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28-43

Böhme, Hartmut: *Netzwerke. Zur Theorie einer Konstruktion*. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XIII. 3/2003. S. S.590-604

Böhne, Gernot: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern 1998.

Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld 2007.

Brenner, Peter J. : *Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung. Schrift-Bild-Verhältnisse von Gutenberg bis Bill Gates*. In: Grimm, Heimböckel u.a. (Hg.): *Der Bilderhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Würzburg* 2005, S 10 - 25

Butor, Michel: *Die Stadt als Text*. Graz 1992.

Charis Goer, Stefan Greif und Christoph Jacke: *Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft*. In: Lothar van Laak, Katja Malsch (Hg.): *Literaturwissenschaft Interdisziplinär*. Heidelberg 2010. S. 70 - 82

Daxl, Heiko: *Musik des Lichts – Zur Geschichte der klingenden Bilder im Experimentalfilm*. In: Petzke, Ingo (Hg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt 1989.

Faulsitch, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen 1994

Fischer, Eva: *Performative Prozesse in audiovisueller Kunst und Kultur in deren Wechselwirkung mit deren FORM und Inhalt*. In: *sound:frame. PerFORMance*. (= Festivalkatalog 2011)Wien 2011.

Förster, Desiree: *Die Immersion des Bildes. Notizen zum Vjing als eine hybride Bildpraxis*. In: *sound:frame. PerFORMance*. (= Festivalkatalog 2011)Wien 2011.

Frank, Gustav: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M. 2009, S. 354 – 392

Frank, Gustav: *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M. 2009, 354 – 392

Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*. Frankfurt a. M. 1990.

Gfrereis, Heike: *Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?* In: Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen 2007. S. 81-88.

Golden, Catherine J. (Hg.): *Book Illustrated. Text, Image, and Culture 1770 – 1930*. New Castle 2000.

Hartmann, Dietrich: *Stadtbeschreibungen. Zur Konzeptualisierung von Makroräumen und städtischer Identität*. In: Habel, Herweg, Rehkämper (Hg.): *Raumkonzepte in Verstehensprozessen. Interdisziplinäre Beiträge zu Sprach und Raum*. Tübingen 1989, S. 70-98

Haustein, Lydia: *Videokunst*. München 2003

Häusermann, Janz-Peschke, Ruhr (Hg.): *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*. Konstanz 2010.

Hein, Birgit: *Experimentalfilm und bildende Kunst*. In: Ingo Petzke (Hg.): *Das Experimentalfilm- Handbuch*. Frankfurt 1989.

Huwiler, Elke: *Erzählen zwischen Radiosendung und Live Performance*.

Narratologische Aspekte unterschiedlicher Formen des Hörspiels. In: Müller (Hg.) *Mediale Ordnungen. erzählen, archivieren, bezeichnen.* Marburg 2007, S. 201 - 220

Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit.* Berlin, New York 1979.

Kalt, Daniel: *Visualisierte Texte: Buch-Beschau der anderen Art.* In: *Die Presse*, Print-Ausgabe vom 08.05.2011

Keidel, Matthias: *Die Wiederkehr der Flaneure.* Würzburg 2006.

Kittler, Friedrich : *Aufschreibesysteme 1800/1900.* München 1985.

Lessing, Gottfried Ephraim: *Laokoon. Über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Stuttgart 1964

Mahler, Andreas: *Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.* In: Mahler (Hg.): *Stadt – Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination.* Heidelberg 1999.

Makela, Mia: *Live Cinema: Language and Elements* Helsinki, 2006.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie.* Paderborn, München 2011

Mitchell, W. J. T.: *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft.* In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn.* Frankfurt a. M. 2009, 319 – 327
- *Was ist ein Bild?* In: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik.* Frankfurt a. M. 1990, S. 17-68

Neuhaus, Stefan: *Grundriss der Literaturwissenschaft.* Tübingen, Basel 2005.

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.

Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2004.

Ochsner, Beate: „Weiche“ Musikvideos. Oder: von Intermedialität zu produsage. In: Becker, Thomas (Hg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und „illegitimer“ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld 2011, S. 139-166

Palmier, Jean-Piere: *Die Narrativität der Medien*. In: Lothar van Laak, Katja Malsch (Hg.): *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*. Heidelberg 2010. S.70- 79

Perloff, Marjorie: *Poetry On & Off the Page*. Illinois 1998.

Pfeiler, Martina: *Poetry goes intermedia. US-amerikanische Lyrik der 20. und 21.Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Tübingen 2010.

Pfeifer, Maria: *Literatur ausstellen – ich darf das!* In: Stefan Kutzenberger (Hg.): *Kapitel 4, Zeile 13. Literatur ausstellen – darf man das? Ein Projekt der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Katalog*. Wien 2012, S. 13 -16

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

Rapp, Tobias: *Lost and Sound. Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt a. M. 2009.

Röhnert, Jan: *Schall-dichte Echoräume. Die Transformation der Massenmedien im Gedicht*. In: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld 2010, S. 99 – 114

Sandra Vandenrath: *Doppel-Blicke. Wort und Bild in Literatúrausstellungen*. In: Anne Bohnenkamp, Sonja Vandenrath (Hg.): *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie*.

Zur Theorie und Praxis von Literatur Ausstellungen. Göttingen 2011, S 80-81

Scheugl, Hans, Schmidt jr., Ernst (Hg.): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms.* Frankfurt am Main 1974.

Schmitz, Ulrich: *Lesebilder im Internet. Neue Koalitionen und Metamorphosen zwischen Text und Bild.* In: *Zeitschrift für Germanistik.* Neue Folge XIII. S.605-628

Schmitz-Emans, Monika: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft.* In: . In: Herbert Foltineg, Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär.* Wien 2002, S. 193 – 230.
- *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort „Visual Culture“* In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Potsdam, 18. - 21. Mai 2005 (= 10/10 Hermeia. Grenzüberschreitende Studien zur Literatur und Kulturwissenschaft. Crossing Boundaries in Literary and Cultural Studies.*)Heidelberg 2008.

Schneider, Irmela: *Netzwerkgesellschaft. Hörspiel in Europa. Geschichte und Perspektiven.* In: *epd medien.* Nr. 62. Frankfurt a. M. 2003, S. 5-10

Simmel, Georg: *Die Großstadt und das Geistesleben.* In: *Das Individuum und die Freiheit. Essays.* Berlin 1984, S. 192 – 204

Weich, Horst: *Prototypische und Mythische Stadtdarstellung.* In: Mahler (Hg.): *Zum „Image“ von Paris Stadt – Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination.* Heidelberg 1999, S.37 – 54

Weigel Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Hamburg 1990.

Wellbery, David: *Stimmung*. In: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2003, S. 703-733

Welzenbach, Laura: *Visual Arts. Visualisierung von Musik. Definition, Entwicklung und aktuelle Tendenzen*. Wien 2010.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: Joachim Schulte (Hg.): *Kritisch-genetische Edition*. Frankfurt 2001

Wolf, Werner: *Intermedialität und mediale Dominanz typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet*. In: Degner, Wolf (Hg.): *Der neue Wettstreit der Künste: Dominanz und Legitimität im Zeichen der Intermedialität. Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld 2010. S. 241- 250
- *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Herbert Foltineg u. Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S.163-193.

Online Quellen:

<http://www.ubuweb.com/> (zuletzt eingesehen: Dezember 2012)

https://www.youtube.com/results?search_query=poetry+film&oq=poetry+film&gs_l=youtube.3..0.57365.60004.0.60219.11.7.0.4.4.0.169.718.5j2.7.0...0.0...1ac.1.XOstI0WHB (zuletzt eingesehen: Dezember 2012)

<http://www.poetry.or.at/> (zuletzt eingesehen: Dezember 2012)

8. ANHANG

8.1 Zusammenfassung

Die Arbeit widmet sich der intermedialen Betrachtung der Literaturvisualisierungs-DVD *Frauen auf Straßen. Lyrikerinnen und die Stadt. Ein Rundgang in sieben Kapiteln* aus dem Jahr 2011. Die wissenschaftliche Untersuchung setzt an bekannten Paradigmen an und grenzt sich von ihnen ab und denkt sie dem Untersuchungsgegenstand entsprechend weiter. Diese angrenzenden Kontexte sind Lyrik, Hörbuch, Videokunst und das verbindende Motiv der Stadt in den Texten und Videos. Die theoretische Grundlage erschließt sich aus der Intermedialitätstheorie und der *Visual Culture*. Die Arbeit gliedert sich demnach in folgende Abschnitte: Als Erstes wird der Untersuchungsgegenstand beschrieben. Es folgt eine ausführliche Betrachtung der Visual Culture und der Theorien W. J. T. Mitchells zur Einführung in den Diskurs. Danach wird die Intermedialitätstheorie nach Irina O. Rajewski und Werner Wolf erläutert. Im Part „Kontexte“ findet sich eine thematische Einführung in die Bereiche Lyrik, Hörbuch und Videokunst, wobei hier immer nur die für die DVD relevanten Aspekte herausgegriffen werden. Darüber hinaus widmet sich dieser Teil ausführlicher dem Motiv der Stadt in der Literatur und den Videos, wobei hier vor allem auf Andreas Mahler und Veronika Bernard verwiesen wird, um anschließend selbst vier Kategorien zu entwickeln, nach denen sich die Gedichte einteilen lassen. Diese Kategorien werden gemeinsam mit den im Theorieteil entwickelten die Grundlage für die Analyse bilden. In diesem Teil wird die DVD auf visueller, auditiver und textueller Ebene untersucht, aufgeschlüsselt und kommentiert. Die Conclusio widmet sich dem persönlichen Ausblick auf das mögliche Potential solcher audiovisueller Literaturproduktionen für den Literaturbetrieb.

8.2 Lebenslauf

1982	geboren am 1. August 1982 in Linz an der Donau
2000	Matura Adalbert Stifter Gymnasium Linz, Schwerpunkt Bildnerisches Gestalten und Werkerziehung
2001 – 2005	wiener kunst schule, Diplomabschluss im Fach Bildhauerei
2005 –2013	Uni Wien Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Wahlfach: Cultural Studies
2008	Redaktionspraktikum bei der Zeitschrift „Ursache & Wirkung“
2010	Praktikum beim sound:frame, festival for audiovisual expressions, Wien
2010	Projektmanagement und Veranstaltungsorganisation bei Willfriede, dem Friedensprojekt von WienXtra-jugendlinwien
Seit 2011	Mitarbeit beim sound:frame, festival for audiovisual expressions, Wien
2011	Betreuung des Jugendprojekts „nexttext“ am StifterHaus, Linz
2011	Zusammenarbeit mit den Video-KünstlerInnen Luma.Launisch
2011	Projektmanagement beim Festival Ars Electronica, Linz
2012	Katalogtext „Literatur ausstellen – ich darf das!“ für die Literatúrausstellung „Kapitel 4, Zeile 13. Literatur ausstellen – darf man das?“ Ein Projekt der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien.
2012	Projektmanagement beim Festival Ars Electronica, Linz
2013	Abschluss des Studiums der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien