

1. Kurzer einleitender Akkord: Medienkonzepte

Als Regel gelte, daß es nützlich ist, den ersten Akkord nach Eröffnung der Bühne so stark und nachdrücklich anzuschlagen, als der Charakter des Stückes erlaubt.¹

Vor der Eröffnungsszene des Stücks ist es sinnvoll, verschiedene Medienkonzepte und Theorien zu Text-Bild-Wechselbeziehungen kurz zu beschreiben. Der epistemologische Konflikt kündigt sich somit an und zeigt die Vorbedingungen der Handlung. In den vergangenen Jahren standen viele medien- und zeichentheoretische Fragestellungen über Sprache und Bild im Vordergrund, die sowohl aus Linguistik und Medienwissenschaft als auch aus Literatur- und Kulturwissenschaft beziehungsweise Philosophie stammen. Die hier vorgelegte Beschreibung stellt keine lineare und enzyklopädische Auflistung medienwissenschaftlicher Begrifflichkeiten dar, sondern einen Abriss zeitgenössischer Ansätze, die miteinander unter dem Begriff der Intermedialitätsforschung verknüpft sind. Dieser Akkord lässt sich wie eine Triebfeder betrachten, die das Auftreten des inszenatorischen Ansatzes vorbereitet.

1.1. Intermedialität/Intertextualität Debatte

Das allgemeine methodologische und hermeneutische Feld des vorliegenden Vorhabens ist die *Intermedialität*, die wiederum erneut durch die zeitgenössischen Debatten und Behandlungen definiert wird. Hier soll ein kleiner begriffsgeschichtlicher Exkurs der Intertextualitätstheorie in Hinblick auf das Konzept der Intermedialität stattfinden, sodass die ausgewählte Methodologie deutlich wird. Mit Intertextualität und Intermedialität stehen zwei Korrelationsmodelle zur Debatte. Die zentrale Frage, die von diesem Wettkampf gestellt wird, ist einerseits, ob das Konzept der Intertextualität an seine Grenze stößt, sobald der Bereich schriftsprachlicher Texte verlassen wird, und andererseits, ob Intermedialität in der Literaturwissenschaft

¹ Freytag, *Die Technik des Dramas*, 108.

schlicht eine Erweiterung des poststrukturalistischen Konzepts der universalen Intertextualität bedeutet.² Schließlich wird in Frage gestellt, ob es eine strukturelle Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen gibt, die so oft parallelisiert werden. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass Intertextualität für lange Zeit als Oberbegriff für intermediale Phänomenen diente. Heute werden die intertextuellen Hinweise auch als Intramedialität beschrieben, da die Text-Text-Beziehungen innerhalb eines Mediums stattfinden.³

Die Debatte um Intertextualität und Intermedialität verschärft sich besonders bei denjenigen Phänomenen, bei denen verschiedene Medien innerhalb eines Mediums involviert sind. Was passiert, wenn ein malerisches Zeichensystem in ein literarisches Produkt eingeschrieben wird? Wie lässt sich dieses Phänomen beschreiben, bei dem die textuellen Verschiebungen und Umkodierungen der malerischen Zeichen nicht auf der Ebene ihrer eigenen medialen Konstitution verwirklicht werden? Wenn die malerischen Zeichen innerhalb des Texts nicht mit ihrer farbigen, beziehungsweise linearen *Materialität* auftauchen, kann dann immer noch die Rede von Intermedialität sein? Oder handelt es sich eher um Intertextualität, da das malerische Bild textualisiert wird und folglich als *Intertext* funktioniert?⁴ In ähnlicher Weise stellen sich Forschungsfragen hinsichtlich der Umschreibung der textuellen Zeichen in einem malerischen Zeichensystem. Ist es möglich, den Begriff Intermedialität zu verwenden, auch wenn es nur ein Medium zur Betrachtung gibt? Handelt es sich nicht um ein Medium, das innerhalb eines anderen Mediums maskiert auftaucht und dem man sich mit dem Begriff der Intramedialität annähert? Um diese Fragen zu beantworten, müssen eine Reihe von verschiedenen Theorien untersucht werden.

Der Begriff der Intermedialität wurde 1983 von Aage A. Hansen-Löve in die literaturtheoretische Diskussion eingeführt, um die intermedialen Beziehungen zwischen Gattungen verschiedener Kunstformen zu bezeichnen.⁵ Die variablen Defini-

-
- 2 Vgl.: Sombroek, Andreas. *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005, 47.
 - 3 Vgl.: Rajewsky, Irina O. »Intermedialität – Eine Begriffsbestimmung«, in: *Intermedialität im Deutschunterricht*, herausgegeben von Marion Bönninghausen und Heidi Rösch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004, 8–30, hier: 12, sowie Rajewsky, *Intermedialität*, 12.
 - 4 Vgl. Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978 und Pfister, Manfred. »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985, 1–30, hier: 7.
 - 5 Vgl.: Hansen-Löve, Aage A. »Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne«, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, herausgegeben von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien: Institut für Slavistik an der Universität Wien, 1983, 291–360, hier: 291.

tionen von Intermedialität fußen gewissermaßen in dem, was man unter »Medium« oder »Medien« versteht; als Medien werden sowohl die traditionellen Künste wie Literatur und Malerei, als auch Bedeutungsträger wie Sprache und Bild bezeichnet.⁶ Irina Rajewsky entwickelt zwei Konzepte von Intermedialität, von denen das erste als *broad* und das zweite als *narrow intermediality* beschrieben wird, die den intermedialen Gegenständen einen taxonomischen Charakter verleihen.⁷ Nach dem ersten Konzept wird Intermedialität als fundamentale Kategorie betrachtet, um diejenigen Phänomene zu beschreiben, die zwischen verschiedenen Medien stattfinden. Das zweite Konzept gilt eher als kritische Kategorie, die wiederum drei Unterordnungen umfasst.⁸

Die erste Unterordnung betrifft die *Medientransposition* oder den *Medienwechsel* und entspricht dem genetischen Konzept der Intermedialität, da immer ein Medium als Inspirationsquelle für ein anderes dient und zeitlich vorher kommt (zum Beispiel Verfilmungen von literarischen Texten oder Novelisationen von Filmen).⁹ Es geht um ein Ausgangsmedium und ein Zielmedium, zwischen denen ein obligatorischer Transformationsprozess stattfindet. Die zweite Unterordnung umfasst die *Medienkombinationen*, die das Zusammenspiel zwischen mindestens zwei Medien abbildet, die materiell und medial distinkt und präsent in der Auseinandersetzung bleiben (beispielsweise im Fotoroman).¹⁰ Die dritte Unterordnung betrifft das Phänomen *intermedialer Bezüge*, wo nur ein einziges Medium, nämlich das Objektmedium, materiell präsent ist, das sich auf das Referenzmedium bezieht.¹¹ Zu diesem Phänomen gehören Beispiele wie die Filmisierung der Literatur oder die Musikalisierung literarischer Texte. Dort thematisiert ein Medium ein anderes oder imitiert seine Strukturen und Darstellungsverfahren. Dass in diesen Fällen nur ein Medium materiell und medial präsent ist, macht diese Unterordnung mit der Intertextualität vergleichbar.¹²

Jürgen E. Müller sucht mit seinem Intermedialitätsmodell explizit Anschluss an die Intertextualitätsdebatte. Er studiert die Texte von Michail Bachtin und Ju-

6 Vgl.: Zemanek, Evi. »Intermedialität – Interart Studies«, in: *Komparatistik*, herausgegeben von Evi Zemanek und Alexander Nebrig. Berlin: Akademie, 2012, 159–174, hier: 167.

7 Vgl.: Rajewsky, Irina O. »Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality«, in: *Intermédialités* 6 (2005): 43–64, hier: 46.

8 Vgl.: Ibid., 51ff. Über die drei Subkategorien des Intermedialen vgl. auch Rajewsky, *Intermedialität*, 15–18.

9 Vgl.: Rajewsky, »Intermediality, Intertextuality, and Remediation«, 51 und Rajewsky, *Intermedialität*, 16.

10 Vgl.: Rajewsky, *Intermedialität*, 15.

11 Vgl.: Ibid., 16f.

12 Über den Beitrag der Intertextualitätsforschung zur Präzisierung des Phänomens »intermediale Bezüge« siehe Kapitel »Intertextualität« und »Intermedialität« *revisited*, in: Rajewsky, *Intermedialität*, 59–77.

lia Kristeva im Hinblick auf die Frage, inwieweit die Interaktion zwischen Äußerungen in unterschiedlichen Medien im Konzept der Intertextualität schon angelegt ist.¹³ Bereits Bachtin erwähnt, dass seine Theorie um die Dialogizität auf nicht-verbale Phänomene erweitert werden könne, bemerkt jedoch, dass diese Dimension der Dialogizität seinen Untersuchungsrahmen überschreite.¹⁴ Bei Julia Kristeva wird das Konzept Text völlig vom Kriterium der Schriftlichkeit der Buchstaben befreit. Intertextualität ist von vornherein nicht an schriftsprachliche Äußerungen gebunden. Die Intertextualität impliziert die »Transposition eines Zeichensystems in ein anderes«.¹⁵ Selbst die Formulierung »Zeichensystem« (*système de signes*) impliziert die Möglichkeit einer Ausweitung des Textbegriffs auf unterschiedliche semiotische Systeme.¹⁶ Zeitgenössische Definitionen von Intermedialität rekurrieren auf Kristevas Formulierung, indem sie diese in ein medientheoretisches Konzept eingliedern.¹⁷

Als »weiche Intermedialität« definiert hingegen Uwe Wirth den Gegenstandsbereich »einer literaturzentrierten intermedialen Forschungsperspektive«.¹⁸ Dazu gehören die Inszenierungsformen medialer Modulation, wie sie beispielsweise bei einem Roman realisiert werden können. Die Umkodierung der Bilder bei einem jeweiligen literarischen Text wird somit durch eine literaturzentrierte Perspektive erreicht. Die Intermedialität wird hier als »weich« betrachtet, da nur ein Medium sichtbar und folglich dominant ist, innerhalb dessen ein anderes auftaucht, ohne allerdings seine eigene mediale und materielle Form einzubringen, sondern lediglich seine operativen Funktionen. Die Interrelation, die zwischen den beiden verknüpften Medien organisiert wird, bleibt »weich« und auf einer repräsentationalen Ebene eingeschlossen. Als »harte Intermedialität« beschreibt Wirth andererseits die Koppelung von Text und Bild, ein intermediales Miteinander, das durch eine konzeptionelle und mediale »Re-Konfiguration« geprägt wird: »Eine derartige Re-Konfiguration impliziert eine technisch-mediale und eine inszenierend-konzeptionelle Modulation der performativen Rahmenbedingungen. Das Modell hierfür sind mediale Hybridbildung und mediale Aufpfropfung«.¹⁹ Die Wechselbeziehungen von Schrift

13 Vgl.: Müller, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996, 94–98.

14 Vgl.: Bachtin, Michael. *Die Ästhetik des Wortes*, übersetzt von Rainer Gröbel und Sabine Reese. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, 106.

15 Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, 68.

16 Diese Möglichkeit bleibt gemäß anderer Theoretiker*innen umstritten, was die Intertextualität-Intermedialität Debatte weiter mobilisiert. Vgl. Pfister, »Konzepte der Intertextualität«, 7.

17 Vgl.: Müller, *Intermedialität*, 83.

18 Wirth, »Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität«, 33.

19 Ibid., 32.

und Bild sind medial präsent, sichtbar und skizzieren eine reine Intermedialität, die auch unter dem Begriff der *Schriftbildlichkeit* beschrieben werden kann.

Was die vorliegende Untersuchung interessiert, ist jene Art von Intermedialität, die schon als *narrow intermediality* (Rajewsky) – spezifischer die sogenannten »intermedialen Bezüge« (dritte Unterordnung von *narrow intermediality*) – sowie als »weiche Intermedialität« (Wirth) definiert wurde. Der Prozess der Umschreibung von heterogenen Zeichen in einem außerdem homogenen medialen Körper folgt den Regeln der (Re)präsentation,²⁰ da die jeweiligen materiell abwesenden (malerischen beziehungsweise literarischen) Zeichen als sichtbar (re)präsentiert werden. Zur Verdeutlichung des Konzepts der Intermedialität wird im ersten Akt des Stücks der Begriff der Inszenierung eingeführt, um im Anschluss eine mediale Körpertheorie zu formulieren.

1.2. Transmedialität

Das Konzept der Intermedialität soll nicht mit jenem der Transmedialität verwechselt werden. Nach Evi Zemanek beziehen sich in einer intermedialen Konfiguration »[...] verschiedene Medien aufeinander oder greifen ineinander;« während für transmediale Phänomene »[...] medienunspezifische Gemeinsamkeiten, zum Beispiel in Themen- und Motivwahl, Stil oder Gestaltungsprinzip [bestehen], ohne dass sich die Medien gegenseitig als solche thematisieren oder imitieren.«²¹ Auch Roberto Simanowski verwendet den Begriff der Transmedialität, »der den Übergang von einer medialen Ausdrucksweise in eine andere bezeichnet.«²² Er ordnet Transmedialität der »harten Intermedialität« zu, wie diese Kategorie von Uwe Wirth definiert wurde, obwohl er zwei Differenzierungen vorschlägt: Zunächst beruht das Modell der Intermedialität auf einer Kopplung zwischen verschiedenen Zeichenverbundsystemen, während das Modell der Transmedialität den Schwerpunkt des »Übergangs« zwischen verschiedenen konfigurierter Zeichenverbundsystemen hervorbringt;²³ zudem rezipiert Simanowski Medien auch als Komplex aus Sender, Kanal und Empfänger, während Wirth sie im zeichentheoretischen Sinne betrachtet.²⁴

20 Über den Begriff der intermedialen (Re)präsentation vgl.: Angelatos, Dimitris. *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης* [Literatur und Malerei. Über eine Interpretation der intermedialen (Re)präsentation]. Athen: Gutenberg, 2017, 36–41.

21 Zemanek, »Intermedialität – Interart Studies«, 168.

22 Simanowski, Roberto. »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«, in: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, herausgegeben von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein, 2006, 39–81, hier: 43.

23 Vgl.: Ibid.

24 Vgl.: Ibid., 43f.

Simanowski bezeichnet mit Transmedialität »[...] den Wechsel von einem Medium in ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens.«²⁵ Der Wechsel erfolgt zwischen verschiedenen semiotischen Systemen (zum Beispiel Text zu Bild, Bild zu Text) und zwischen verschiedenen Präsentationstechnologien (zum Beispiel Performance zu Video-Skulptur, Website zum öffentlichen Platz, Chatroom zum Theater). Diese Theorie entspricht dem Konzept der Intermedialität im *weiten Sinne* (*broad intermediality*), wie es von Rajewsky definiert wurde.²⁶ Das gleiche schriftbildliche/schriftliche/bildliche Werk kann gleichzeitig als transmediales oder intermediales Phänomen nach der jeweiligen Theorie untersucht werden.

Marie-Laure Ryan erwähnt: »Transmedial storytelling can be regarded as a special case of transfictionality – a transfictionality that operates across many different media.«²⁷ Expansion, Modifikation und Transposition sind die drei fundamentalen Operationen des transfiktionalen Erzählens, die auch für transmediale Beispiele angewendet werden können.²⁸ Ein Motiv, Symbol, Thema oder eine Handlung kann so beliebt sein, dass sie oft von verschiedenen medialen Plattformen verwendet wird. Die griechische Mythologie und die biblischen Texte sind das beliebteste *Storytelling* weltweit, die solch transmediale Phänomene zur Folge haben. Erheblich für die Verdeutlichung des Begriffs der Transmedialität ist das Konzept des Übergangs, der Bewegung von einem zum anderen Medium. Falls die Bild-Schrift Beziehungen innerhalb eines Mediums stattfinden oder aus der Kopplung verschiedener Zeichensystemen entstehen, dann bezieht sich die wissenschaftliche Analyse auf intermediale Ansätze. Wenn die wissenschaftliche Aufmerksamkeit sich auf die Bewegung von einem zum anderen Medium an sich konzentriert, dann sollte die Transmedialität Erwähnung finden.

1.3. Emmett Williams und Gertrude Stein: Inter- und Transmediale Spiele

Die Differenzierung zwischen Inter- und Transmedialität liegt nicht im ästhetischen Produkt an sich, sondern in der Fokalisierung der Untersuchung. Hier ist es hilfreich, ein Beispiel zu analysieren, um diesen Unterschied zu verdeutlichen. Der US-amerikanische Dichter (Vertreter der Konkreten Poesie), Performance-Künstler

25 Ibid., 44.

26 Vgl.: Rajewsky, »Intermediality, Intertextuality, and Remediation«, 46. Transmedialität dient, so Rajewsky, als Terminus zur Bezeichnung »medienunspezifische ›Wanderphänomene« (Vgl.: Rajewsky, *Intermedialität*, 12).

27 Ryan, Marie-Laure. »Transmedial Storytelling and Transfictionality«, in: *Poetics Today* 34, Nr. 3 (2013): 361–388, hier: 366.

28 Vgl.: Ibid., 366.

und Mitbegründer der Fluxus-Bewegung Emmett Williams weist mit seinem Gedicht »13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein«²⁹ (Abb. 1) auf den Medienwechsel hin. Darin lässt sich Williams von dem selbstdeskriptiven Gedicht »Five words in a line«,³⁰ das Gertrude Stein 1930 veröffentlichte, inspirieren. Williams schreibt in 13 Teilen des Gedichts die sechs Worte des Stein'schen Reims »when this you see remember me« (Abb. 2). In der ersten Variation sind die sechs Wörter lose auf der Fläche verteilt und auf dem letzten Segment des Gedichts werden durch eine additive Akkumulation 49.146 Wörter gesammelt, die oft in- und übereinander verwoben sind. Bei 24.576 Wörtern verschmelzen die Buchstaben und sind nicht mehr entzifferbar. Durch das Blättern erhält das Buch einen starken optischen Effekt und wird somit gefaltet.³¹

Der Stein'sche Reim »when this you see remember me« wiederholt sich in sechs³² verschiedenen Werken der amerikanischen Schriftstellerin, die 1930 geschrieben wurden.³³ In all diesen Werken, die zu verschiedenen Genres (Gedicht, Oper oder Drama) gehören, tritt diese Phrase wieder auf, ohne immer mit dem textuellen Kontext verknüpft zu sein. Sie gilt trotzdem als ein semantisches Motto, das sowohl durch seine plötzliche Erscheinung im Text als auch durch seine Wiederholung eine gewisse ästhetische Autonomie gewinnt. Es ist, als ob diese Phrase die Unklarheit der avantgardistischen Narration kompensiert und einen hermeneutischen Schlüssel dieser Schriftperiode beleuchtet. Steins Fokus ist nicht

29 Emmett Williams konzipierte 1958 das Gedicht, das 1960 in der *Galerie Købke* in Kopenhagen ausgestellt und 1965 in der renommierten Edition *MAT MOT* der Kölner *Galerie der Spiegel* als Leporello publiziert wurde. Siehe: Williams, Emmett. *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*. Köln: Edition Mat-Mot; Galerie der Spiegel, 1965.

30 Stein, Gertrude. »Five Words in a Line«, in: *Pagany: A Native Quarterly* 1, Nr. 1 (Winter 1930): 39.

31 »Das Leporello »dokumentiert« also einen vergleichsweise einfachen, auf einer mathematischen Formel basierenden Prozess der Textgenese, dessen Ergebnis zwar nicht durch eine unvorhergesehene Wendung überrascht, den über die entfalteten Segmente mit seiner visuellen Konsequenz zu verfolgen aber durchaus verblüfft«. Aus: Schulz, Christoph Benjamin. »Gefaltete Texte und Leporellos in literarischer Avantgarde und experimenteller Poesie«, in: *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher. Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und Bildender Kunst*, herausgegeben von Christoph Benjamin Schulz. Hildesheim: Olms, 2019, 437–486, hier: 455.

32 Stein, Gertrude. »They Weighed Weighed-Layed A Drama of Aphorisms«, »At Present A Play. Nothing But Contemporaries Allowed«, »Louis XI and Madame Giraud«, »Madame Recamier An Opera«, in: Stein, Gertrude. *Operas and Plays*. Paris: Plain Edition, 1932. Vgl. auch: »To Kitty Or Kate Buss«, in: Stein, Gertrude. *Portraits and Prayers*. New York: Random House, 1934 und *Before the Flowers of Friendship faded Friendship faded. Written on a Poem by Georges Hugnet*. Paris: Plain Edition, 1931.

33 Der biografische Dokumentarfilm über Stein trägt eben diesen Reim als Titel. Siehe: Miller Adato, Perry. *Gertrude Stein: When this you see remember me* [Film]. USA; Frankreich: Produktion von NET, Educational Broadcasting Corporation, 1970.

mehr der Inhalt des Texts, sondern der Schreibprozess und das Wörtliche an sich. Die Wörter werden zum Stoff des Texts und versuchen ihre semantische Grenze zu überwinden. So kommentiert Charles Bernstein Steins Werke:

The writing has become so dense that the meaning is no longer to be found in what the words represent, or stand for, but in their texture: the repetition, juxtaposition and structure of phrases, sentences, and paragraphs. One might say the words refer only to themselves, that there is no disjunction between what the prose refers to and the prose itself.³⁴

Die syntaktische Funktionalität der Phrase umfasst die zentralen thematischen Horizonte Steins. Der Ton der Wortkombination ist stark elegisch, da das Hauptthema die Erinnerung ist, die wiederum einen Verlust zum Vorschein bringt. Die Erinnerung ist zwar die wichtigste Funktion des Bewusstseins wenn es versucht, etwas Verlorenes wieder zu konstituieren. Der Erinnerungsaufwurf beruht jedoch auf einem lyrischen Ich, das spektral ist und das nur als Erinnerung wieder erscheinen kann (»remember me«). Die syntaktische Stellung der Wörter betont den deiktischen Charakter des Aufrufs (»when *this* you see«) (meine Hervorhebung). Das Zeigen (*deixis*) verweist auf die Anwesenheit eines Objekts, das als Spur oder Wegweiser dient, sodass der Vorgang der Erinnerung aktiviert wird. Etwas Anwesendes (»this«), das in Präsenz (»see«) lokalisiert ist, weist auf etwas Abwesendes (»me«) hin, das in der Vergangenheit gefangen ist. Die Sichtbarkeit von »this« erweitert die Bewusstseinsmöglichkeiten von den Betrachter*innen und verbindet verschiedene Temporalitäten.

Williams identifiziert sein Werk in dem einleitenden Text zu dieser Arbeit als »Universalgedicht«, das mehrstimmig aufgebaut wird. Er ordnet jedem Wort eine Farbe und eine Stimme zu und zielt auf ein Gesamtkunstwerk, das eine synästhetische Auswirkung auf die Betrachter*in/Leser*in hat. Ikon und Logos sind damit eins, so Williams. Die Wörterkombination, der schon beschriebene Reim, vervielfältigt sich in jeder künstlerischen Variation und schafft Multiplikationen, Assemblagen von Zeichen, die wörtliche, farbliche und akustische Qualitäten haben. Der Künstler hat das Gedicht (auf)geschrieben, bemalt und gehört. Die wörtliche und farbliche Wiederholung der Phrase in einer bestimmten Frequenz verleiht dem Gedicht seinen Rhythmus, der einen rituellen und mystischen Charakter bekommt.

Das Werk wird durch den Künstler als Gedicht identifiziert, bleibt aber trotzdem für die Betrachter*innen beziehungsweise Leser*innen unlesbar. Die Überhandnahme des Texts transformiert den Text hin zum malerischen Bild. Dieses Werk

34 Bernstein, Charles. »Inventing Wordness: Gertrude Stein's Philosophical Investigations«, in: *Gertrude Stein Advanced. An Anthology of Criticism*, herausgegeben von Richard Kostelanetz. Jefferson; N.C.: McFarland, 1990, 57–62, hier: 58.

kann sowohl als intermediales als auch als transmediales Phänomen beschrieben werden. Die Verwandlung des sprachlichen Phänomens zum visuellen, das Zusammenspiel von Bild und Text innerhalb eines Mediums, betrifft die intermediale Verwobenheit. Die wörtlichen Zeichen werden visualisiert und die Verbildlichung entsteht aus der Unfähigkeit der geschriebenen Wörter, lesbar zu sein. Wenn das Zeichen seine Hauptoperation und Funktionalität verliert, so wird eine Zeichenverwandlung ermöglicht. Zwei verschiedene Medien (Text und Bild) operieren miteinander, bleiben aber gleichzeitig im Rahmen eines Mediums im technologischen Sinne (das Blatt Papier).³⁵ Williams verwertet die deiktische Qualität der Phrase, um sie in einem anderen Medium (Malerei als Kunst des Zeigens) sichtbar zu machen.

Dieses Beispiel kann allerdings auch im Rahmen der Transmedialität analysiert werden, wenn sich der Fokus der Untersuchung verändert. Die Tatsache, dass Williams das Gedicht – sowohl die lyrischen Wörter als auch das lyrische und semantische Konzept – von Gertrude Stein übernommen hat, kann sein Werk als transmediales Erzählen gelten lassen. Er nimmt eine Quelle, die aus einem Medium herauskommt (Text-Lyrik) und transportiert sie in ein anderes Medium (Bild-Malerei), das wiederum intermedial ist, da es den Nexus Bildschrift beziehungsweise Schriftbild abbildet. Williams nimmt die Struktur des Gedichts an und überträgt sie ins Bild. Diese Übertragung betrifft meist die syntaktische und nicht die semantische Ebene, da Inhalt und kommunikative Botschaft in beiden Fällen verschieden bleiben. Die Transmedialität impliziert ständig eine genealogische Herkunft, nämlich ein Protoplasma einerseits sowie Nachfolger und Variante andererseits. Das Ausgangsmedium ist in diesem Falle die Literatur und das Zielmedium ein Schriftbild/eine Bildschrift.

»When this you see remember me«: diese Phrase lässt sich auf jenem übermalten Plateau der Bildserie von Williams entziffern und lässt sich auch intermedial interpretieren. Die Betrachter*innen können das *Bild* (»this«) sehen und somit die *literarischen Werke* von Gertrude Stein in Erinnerung rufen (»remember«). Auch wenn die Wörter unlesbar bleiben, tritt der Name der Schriftstellerin im Titel des Werkes auf und lädt die Betrachter*innen ein, wieder Leser*innen zu werden und sich an einem intermedialen Beispiel zwischen verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten abzuwechseln. Das Bild dient hier als Spur oder als anwesender Gegenstand, der auf etwas Abwesendes (Schrift) hinweist.³⁶ Das Williams Bild repräsentiert Steins lyrischen Vers und schafft einen genialen Dialog zwischen einer avantgardistischen Schrift- und Bildkultur. Wenn man das ästhetische Produkt Williams' zu analysieren vermag, bewegt es sich im Feld intermedialer Ansätze. Wird der Übergang dieser Phrase von der medialen Form der Literatur zur medialen Form der Malerei un-

35 Siehe auch: Simanowski, »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«, 45.

36 Vgl.: Ibid., 45–48.

tersucht, so muss das methodologische Werkzeug der Transmedialität verwendet werden.



Abb. 1: Emmett Williams: *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*, Köln: Edition Mat-Mot/Galerie der Spiegel, 1965, Auflage von 111 signierten und nummerierten Exemplaren, 292 x 23 cm. (Akkordeon-Falte), 28 x 28 x 0,5 cm. (Schwarze Box).

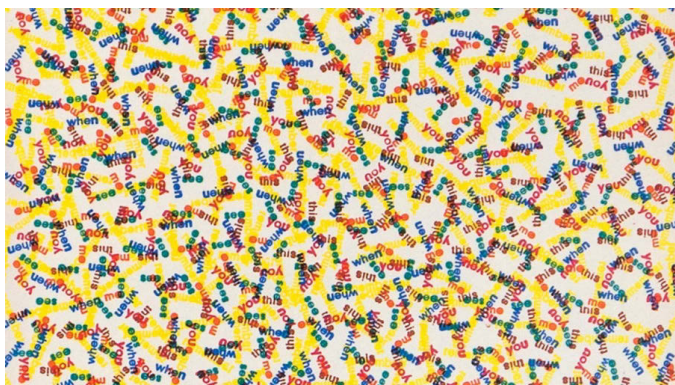


Abb. 2: »when this you see remember me«, Detail von Emmett Williams: *13 variations on 6 Words of Gertrude Stein*.

1.4. Epistemologischer Widerhall des einleitenden Akkords

Alle die zuvor untersuchten und deskriptiv dargelegten medialen Ansätze zielen nicht auf die Stabilisierung eines Vokabulars über die Legitimierung der im Projekt analysierten Beispielanalysen ab; vielmehr geht es um eine exemplarische Auflistung verschiedener Annäherungen, die ein theoretisches und hermeneutisches Problem verzeichnen und auf eine Lösung drängen. Das Problem liegt in der Überverwendung epistemologisch ähnlicher Fachbegriffe, die sich übereinander lagern und die hermeneutische Perspektive des ästhetischen Produkts überschatten. Einige dieser medienwissenschaftlichen Konzepte werden hier übernommen, um komplexe ästhetische Phänomene detailliert und unter vieldeutigen Perspektiven zu analysieren. Allerdings entsteht das zusätzliche Bedürfnis, das epistemologisch überforderte Plateau zu dekonstruieren und ein neues aufzubauen, das neue Öffnungen, fremde Begegnungen und Risse zum Vorschein bringen kann.

