

Die innere Gestalt der Worte

Zur Multimodalität von Poesiefilmen

Matthias C. Hänselmann

In den vergangenen zehn Jahren etablierte sich der Poesiefilm zu einer eigenständig wahrgenommenen Filmgattung, die – wenn auch nicht neu¹ – sich durch die große institutionalisierte Aufmerksamkeit² und die daraus resultierende Produktivität seither größere Publikumskreise erschließen³ und auch die wissenschaftliche Aufmerksamkeit⁴ auf sich ziehen konnte. Als eine besondere Form der allgegenwärtigen „Übertragungen zwischen analogen und digitalen Medien“⁵ stehen für die Forschung vor allem medienspezifische und medienkomparatistische Aspekte des Poesiefilms im Mittelpunkt. Immer wieder wurde dabei auch auf die „Hybridität und Intermedialität“⁶ dieser Filmgattung hingewiesen oder selbige sogar als „multimodale und multimediale Hybridform“⁷ apostrophiert. Gleichwohl fehlt bisher eine systematische Untersuchung, die sich der Frage angenommen hätte, auf Basis welcher medial bedingten Modi genau der Poesiefilm

¹ Poesiefilme *avant la lettre* entstanden etwa mit Paul Strand, MANHATTA. Film Arts Guild 1921 und Man Ray, L'ÉTOILE DE MER. 1928 (im Folgenden zitiert unter EdM) bereits seit den 1920er-Jahren.

² Besonders hingewiesen sei auf die vom Haus für Poesie Berlin ausgerichtete Festivalreihe „Zebra Poetry Film Festival“, das „Art Visuals & Poetry Film Festival“ in Wien, die „Internationalen Thüringer Poetryfilmtage“ und das seit 2013 an verschiedenen Orten in Europa veranstaltete „Filmpoem Festival“.

³ Aline Helmcke, Guido Naschert, „Editorial“. In: *Poetryfilm Magazin*, 5, 2020, S. 4-7, hier S. 6, sprechen gar von einer „Poesiefilm-Euphorie“.

⁴ In größerem Umfang geschah dies etwa im Projekt „Poesiefilm“ der Friedrich Schlegel Graduiertenschule an der FU-Berlin sowie aktuell im Projekt „Poetry in the Digital Age“ der Universität Hamburg.

⁵ Catrin Prange, „Dichtung digital. Nora Gomringers lyrische Transformationen“. In: Johannes C. P. Schmid/Andreas Veits/Wiebke Vorrath (Hgg.), *Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum*. Bielefeld 2018, S. 105.

⁶ Stefanie Orphal, *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin, Boston 2014[a], S. 11.

⁷ Sonja Klimek, „Internet Poetry Clips: Multimodale und multi-mediale Hybridformen als Herausforderung für die Lyrikologie“. In: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 2, 2021, S. 279-300; Der Aufsatz von Klimek verfährt, gerade was definitorische Abgrenzungen anbelangt, leider recht oberflächlich und liefert auch statt produktiven Einordnungen nur wenige Fallbesprechungen.

operiert und welche (eventuell gattungsspezifischen) Funktionalisierungen der entsprechenden Möglichkeiten er dabei ausbildet.

Der vorliegende Beitrag widmet sich genau dieser Fragestellung, indem er nach einigen Grundlagendefinitionen direkt auf die Medialität und Modalität des Poesiefilms eingeht, dabei zunächst dessen semiotische Modi sowie deren besondere Hierarchisierung ermittelt, um im Weiteren unter Verweis auf eine Vielzahl von Filmbeispielen auf die sekundärsemiotischen Modi einzugehen, mittels derer sich der Poesiefilm als eigenständige Gattung konturieren lässt.

1. Kriterien und Definition des Poesiefilms

Die Bezeichnung „Poesiefilm“ ist eine relativ neue,⁸ die vor allem durch das seit 2002 vom Haus für Poesie Berlin ausgerichtete „ZEBRA Poetry Film Festival“ geprägt wurde und bisher auf den deutschsprachigen Raum beschränkt ist. Ein – insbesondere konzeptionell – wichtiger Vorläufer dieser Kulturveranstaltung war das später unter dem Namen „Cin(e)-Poetry“ firmierende, 1975 begründete „Poetry-Film Festival“ der amerikanischen National Poetry Association, das sich nach eigenem Bekunden Filmen und Videos widmete, die „literature (usually poetry), music and dynamic visual imagery“ kombinieren, „to carry a powerful poetic statement, often in brief, compact form usually under 10 minutes in length“, mit dem Hinweis: „[n]o filmed poetry readings accepted“.⁹ Alle wichtigen Bestimmungen, die auch für die heutige Definition des Poesiefilms (und seiner unter Bezeichnungen wie Videopoesie, Videopoem, Lyrikclip, Lyrikfilm, Gedichtverfilmung, Cin(e)poem, Videopoetry, Cinopoetry, Poetryclip, Poetryvideo, Poetryfilm laufenden Alter Egos) zentral sind, lassen sich in dieser Beschreibung wiederfinden.

Poesiefilme sind entsprechend dieser Auffassung lyrikbasierte Bewegtkurzfilme, die unter Musikeinbindung eine „poetische“ Rezeptionswirkung erzeugen, wobei die filmische Komponente derart im Vordergrund steht, dass reine Lesungsaufzeichnungen ebenso aus dem Definitionsrahmen fallen wie musikunterlegte Textabfilmungen. Was die Verbreitungswege anbelangt, muss hinzugefügt werden, dass, auch wenn dem Poesiefilm gewidmete Festivals inzwischen in den

⁸ Mit der heutigen Bezeichnung übereinstimmende Begriffsverwendungen lassen sich nicht vor der Jahrtausendwende finden; sie beziehen sich dann meist auf filmtheoretische Überlegungen von Pier Paolo Pasolini, „Die Sprache des Films“. In: Friedrich Knilli/Erwin Reiss (Hgg.), *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München 1971, S. 38-55, bzw. knüpfen daran an, wie bspw. Bernardo Bertolucci in Ernst Wendt/Werner Kließ (Hgg.), *Film 1966. Kino: Kunst, Konsum, Kommerz. Chronik und Bilanz des internationalen Films*. Velber bei Hamburg 1966 o. S.: „Ich glaube schon, daß meine Filme zu der Richtung gehören, die Pasolini als Poesiefilm definiert, also eine Art Film, der sich selbst zum Gegenstand hat, in dem man sozusagen das Geräusch der Kamera hört, in dem die Kamera das Objekt und der Zentraldarsteller ist.“ – In Anlehnung an diese Definition könnte man sagen, im heutigen Poesiefilm ist das Gedicht der Hauptdarsteller.

⁹ The Independent Film & Video Monthly, 19/7, 1996, S. 57.

verschiedensten Ländern existieren und die Produktion wie Rezeption maßgeblich und immer deutlicher beeinflussen, Poesiefilme zum überwiegenden Teil Individualkreationen mit meist experimentellem Charakter sind und sich dieser Filmkunstform entsprechende Publikationsorte suchen. Internetfilmplattformen nehmen dabei eine zentrale Position ein, da hier – auch über den zeitlich begrenzten Rahmen eines Filmfestspiels hinaus – eine dauerhafte Präsenz und besonders auch eine durch dasselbe Gemeinschaftsinteresse gebundene Community möglich ist. Die Videoplattform *Vimeo* steht, was die Nutzungsintensität anbelangt, dabei noch vor der Plattform *Youtube*, da sie neben einer höheren Bitrate sowie besserer Ton- und Bildqualität tendenziell eine künstlerisch ambitioniertere Klientel anspricht. Auf höherer Ebene existieren zudem Videoblog-Seiten, die auf der beschriebenen Basis Poesiefilmvideos unterschiedlicher Plattformen in regelmäßig aktualisierte Listen aufnehmen, beschreiben, kommentieren bzw. kommentierbar und rubrizierbar machen etc. und auf diese Weise zur Community-Bildung wie zur Zirkulation von Poesiefilmen entscheidend beitragen.¹⁰

Eine – ebenfalls bereits durch das Komitee des „Poetry-Film Festival“ vorgenommene – Präzisierung setzt als zusätzliche Anforderung an Poesiefilme das Ziel an, „to fuse aspects of poetry, film, and music to achieve an intermedium – the ‚poetryfilm‘ with its own peculiar aesthetic and technical demands“, wobei „each medium as enhancing the other symbiotically“¹¹ angesehen wird.

Die Begrifflichkeit des „Intermedium“ akzentuiert entsprechend die Ansicht, dass es sich beim Poesiefilm um ein Filmformat handelt, das nicht nur filmgenre-sondern sogar dezidiert medienspezifische Alleinstellungsmerkmale besitzt. Da es aufgrund seiner produktionstechnischen Basis gleichwohl im Rahmen des Filmmediums anzusiedeln ist, muss zumindest die Ansicht, beim Poesiefilm handle sich um ein Medium *sui generis*, abgewiesen und dieser als spezifisches Filmgenre bestimmt werden. Gerade „die Wendung vom ‚Symbiotischen‘ des Genres“¹² findet sich jedoch seither immer wieder bei Beschreibungsansätzen des Poesiefilms, u.a. auch in der Rede von Bob Holman anlässlich des ersten „ZEBRA Poetry Film Festivals“, ohne dass Bezug auf die Ursprungsauffassung des „Poetry-Film Festival“ genommen würde.

Für die präzisere Erfassung des Poesiefilms besonders hinsichtlich seiner intermedialen und intermodalen Aspekte ist es im Weiteren wichtig zu bestimmen, in welcher Form die literarische Komponente in den Filmzusammenhang eingebettet wird, wobei sich hieraus zugleich weitere Kategorisierungs- und Abgrenzungsmöglichkeiten ergeben. Die Existenz eines filmintern referenzialisierten po-

¹⁰ Eine solche Internetseite wäre bspw. movingpoems.com oder poetryfilmlive.com.

¹¹ Festivalankündigung in: *Filmmakers Newsletter*, 1975, 8/11, S. 74.

¹² Orphal, *Poesiefilm*, S. 30.

etischen, im Eigentlichen gar lyrischen Textes voraussetzend,¹³ wird im Folgenden eine Dreiteilung vorgeschlagen:¹⁴

1) Beim *absoluten Poesiefilm* wird der nukleusbildende lyrische Text eigens für den Filmzusammenhang erstellt; es gibt also keinen selbständigen (literarischen) Prätext, dessen Bekanntheit auch beim Publikum vorausgesetzt und der entsprechend funktionalisiert werden könnte.¹⁵ Zugleich werden für den absoluten Poesiefilm die typischen Komponenten eines *Poesiefilms im engen Sinne* genuin erzeugt und nach den ästhetischen Prinzipien des Letztgenannten kombiniert.

2) Der *Poesiefilm im engen Sinne* umfasst alle – vor allem kurzen – Filme, die explizit *sprachliche* (und nicht nur daraus ableitbare bspw. thematische, motivische, narrative etc.) Bestandteile eines vorbestehenden lyrischen Textes ganz oder in wesentlichen Teilen zitativ in ihre visuelle (schriftlich) und / oder akustische (eingesprochen) Ebene übernehmen und sich in einer Weise um diesen organisieren, dass der Text samt seinem lyrischen Charakter besonders profiliert im Mittelpunkt steht.

3) In die Gruppe des Poesiefilms als *Poesieverfilmung* lässt sich dagegen jeder Film einordnen, der eine Referenz auf einen (bekannten) poetischen Prätext besitzt (und erkennen lässt), wobei der Prätext – besonders durch seinen Inhalt – ein strukturierendes Prinzip für den zugehörigen Film liefert, ohne dass dieser Prätext grafisch oder in vorgetragener Form Bestandteil des Filmes würde.

Entsprechend der Rahmenbedingungen des Medienwechsels lässt sich die grundsätzliche Tendenz feststellen, dass Poesieverfilmung deutlich stärker auf narrative poetische Texte, wie besonders Balladen, zurückgreifen (müssen),¹⁶ als die beiden anderen Subtypen, die sich schwerpunktmäßig auf lyrische poetische Texte verlegen.

Genauer in den Blick genommen werden im Folgenden nur Poesiefilme im engen Sinne, da sich gegen die beiden anderen Typen stärker ausschließende Kriterien geltend machen lassen: gegen die Poesieverfilmung u.a. der Einwand, dass sich der Bezug zum Primärtext nur noch auf *Histoire*-Aspekte beschränkt, spezifische und insofern medienkonstitutive *Discours*-Aspekte jedoch wegfallen, wodurch das eigentlich „Poetische“ des Textes kritisch reduziert und dessen spezifische dichterische Form unverbindlich wird; gegen den absoluten Poesiefilm dagegen bspw. der Einwand, dass ein poetischer Text, der eigens für die Filmher-

¹³ Siehe bspw. auch Thomas Zandegiacomo Del Bel, „Die Pioniere des Poesiefilms in den USA“. In: *Poetryfilm Magazin*, 5, 2020, S. 26-36, hier S. 26: „Nur verfilmte Gedichte werden im engeren Sinne als Poesiefilme bezeichnet. Die Silbe ‚Poesie‘ meint also ganz konkret, dass der Text, auf dem der Film basiert, ein Gedicht sein muss.“

¹⁴ Siehe für einen anderen Systematisierungsansatz mit teils fragwürdigen Prämissen (bspw. die Subsumierung von Filmen „ohne literarische Textvorlage“ unter den Begriff „Poesiefilm“), teils ähnlichen Einordnungen Orphal, *Poesiefilm*, S. 29-41.

¹⁵ Da diese Filme im Folgenden nicht thematisiert werden, sei zumindest mit dem Film „Structures of Nature“ von Martin Gerigk auf ein Beispiel hingewiesen.

¹⁶ Das gilt bereits für einen Poesiefilm *avant la lettre* wie Edwin S. Porter, *THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS*. Edison Manufacturing Company 1905 nach dem Gedicht „Twas the Night Before Christmas“ von Clement Clarke Moore; siehe zu diesem Film auch Zandegiacomo Del Bel, *Pioniere*, S. 28: „Die Kombination ‚berühmtes Gedicht‘ und ‚neueste filmische Technik‘ wird in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufs Neue von Filmemachern gewählt werden.“

stellung verfasst wird, ganz andere Voraussetzungen, Funktionalisierungsmöglichkeiten etc. besitzt als ein vorfabrizierter Prätext (Bekanntheit; Film entsteht um den Text, statt Text für den Film etc.).¹⁷

Im Definitionsrahmen des Poesiefilms im engen Sinne stehen dagegen klar Filme, bei denen ein eigenständiger poetischer Prätext den Kern des Inhalts bildet. Selbst in narrativ ausufernden Poesiefilmen wie *NACH GRAUEN TAGEN* von Ralf Schmerberg (BRD 2002), der gut vier Fünftel seiner Laufzeit darauf verwendet eine katastrophal stressige Familiensituation zu entwerfen, um deren affektive Wucht mit dem Pathos des zugrundeliegenden, von einer intradiegetischen Figur rezitierten Texts von Ingeborg Bachmann zu kontrastieren, ist diese Prätextzentrierung feststellbar. Gewöhnlicher sind jedoch Poesiefilme, die auf eine solche besondere und besonders reiche Kontextualisierung wie Schmerbergs Film verzichten und auch die Textwiedergabe – egal ob sprachlich und / oder grafisch umgesetzt (es gibt alle drei Formen) – auf eine abstrakte extradiegetische Äußerungsebene verlegen und dabei den Text nicht als lyrische (Schauspieler*innen-) Performance in einem dem Prätext an sich nicht eigenen narrativen Rahmen setzen. Typisch ist, dass (nach einer obligatorischen Titel- und Autor*innen-Angabe in meist weißer Schrift auf schwarzem Grund) die Textwiedergabe wie etwa in *STANDARD TIME* von Hanna Slak und Lena Reinhold (BRD 2017) bereits wenige Sekunden nach Filmbeginn einsetzt. Eine Art Expositionsfunktion übernehmen dabei erste vorausgehende und situativ bzw. – sofern ein deutlich experimenteller, „avantgardistischer“ Charakter angestrebt ist – stilistisch orientierende Bilder und Geräusche. Die Textlänge in ihrer je spezifischen u.a. durch Sprecher*innenaspekte, Sprachgestaltung und Text (u.a. lassen sich Wiederholungen bestimmter Phrasen beobachten, die der Prätext nicht aufweist) beeinflussten Darbietungsweise definiert dadurch in aller Regel auch die Filmlänge. Diese Textwiedergabe wird dann, wie in *STANDARD TIME* (Hanna Slak/Lena Reinhold, BRD 2017), durch Bildfolgen, Musik und / oder Geräusche begleitet, die mehr oder weniger expliziten Bezug zur Textvorlage und mehr oder weniger illustrierende Funktion haben (siehe dazu im Folgenden). Bei *STANDARD TIME* (Hanna Slak/Lena Reinhold, BRD 2017) setzt der Film beispielsweise akustisch mit einem Interferenzrauschen und dem Freizeichengeräusch eines Telefons sowie visuell mit digitalvideoproduktionell übereinandergelegten, überbelichteten, von (digital induzierten) Filmfehlern durchlaufenen Bildern einer sitzenden Frau und zweier alter Wählscheibentelefone ein, deren phatische Funktion den ersten Vers¹⁸ „hallo. hallo, hören sie mich.“ antizipieren und auf filmmaterieller Ebene homolog korrelieren. Der gesamte weitere Film bietet – abgesehen vom fortlaufend entfalteten Text – grundsätzlich nur Variationen der Anfangsinhalte und bewegt sich

¹⁷ Entsprechend hat etwa auch das „ZEBRA Poetry Film Festival“ als eine Voraussetzung für die Filmeinreichung die Auflage, dass Quelle, Titel und Verlag des verfilmten Gedichts angegeben werden müssen, was impliziert, dass zumindest vom Kuratorium dieses Festivals absolute Poesiefilme nicht als Poesiefilme betrachtet werden; siehe: https://filmfreeway.com/ZEBRAPoetryFilmFestival?action=show&controller=festivals&utm_campaign=Submission+Button&utm_medium=External&utm_source=Submission+Button (abgerufen am 14.06.2022).

¹⁸ Tatsächlich entstammt dieser Vers der vierten, vorletzten Strophe des Gedichts, wurde aber – offenbar, weil er als leitmotivisch für das ganze Gedicht fungieren kann – an erste Stelle gesetzt.

damit im eingangs umrissenen thematischen Paradigma von „Kommunikation, Störung, Kompilation, Selbstreferenzialität und Metakommunikation“, das wiederum den Textgehalt und seine collagehafte Gestaltung parallelisiert (zentrale Passagen sind dabei „die Kunst liegt hier doch im arrangement.“, „nirgendwo mehr existiert als hier, im Gedicht.“ etc.), ehe in die anschließende Titelei geschnitten wird. Diese grob skizzierte Strukturierung kann als beispielhaft angesehen werden und findet sich so in den meisten Poesiefilmen.

2. Multimedialität und Multimodalität

Das Prinzip, Funktionsmechanismen sowie Gestaltungsanforderungen und Zweckbestimmungen des Films durch eine Homologiebeziehung zur Poesie zu ermitteln und zu plausibilisieren, findet sich bereits in den ersten theoretischen Schriften zur Kinokunst. Vor allem der polnische Filmessayist Jalu Kurek nutzte früh die Wendung „cinema is optic poetry“.¹⁹ Daneben sprach Béla Balázs von der „Bildpoesie des Films“,²⁰ Pier Paolo Pasolini unterschied zwischen „Prosa-Kino“ und „Poesie-Kino“²¹ und Siegfried Kracauer ging bei seiner Behandlung des Experimentalfilms ausführlich auf den „Konflikt zwischen Handlung und Poesie“ im Film ein.²² Die heutige Filmwissenschaft meidet dagegen derartige Übertragungen und metaphorischen Korrelationen in aller Regel, da sie – wie sich gezeigt hat – meist bei der Erfassung des eigentlichen Gegenstandes hinderlicher sind, als dass sie seine korrekte Beschreibung fördern würden.²³ Auch diese Entwicklung hin zu einer wissenschaftlich klaren Methodik und Terminologie gemahnt, den Begriff „Poesiefilm“ nur auf solche Filme anzuwenden, die sich tatsächlich einer literarisch-poetischen Textgrundlage bedienen und diese zudem erkennbar in ihrem audiovisuellen Zusammenhang aufscheinen lassen; dagegen von unscharfen Bezeichnungen wie „poetischer Film“ Abstand zu nehmen, wenn diese lediglich dem Ausdruck subjektiv empfundener Stimmungswerte dienen sollen.

Die reine Produktionsdeterminante, dass ein Poesiefilm ein auf Basis eines literarisch-poetischen Texts erzeugter Film ist, zeigt bereits an, wie die Begriffe

¹⁹ Jalu Kurek, „O nowe drogi w kinematografii. Jeszcze o filmie artystycznym“. In: *Kino dla wszystkich*, 6, 1927, S. 5-9, hier S. 3; hier zitiert nach Kamila Kuc, „The inexpressible unearthly beauty of the cinematograph‘. The Impact of Polish Futurism on the First Polish Avant-Garde Films“. In: Kamila Kuc/Michael O’Pray (Hgg.), *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989*. London, New York 2014, S. 31-56, hier S. 40.

²⁰ Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972, S. 161.

²¹ Vgl. Pasolini, „Die Sprache des Films“.

²² Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1964, S. 237-258.

²³ Siehe dazu besonders den früh als kritische Replik auf die Ausführungen von Pasolini verfassten Beitrag „Ein Kino der Poesie?“ von Christian Metz, *Semiologie des Films*. Übersetzt von Renate Koch. München 1972, S. 261-266; siehe darin bereits zu Beginn die Absage: „Die Begriffe ‚Prosa‘ und ‚Poesie‘ sind zu stark an den Gebrauch der verbalen Sprache gebunden als daß man sie ohne weiteres auf das Kino übertragen könnte.“

„Multimedialität“ und „Multimodalität“ auf diesen anzuwenden sind. Die *Multimedialität* eines Poesiefilms übersteigt dabei in jedem Fall nicht den Grad den der „konventionelle“ Film aufweist, sprich Audio-Visualität, da ein Poesiefilm – ungeachtet seiner produktionstechnischen Voraussetzungen und Entstehungsweise – letztlich vollständig dem Medium Film angehört. Alle literarisch-poetischen Aspekte müssen in den akustischen bzw. visuellen Kanal des Filmmediums transferiert werden und gehen entsprechend im Rahmen „Film“ völlig auf.²⁴

Gleichwohl geben die produktionstechnischen Voraussetzungen und die Entstehungsweise des Poesiefilms Hinweise auf bestimmte Konstituenten seiner spezifischen *Multimodalität*. 1985 sah Franz-Josef Albersmeier bereits in seiner Auseinandersetzung mit der Filmtheorie Jean Cocteaus das Konzept „Poesiefilm“ im Zusammenhang von „Medienverdopplung“ beziehungsweise „Medienkreuzung“,²⁵ womit – bei aller Problematik der Begrifflichkeit – eine gewisse Gleichrangigkeit der dominanten namensgebenden Komponenten des Poesiefilms angezeigt ist. Um zu bestimmen, wie diese sich genau gestaltet, ist es zunächst sinnvoll zu bestimmen, welche Modalitätsformen im Poesiefilm generell wirksam sein können.

3. Semiotische Modalität

Legt man den Multimodalitätsbegriff, wie ihn Jay Lemke skizziert hat, zugrunde, lässt sich die Multimodalität eines Mediums daran festmachen, dass sein Kommunikations- und Bedeutungsbildungsprozess elementar darauf beruht, „the semiotic resources of language, visual display, sound and music, cinematic movement, material artifacts, and abstract animation“²⁶ zu kreuzen. Die verschiedenen *semiotischen* Modi des Poesiefilms umfassen demnach die „verschiedene Zeichen aus unterschiedlichen Zeichensystemen, auf der Basis verschiedener Informationskanäle“,²⁷ d.h. konkret: alle Zeichensysteme, die sich visuell oder akustisch kodieren lassen sowie die übergeordneten spezifisch filmischen Zeichensysteme.

²⁴ Daran ändert auch die Möglichkeit der Verwendung unterschiedlicher filmtechnischer bzw. narrativer Möglichkeiten nichts, die Stefanie Orphal, „A curious combination“. Ton-Bild-Welten im Gedichtfilm“. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 10/2, 2014[b], S. 122-124, hier S. 122, unter den fragwürdigen Begriff des „Stils“ subsummiert: „Das Genre ist stilistisch überaus vielgestaltig und reicht vom Experimentalfilm bis zum narrativen Spielfilm und sogar Animationsfilm.“

²⁵ Franz-Josef Albersmeier, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer „Literaturgeschichte des Films“*. Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms* (1895-1930). Heidelberg 1985, S. 144.

²⁶ Jay Lemke, „Multimodal Genres and Transmedia Traversals. Social Semiotics and the Political Economy of the Sign“. In: *Semiotica* 173, 1/4, 2009, S. 283-297, hier S. 283; siehe ebd. S. 286-289.

²⁷ Hans Krah, „Kommunikationssituation und Sprechsituation“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013, S. 57-86, hier S. 64.

Für die *visuelle* Ebene sind das unter anderem die Möglichkeiten der Figuren- und Raumgestaltung (Kostüm, Maske, Alter etc.; Architektur, Lokalisierung, Requisiten etc.; Ausleuchtung etc.) in ihrer jeweiligen produktionstechnischen Realisierung und vorfilmischen Materialität (Realfilm, Fotografie, Zeichnung, Bildanimation etc.); sodann an der bzw. durch die Figur realisierte Aspekte von Gestik, Mimik, Proxemik; daneben die Nutzung grafischer Zeichensysteme (Schrift, Ziffern, Notenzeichen etc.) in ihrer je unterschiedlichen bedeutungswirksamen Ausführung (Materialität, Drucktype etc.); daneben die Möglichkeit der Verwendung von Objekten sowie von an diese angeknüpften Primäresemantiken (Kreuz, Taube etc.); außerdem auf allen visuellen Ebenen die Möglichkeiten der Farbgebung samt den zugehörigen Farbsemantiken sowie bspw. fototechnische und generell filmmaterielle Oberflächenaspekte (Unter- / Über- / Mehrfachbelichtung, Körnung, Alterungsphänomene, Artefaktbildungen etc.) oder auch nur ihre computertechnisch generierte Anmutung samt den zugehörigen Semantiken und unterschiedlichen Metaisierungspotenzialen.

Die *akustische* Ebene umfasst dagegen sprachliche Zeichen mit – unter anderem entsprechend ihrer optionalen dialektalen oder fremdsprachlichen Markiertheit – dem ganzen Potenzial ihrer sekundären Konnotationen und Stereotypsemantiken; sodann alle stimmlichen Aspekte (männlich vs. weiblich; Artikuliertheit; Gefühlsindikatoren etc.);²⁸ sodann Geräusche, seien es natürliche oder künstlich erzeugte, entsprechend ihrer Quelle (menschlich, tierlich, natürlich, mechanisch etc.) unterscheidbar und mit ihrer spezifischen Prägnanz und ihrer jeweiligen Funktionalisierung als indexikalische, symbolische, syntaktische etc. Bedeutungsträger; daneben das Zeichensystem der Musik mit semantisch wirksamen Aspekten wie u.a. Instrumentierung, Gesangeinsatz, Regionalbezug, Tonalität, Tempo, Genre etc.; und letztlich auch (ähnlich der visuellen Ebene) alle semiotischen Dimensionen von Postproduktion, Schnitt, Montage und elektroakustischer Verfremdung in Bezug auf die genannten akustischen Zeichensysteme sowie echte oder künstlich generierte Materialitätsmarker (Knacken, Rauschen etc.) samt ihren Metaisierungspotenzialen.

Die spezifisch *filmischen* Zeichensysteme ergeben sich insbesondere durch die charakteristischen Möglichkeiten der künstlichen Bildräumlichkeit (Kadrierung) und der definitiven Sequenzialisierung (Schnitt, Montage), wobei auch die Möglichkeit der (manipulativen und auch kanalspezifisch versetzt verwendbaren) Geschwindigkeitsregulierung auf akustischer wie visueller Ebene semantisch genutzt werden können. Daneben sind die semantischen Effekte zu berücksichtigen, die sich infolge einer Korrelation all der genannten Zeichensysteme untereinander ergeben und die teils in Redundanzwirkungen bestehen können, wenn der Gedichttext sowohl eingesprochen als auch auf der Bildebene visualisiert wird; teils aber auch Bedeutungsdimensionen eröffnen, die sich – wie besonders bei der Musik – erst im audiovisuellen Zusammenspiel einstellen (bspw. Leitmo-

²⁸ Der Poesiefilm hat insofern mit Anteil an der von Hermann Korte schon Anfang des Jahrtausends diagnostizierten „Renaissance der Rolle des Sprechens und Hörens von Lyrik“ (Hermann Korte, „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“. In: Franz-Josef Holznagel/Hans-Georg Kemper u.a. (Hgg.), *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart 2004, S. 581-665, hier S. 659).

tivik, Underscoring, syntaktischer Musikgebrauch, Mickey-Mousing, sprich die akzentgenaue Koordination von Begleitmusik und Figuren- / Objekt- / Bildraumelementbewegung etc.). Dabei gibt es zusätzliche bedeutungstiftende Möglichkeiten der inkongruenten Interkorrelation der Zeichensysteme auf den verschiedenen wie auf denselben Kanälen, die semantisch funktionalisiert werden können (eine Frauenfigur bekommt eine Männerstimme zugeordnet etc.).

4. Modalitätspriorisierung

All diese Zeichensysteme allgemein filmischer Art stehen auch der Spezialform des Poesiefilms zur Verfügung, wobei dieser sie mit besonderen Schwerpunktsetzungen funktionalisiert, die sowohl zur Ausbildung einer genrecharakteristischen Struktur führen als auch sich über die Ebene primärsemiotischer Modalität hinaus auswirken und sekundärsemiotische, nicht direkt medial bedingte Modalitäten beeinflussen.

Schon die konstitutive Integration eines literarisch-poetischen, den Ausgangspunkt des Produktionsprozesses markierenden Textes in eine filmische Struktur, wie sie beim Poesiefilm vorliegt, macht klar, dass hier bei der Verbindung der beiden Medien besonders die filmischen und – vor diesen – die literarischen Modi im Zentrum stehen. Musik als eigenes und bei der wissenschaftlichen Betrachtung des Poesiefilms auch eigens zu berücksichtigendes Medium zu thematisieren, erscheint insofern zumindest fragwürdig, da Musik als zweifellos wichtiger Bestandteil des akustischen Kommunikationspotenzials eines Films generell anzusehen ist und ihr aufgrund ihres vornehmlich funktionalen Einsatzes zu illustrativen, emotionsinduzierenden, syntaktischen, lokalisierenden oder ähnlichen Zwecken auch im Poesiefilm keine spezifisch herausragende, ja, nicht einmal eine groß andere Bedeutung zukommt als im Film bzw. in der Videokunst ganz allgemein. Anders verhält es sich dagegen mit dem gesprochenen oder geschriebenen (Poesie-)Text, der zwar auch analog filmisch aufgenommen werden kann, sich jedoch initiativ strukturierend auf die Filmgestalt auswirkt.

Bezieht man diesen Befund zurück auf die eingangs gegebene Einteilungssystematik, lässt sich von hieraus noch einmal die Trennung zwischen Poesieverfilmung auf der einen und absolutem bzw. Poesiefilm im engen Sinne auf der anderen Seite plausibilisieren, da bei Erstgenannter die *Histoire*-Aspekte eines Primärtexts und zwar in ihrer vor allem filmischen Umsetzung im Mittelpunkt stehen, bei Letztgenannten hingegen der Primärtext als solcher. Die angesprochene genrecharakteristische Struktur des Poesiefilms, die sich aus der besonderen Gewichtung literaturbezogener Modi ergibt, besteht insofern in erster Linie in dem Umstand, dass der sprachlichen Komponente, sei sie nun visuell und / oder akustisch realisiert, im Poesiefilm eine herausragende Bedeutung bei der Informationsvermittlung und Kohärenzbildung zukommt. Das gilt in einem Grad, dass der Filminhalt abzüglich dieses Bestandteils und seines semantischen Gehalts unverständlich, kryptisch oder zumindest signifikant reduziert und verän-

dert wäre; wohingegen der Prätext auch ohne den filmischen Anteil ein vollgültiges Kommunikat darstellt. Diese Dependenz ist zweifellos produktionstechnisch und durch die Konsekution der Zwischenproduktionsschritte bedingt, da jeder Poesiefilm in seiner filmischen Dimension immer eine Art der sekundären Illustration eines Prätextes ist und dabei zugleich zwar eine Qualität für sich gewinnen kann, es sich bei ihm jedoch tendenziell nur um eine unter potenziell unzählig vielen filmischen Umsetzungsmöglichkeiten eines in diesem Paradigma definitiv einzigen Prätextes handelt.

5. Sekundärsemiotische Modalität

Neben dieser genrebestimmenden Priorisierung der Kohärenzstiftenden Modalität des literarisch-poetischen Zeichensystems im Zusammenhang des Poesiefilms sind für diesen auch die aus besagter Modalitätspriorisierung resultierenden sekundärsemiotischen, nicht direkt medial bedingten Modalitäten charakteristisch. Determiniert die Medialität des Films die Zahl und die Möglichkeiten der Verwendung bestimmter Zeichensysteme u.a. durch die Beschränktheit verfügbarer Informationskanäle, so hat die Priorisierung bestimmter Zeichensysteme innerhalb des medialen Rahmensystems definitive Auswirkungen auf die Struktur und die Gestalt der damit erzeugten Medienprodukte, d.h. speziell auf die auf Basis der verwendeten Zeichensysteme erstellen Vertextungen. Da beim Poesiefilm die literarisch-poetische Komponente genrekonstitutiv zentralgesetzt ist, dominiert diese auch die sekundärsemiotischen Modi und hierbei insbesondere die narratologischen, rhetorischen und materialfunktionalen.

5.1 Narratologische Modi

Da, wie gesagt, für den Poesiefilm im eigentlichen Sinne anders als für die narrative Poesieverfilmung vorrangig lyrische Primärtexte die Ausgangsbasis bilden, zeichnet er sich teilweise auch durch einen entsprechenden *lyrischen* Erzählmodus aus, der sich vornehmlich im Vertextungsprinzip, der Perspektivierung und der Stilisierung niederschlägt.

Die Vertextung des Lyrischen erfolgt in der Regel nicht auf Basis kausaler, logisch-argumentativer Strukturen; gleichzeitig verfährt das Lyrische zumeist nicht deskriptiv, was beides eher Modi sind, derer sich die Narration als Gegenpol zum Lyrischen bedient.²⁹ Das Lyrische neigt vielmehr (spätestens seit Beginn des 20.

²⁹ Vgl. etwa Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*. Berlin 2005, S. 16 (Hervorhebung im Original): „Eine Geschichte vereinigt also dynamische und statische Komponenten, ihre Präsentation umfasst *narrative* und *deskriptive* Modi.“

Jahrhunderts) zum Assoziativen.³⁰ Entsprechend will auch der Poesiefilm mit seinem Bildmaterial in aller Regel nicht vorrangig einen Überblick über eine Situation, ein tieferes Verständnis eines Objekts oder eine direkt einsichtige Wiedergabe eines Geschehens vermitteln, sondern in erste Linie einen emotionalen Eindruck, der in seiner kognitiven Vielschichtigkeit nicht der Systematik der Dokumentation oder des Erzählkinos folgt, sondern vielmehr den Prinzipien avantgardistisch-experimenteller, speziell collagierender Filmkunst mit ihrer Tendenz zu heterogenen, assoziativ wirksamen Bildakkumulationen.³¹ Die Zahl der Poesiefilme, die entsprechend durch konventionellen Linearschnitt, Mehrfachbelichtung, aber auch durch Schachtel- und besonders Mehrfachkadrierungen³² unterschiedliches Bildmaterial nach- bzw. gleichzeitig collageartig zusammenführen, um auf diese Weise im Verlauf der Filmwahrnehmung einen stark emotional wirksamen Synthetisierungs- und Deutungsprozess im Kopf der Rezipierenden anzustoßen, ist daher ausgesprochen groß. Intendiert ist kein deskriptiver, sezierend genauer Blick, sondern ein oszillierender, sprunghaft-reihender Blick, bei dem das Paradigma der Beobachtungen primär durch den Primärtextinhalt und nicht so sehr durch die abgebildeten Bildinhalte selbst kategorisiert wird. Was auf diese Weise zu sehen ist, hat dann den Stellenwert der kognitiven Verarbeitungspartikel im Bewusstsein des – meist in dem als Voice-Over gesprochenen Primärtext greifbaren – lyrischen Ich. Musterhaft können hierfür die Poesiefilme von Helen Dewbery wie *STRUCK* (GB 2014), *FROG ON WATER* (GB 2016) oder *A HIGH PLACE* (GB 2018) genannt werden.³³ Insgesamt findet speziell auch das in der aktuellen Gegenwartslyrik dominante „Konzept eines Schreibsubjekts, das unterschiedliche, diffuse, miteinander vermischte und einander überblendende Wahrnehmungsperspektiven synthetisiert“,³⁴ auf diese Weise eine Übersetzung ins (Poesie-)Filmische.

Aber auch wenn intradiegetische Referenzfiguren verwendet werden, erhält die Perspektivierung im filmischen Produkt eine spezifische Prägung nach dem literarisch-lyrischen Prinzip der emphatisch-subjektiven Einzelrede, u.a. in Strukturen wie Depersonalisierung oder im Gegenteil monistische Personenzentrierung. Das individuelle Empfinden wird zum absoluten Weltbild hypostasiert, d.h. selbst wenn konkrete menschliche Figuren auftreten, wird – sofern die Figuren nicht

³⁰ Vgl. etwa Katrin Kohl, „Die Medialität der Lyrik“. In: Dieter Lamping (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2.*, erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, S. 92-102, hier S. 99, und besonders Achim Hölter, „Kontexte der Lyrik“. In: Dieter Lamping (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2.*, erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, S. 103-110, hier S. 106, und Friederike Reents, „Lyrik und Emotion“. In: Dieter Lamping (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2.*, erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, S. 169-178, hier S. 175f.

³¹ Siehe auch Orphal, *Poesiefilm*, S. 55: „Die Analogie zur Lyrik liegt [...] zunächst in der Nicht-Narrativität der Filme, in einem weiteren Schritt jedoch in ihrem emotional und subjektiv zu erschließenden Inhalt, der mit der nicht-linearen Komposition einhergeht.“

³² Siehe zu diesem Prinzip und seinen semiotischen Potenzialen besonders Matthias C. Hänselmann, *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation*. Marburg 2016, S. 283-292.

³³ Als weiteres, deutschsprachiges Beispiel kann bspw. auf den absoluten Poesiefilm „Vögel auf Stromleitungen“ (2014) von Dean Ruddock verwiesen werden.

³⁴ Korte, „Deutschsprachige Lyrik“, S. 663.

nur Staffagecharakter haben oder als frühere Ich-Instanzen fungieren – stets auf die Einzelperson fokussiert und diese teilweise durch filmische Verfahren „entpersönlicht“, also weitgehend auf die reine Funktion, als Emotionsträger und abstraktes Zeichen für „Mensch“ zu dienen, reduziert. Das kann etwa durch die Verwendung einer extremen Unschärfe geschehen,³⁵ durch die die Figur wie bspw. in *STANDARD TIME* von Hanna Slak und Lena Reinhold (BRD 2017) in eine (bildzentrisch gesetzte!) randdiffuse Silhouette verwandelt wird;³⁶ es kann (wie in einer Vielzahl von Poesiefilmen, bspw. Rebecca Blöchers *QUÄLEN* (BRD 2013)) durch Rückgriff auf Verfahren der Bildanimation geschehen, durch die – infolge der generellen Tendenz dieser Filmform zu darstellerischer Abstraktion³⁷ – die grafisch stilisierte Figur zu einem allgemeinmenschlichen Repräsentationssymbol wird;³⁸ es kann aber auch wie in *TEICH* von Avi Dabach (BRD 2010) durch die Verwendung der fazialen Großaufnahme geschehen, die seit jeher dazu genutzt wird, das konkrete Gesicht in seinen überindividuellen expressiven Gehalt zu transzendieren.³⁹

Der Umstand, dass es sich bei lyrischen Texten in aller Regel um „Einzelrede in Versen“⁴⁰ handelt, bedingt für den Poesiefilm jedoch nicht nur eine entsprechende Figurenpräsentation in einem lyrischen Modus, sondern auch eine generelle Übersetzung der offenbar nicht-alltäglichen stilisierten Ausdrucksweise des Prätextes in die Darstellungsweise des Filmes. Der stilistische Modus, der hierbei besonders vorwiegt, betrifft eine – sicher vom Primärmaterial des stark verdichteten Sprachkunstwerks ausgehende – Intellektualisierung, die nicht auf eine unmittelbare, immersive Rezipierbarkeit angelegt ist, wie das für das konventionellen Mainstream-Kino zutrifft, sondern auf die Gesamtstruktur des Films die Prinzipien der erschwerten Rezeption überträgt, wie sie konstitutiv sind für künstlerische, insbesondere literarisch-poetische Texte und die „die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steiger[n]“. ⁴¹ Diesbezüglich kann vornehmlich auf den bereits angesprochenen Collagecharakter verwiesen werden, der vielen Poesiefilmen eignet und die Rezipierenden nicht mit eingängigen, konventionell gestalteten und insofern leicht verständlichen und konsumierbaren Bildfügungen konfrontiert, sondern diese umfänglich zum Dechiffrieren herausfordert und am Sinnstiftungs- und -findungsprozess teilhaben lässt. Die beiden anderen stilistisch wirksamen, am lyrischen Prinzip der erschwerten Rezeption geschulten Techni-

³⁵ Interessanterweise nutzte bereits Man Ray in seinem Gedichtfilm *EdM* dieses Verfahren.

³⁶ Ähnlich auch in größerem Rahmen in Andrea Nocive, *WHEN IT COMES TO MARCHING*. 2017.

³⁷ Vgl. dazu ausführlich Hänselmann, *Der Zeichentrickfilm*, S. 545-590.

³⁸ Das zugrundeliegende Prinzip fasste bereits Scott McCloud, *Comics richtig lesen*. Hamburg 2001, S. 39, in die Worte: „Je cartoonhafter ein Gesicht ist, desto mehr Menschen stellt es dar.“

³⁹ Siehe dazu besonders Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M. 1989, und seine Auffassung, die Großaufnahme „verleiht [...] der objektiven Totalen eine ihr gleichkommende oder sie sogar überbietende Subjektivität“ (S. 51) und „verdoppelt kein Individuum und vereinigt auch nicht zwei: Sie suspendiert die Individuation“ (S. 140). – Siehe auch bereits Balázs, *Der Film*, S. 52-76, besonders S. 52f.

⁴⁰ Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2000, S. 86.

⁴¹ Victor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“. In: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1971 S. 3-35, hier S. 15.

ken des Poesiefilms sind im Kontext der rhetorischen bzw. materialfunktionalen Modi greifbar.

5.2 Rhetorische Modi

Poesiefilme operieren häufig auf Basis von Verfahren der intellektuellen Montage, die das Publikum zum kognitiven Nachvollzug der audiovisuell vermittelten Inhalte anhält. Der Schlüssel zum Gesamtverständnis ist meist naheliegend im Verständnis des Primärtextinhalts vorhanden, da dieser als Filmanlass und Hauptthema den Schwerpunkt bildet und zugleich Mehrfachkodierungen semantischer Paradigmen⁴² für den Poesiefilm typisch sind. Es dominiert also das Prinzip der *Illustrierung*:⁴³ Gehalte des Prätextes werden filmischen nachgebildet, wobei es zu Konkretisierungen kommen kann,⁴⁴ die – etwa in Form von Desambiguierungen von primärtextuell gegebenen „dunklen“ Passagen – tendenziell eine Reduktion des Aussagenpotenzials bewirken können. Sehr selten sind daher *Erweiterungen*, bei denen Aspekte, die der Prätext nicht unmittelbar enthält (die sich zu seinem Gehalt jedoch durchaus harmonisch fügen können), auf filmischer Ebene mit gewissem semantischem Eigengewicht zum Prätextgehalt hinzutreten und somit eine Potenzierung des primärtextuellen Aussagenpotenzials bewirken können.⁴⁵

Diese Dominanz des illustrierenden Prinzips hat infolge der häufig starken rhetorischen Durchformtheit der lyrischen Primärtexte die Wirkung, dass literatur-

⁴² Siehe dazu Jan-Oliver Decker, „Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse“. In: Hans Krahl/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Dritte, stark erweiterte Auflage. Passau 2013, S. 381-410, S. 392: „Diejenigen paradigmatischen Bedeutungen, die schriftlich kodiert werden, werden komplementär ergänzend auch in einem anderen medialen Format kodiert, um so eine in sich schlüssige Gesamtbedeutung [...] zu generieren“, die der Film aufweist.

⁴³ Siehe auch Erik Lindner, „Form und Gleichgewicht – über die Grenze des Gedichts“. In: *Poetryfilm Magazin*, 5, 2020, S. 41-57, hier S: 44: Die „Kurzfilme basieren meist auf Gedichten, die zuvor schon vom Autor in einem Gedichtband präsentiert wurden. [...] Die Macher der Poesiefilme [...] arbeiten oft wie Illustratoren: Sie visualisieren das Geschriebene.“

⁴⁴ Für gegenständliche Poesiefilme trifft damit in gleichem Maße das zu, was für Realfilme allgemein gilt: Ein Film kann nicht nicht zeigen; anders als Literatur, die über weite Strecken abstrakt und allgemeingültig bleiben kann, muss der Film zeigen; siehe dazu bspw. auch die Aussage von John Fowles in Dianne L. Vipond (Hg.), *Conversations with John Fowles*. Jackson 1999, S. 25: „This is the extraordinary thing in the cinema – you’ve got to have a certain chair, certain clothes, a certain decor. In a novel you can leave all that out.“ Poesiefilme konkretisieren entsprechend, indem sie auf akustischer, besonders aber auch auf visueller Ebene medial unumgängliche Festlegungen vornehmen, wie Besetzung, Figurengestaltung, räumliche Verortung, architektonische Gestaltung etc. Eine Besonderheit – und zugleich wohl *die* Ausnahme von der Regel – sind gegenstandslose Poesiefilme, speziell auf Basis bildanimatorischer Verfahren.

⁴⁵ Ein extremes Beispiel für eine Erweiterung wäre etwa die Verfilmung von „An Anna Blume“ (2009) durch Vessela Dantcheva, in der inhaltliche Bezüge zum Gedicht minimal sind und eine surrealistische Traumhandlung beigegeben wird, die – über große Strecken ohne Textbegleitung – eine eigenständige Narration entfaltet.

spezifische Strukturen im Poesiefilm einen erheblichen Einfluss auf die filmische Gestaltung nehmen können, die im besonderen Fall im Versuch einer adaptiven Nachbildung rhetorischer Figuren und Tropen durch den Film bestehen können. Einige Beispiele sollen genügen, um dies anschaulich zu machen: Die Metapher von der „Festung Europa“, die der Text „Die Liebe in den Zeiten der EU“ von Björn Kuhligk umkreist, wird in der Filmadaption von Susanne Wiegner ganz konkret in einer Computeranimation reproduziert, in der eine uneinnehmbare, von Helikoptern umschwirrte Bastion im tosenden Meer gezeigt wird. Die Metonymie im Vers „When million-footed Manhattan, unpent, descends to its pavements“ von Walt Whitman wird in Paul Strands Umsetzung *MANHATTA* (USA 1921) wird dagegen konkretisierend in der Ankunft einer überfüllten Fähre abgebildet, aus der unzählige Menschen strömen. Der paradoxe Widerspruch der auf der Audioebene gesprochenen ersten zwei Verse „This is not The Good Place | and it assuredly is.“ aus der zweiten Strophe des Gedichts „Unwilling Suspension“ von John Ash wird dagegen von Bob Holman so homolog im Bildbereich adaptiert, dass er die im Gedicht referenzialisierte Skyline der Großstadt Manhattan zunächst in normaler (Filmpositiv) und dann in invertierter (Filmnegativ) Farbgebung zeigt.⁴⁶ In der *TODESFUGE* von Philipp Fröndt, Max Straßer und Martin Race (BRD 2008) wird dagegen Negativfilm, Schwarzweißfilm oder auch die Horizontalspiegelung des Bildes zur Parallelisierung der zentralen Chiffre „schwarze Milch“ des Vorlagetextes verwendet. In *THE MECHANICS OF LOVE* (USA 1955) von Willard Maas und Ben Moore bildet dagegen eine Vielzahl Freud'scher, eindeutig sexuell semantischer Symbolgegenstände auf der Bildebene das Äquivalent zu dem mit männlichen und weiblichen Stimmen eingesprochenen Textinhalt. In Man Rays „L'étoile de mer“ (FR 1928) ist zwischen die als Zwischentitel präsentierten Gedichtzeilen „Les dents des femmes sont des objects si charmants ...“ und „qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant de l'amour.“ eine Einstellung geschnitten, in der eine Frau bei gerafftem Rock ihr Strumpfband über ihr voyeuristisch erfasstes nacktes Bein hochzieht, wobei das Geschehen „durch einen beschlagenen, aufgerauhten [sic] Filter sichtbar“ wird und so die Qualität von „Traumbilder[n]“⁴⁷ erhält. Die primärtextuell vorgegebenen Themenkomplexe von weiblicher sexueller Attraktivität und unerreichbarer Traumgegenständigkeit wird so in einer einzigen Filmeinstellung zusammengebracht.

⁴⁶ Siehe dazu auch Orphal, *Poesiefilm*, S. 123.

⁴⁷ Peter Weiss, *Avantgarde Film*. Aus dem Schwedischen übersetzt und herausgegeben von Beat Mazenauer. Frankfurt a. M. 1995, S. 31.

5.3 Materialfunktionale Modi

Zweifellos besteht eine unmittelbare Interdependenz zwischen dem lyrischen Modus der erschwerten Wahrnehmung, der poetischen Stilisierung und der filmischen Adaption rhetorisch-literaturspezifischer Verfahren, wie sie bisher besprochen wurden. Sie alle haben mit zur Konsequenz, dass das Filmische des Films, das Gemachte des Medienprodukts deutlich herausgetrieben und zu einem wesentlichen Faktor des Poesiefilms insgesamt wird. Die materialfunktionale Modalität bzw. der Oberflächenmodus des Poesiefilms ist quasi in der Konsequenz eine / einer des Materialesehens im Gegensatz zur Materialtransparenz konventioneller Kinofilme.⁴⁸

Dabei ist der primär ursächliche Faktor für diese Akzentuierung der eigenen Gemachtheit abermals in der Produktionsspezifik dieser Filmgattung zu sehen. Infolge der Überführung eines Prätextes in einen Sekundärtext sowie infolge der Überführung von einem ursprünglichen medialen Zusammenhang in einen anderen, neuen ergibt sich bei jedem Poesiefilm im eigentlichen Sinne eine Art Übersetzungsbeziehung, wodurch auch in der Analyse eine (medien-)komparatistische Annäherung sinnvoll erscheint. Die audiovisuelle Umsetzung eines im Grunde rein verbalen – und zumeist grafisch-verbalen – Prätextes, der zudem in erster Linie lyrisch, d.h. (sofern überhaupt deskriptiv) auf die Artikulation eines subjektiven emotionalen Innenzustands abgestellt ist, bedeutet eine Kombination zweier medial grundsätzlich unterschiedlich ausgerichteter Komponenten. Diese führt dazu, dass es fortwährend zur Aktualisierung von medialen Differenzen kommt, was mit als konstitutive Eigenart des Poesiefilms anzusehen ist. Dieser Effekt tritt sogar dann ein, wenn der Prätext wie etwa in Ralf Schmerbergs *NACH GRAUEN TAGEN* (BRD 2002) durch eine ausufernde Rahmenhandlung umfassend intradiegetisch kontextualisiert und in den Mund einer Figur gelegt wird, da seine besondere sprachliche Strukturiertheit vom „Normalsprachlichen“ merklich abweicht und – durchaus mit der Absicht, diesen Effekt des Außergewöhnlichen zu erzielen und narrativ zu funktionalisieren – aus dem sorgfältig konstruierten Rahmen wirkungsvoll herausfällt.

Zugleich entsteht durch die Übersetzungsbeziehung eine „Anreicherung“ in Hinblick auf die medialen Interrelationen, eine palimpsestartige Mehrschichtigkeit, da – besonders, wenn es sich beim zugrundeliegenden Gedichttext um allgemeinbekannte Literatur handelt – der Prätext immer durch die spezifischen Strukturen hindurchscheint, die ihm in der poesiefilmischen Aufbereitung und dort vor allem in der sprachlichen Umsetzung gegeben wurden. Das betrifft etwa Abweichungen ins Dialektale⁴⁹ bei einem standardsprachlich verfassten Text; auffällige Auslassungen oder sonstige markante Eingriffe in den Prätext; generell

⁴⁸ Siehe dazu ausführlich Matthias C. Hänselmann, „Das Gemachte als Bewusst-Gemachtes. Produktive und rezeptive Dimensionen von Materialität und Materialtransparenz im Film“. In: Hans-Joachim Backe et al. (Hgg.), *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*. Berlin, Boston 2018, S. 27-52.

⁴⁹ Ein Beispiel wäre etwa das ans Hamburger Platt angenäherte Sprechen des Textes bei der Poesieverfilmung von Marie Craven, *DIE AMEISEN*. 2019.

die Festlegung der (ev. geschlechtlich unbestimmten) Sprechinstanz des Ursprungstextes durch die stimmlich männlich bzw. weiblich definierte Sprecher / Figuren und hierbei besonders auch Rollenwechsel, wenn also der Ursprungstext eindeutig aus der lyrischen Position eines männlichen Ich artikuliert ist, die Stimme der Sprechinstanz in der poesiefilmischen Umsetzung jedoch eine weibliche ist.

Das wortwörtlich „In-szen-ierte“ des Poesiefilms resultiert hierbei in eine besondere Form der Dephasierung,⁵⁰ in eine unentwegte Störungen eines immersiven Rezeptionsprozesses, bedingt und provoziert geradezu material- und metareflexive Gestaltungsmuster und stellt dadurch den Kunstcharakter des Produkts besonders heraus. Diese Störungen ergeben sich auch in starkem Maße dadurch, dass der Poesiefilm die Tendenz zeigt, im Prozess seiner diegetischen bzw. inhaltlichen Entfaltung von einem bestimmten Modus zu einem ihm kategorisch entgegengesetzten zu wechseln. Dadurch treibt er die verschiedenen Modi heraus und funktionalisiert sie in Form des ausgestellten Heterogenen als Differenzästhetik, die ihn – vor allem im Medienzusammenhang – künstlerisch relativ distinkt kennzeichnet.

6. Fazit

Der Poesiefilm als Filmgattung, die sich der Überführung einer literarisch-lyrischen Gedichtvorlage in filmische Strukturen widmet, lässt sich – wie gesehen – vollgültig im medientheoretischen Rahmen „Film“ ansiedeln. Entsprechend dieser seiner medialen Grundkonstitution stehen ihm die generellen filmsemiotischen Modi zur Verfügung, die sich in akustische, visuelle und spezifisch filmische Formen unterscheiden lassen und die als Analysekatoren für die systematische Untersuchung von konkreten Poesiefilmen fungieren können. Aufgrund seiner besonderen Priorisierung der literarisch-lyrischen Komponente weist der Poesiefilm zugleich jedoch spezifische sekundärsemiotische Modi auf, die sich vornehmlich in narratologischer, rhetorischer sowie materialfunktionaler Hinsicht ausprägen. So verfährt der Poesiefilm, was das Narratologische anbelangt, meist nicht-deskriptiv, sondern assoziativ-oszillierend, strebt in aktanzialer bzw. perspektivierender Beziehung eine Depersonalisierung oder monistische Personenzentrierung an und nutzt eine an literarisch-lyrischen Sprachstrukturen orientierte Stilisierung mit ausgeprägt intellektualisierender und ästhetisierender Tendenz. Gerade Letzteres bedeutet für seinen rhetorischen Modus, dass er häufig rhetorische Figuren und Tropen des Primärtextes in filmische Homologiestrukturen überträgt bzw. nachzuahmen versucht. Die Folge daraus ist ein Rezeptionseindruck ausgestellter Artifizialität, der zusätzlich durch materialfunktionale Verfahren verstärkt wird. Diese ergeben sich teilweise ebenfalls durch den Um-

⁵⁰ Roger Odin, *De la fiction*. Brüssel 2000, spricht von „Déphasage“; siehe besonders S. 42: „[S]i un paramètre prend son autonomie par rapport au récit, il y a production d'un effet de déphasage: je ne vibre plus aux événements racontés.“ Siehe insgesamt ebd., S. 42-44, 118f.

stand, dass beim Poesiefilm als Verfilmung eines Gedichts immer eine intertextuelle sowie intermediale Relation zwischen Prätext und aktueller Realisation des Prätextes prävalent ist, und resultiert in der Betonung von Materialesehen, der Funktionalisierung von Differenzeffekten, der Verwendung von Immersionsstörungen sowie in einer ausgesprochenen Material- und Metareflexivität. All diese Befunde sind tendenziell dazu geeignet, den Poesiefilm filmtheoretisch gegenüber anderen Gattungsformen zu profilieren.

Filme

- A HIGH PLACE. Helen Dewbery (GB 2018). Nach dem Gedicht von Dawn Gorman.
- AN ANNA BLUME. Vessela Dantcheva (BRD 2009). Nach dem Gedicht von Kurt Schwitters.
- DIE AMEISEN. Marie Craven (BRD 2019). Nach dem Gedicht von Joachim Ringelnatz.
- DIE LIEBE IN DEN ZEITEN DER EU. Susanne Wiegner (BRD 2014). Nach dem Gedicht von Björn Kuhligk.
- FROG ON WATER. Helen Dewbery (GB 2016). Nach dem Gedicht von Chaucer Cameron.
- L'ÉTOILE DE MER. Man Ray (FR 1928). Nach dem Gedicht von Robert Desnos.
- MANHATTA. Paul Strand (USA 1921). Nach dem Gedicht „Chants Democratic: A Broadway Pageant“ von Walt Whitman.
- NACH GRAUEN TAGEN. Ralf Schmerberg (BRD 2002). Nach dem Gedicht von Ingeborg Bachmann.
- QUÄLEN. Rebecca Blöcher (BRD 2013). Nach dem Gedicht von Etta Streicher.
- STANDARD TIME. Hanna Slak, Lena Reinhold (BRD 2017). Nach dem Gedicht von Daniela See.
- STRUCK. Helen Dewbery (GB 2014). Nach dem Gedicht von Anna Saunders.
- STRUCTURES OF NATURE. Martin Gerigk (BRD 2017). Nach dem Gedicht von Martin Gerigk und Regula Weil.
- TEICH. Avi Dabach (BRD 2010). Nach dem Gedicht von Monika Rinck.
- THE MECHANICS OF LOVE. Willard Maas, Ben Moore (USA 1955). Nach einem eignen Gedicht.
- TODESFUGE. Philipp Fröndt, Max Straßer, Martin Race (BRD 2008). Nach dem Gedicht von Paul Celan.
- UNWILLING SUSPENSION. Bob Holman (USA 1991). Nach dem Gedicht von John Ash.
- VÖGEL AUF STROMLEITUNGEN. Dean Ruddock (BRD 2014). Nach einem eigenen Gedicht.
- WHEN IT COMES TO MARCHING. Andrea Nocive (BRD 2017). Nach dem Gedicht „Wenn es zum Marschieren kommt“ von Bertolt Brecht.

Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef. *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer „Literaturgeschichte des Films“*. Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*. Heidelberg 1985.
- Balázs, Béla. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972.
- Decker, Jan-Oliver. „Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse“. In: Hans Krahl/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Dritte, stark erweiterte Auflage. Passau 2013, 381-410.

- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M. 1989.
- Hänselmann, Matthias C.. „Das Gemachte als Bewusst-Gemachtes. Produktive und rezeptive Dimensionen von Materialität und Materialtransparenz im Film“. In: Hans-Joachim Backe et al (Hgg.). *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*. Berlin, Boston 2018, 27-52.
- Hänselmann, Matthias C.. *Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation*. Marburg 2016.
- Helmcke, Aline; Naschert, Guido. „Editorial“. In: *Poetryfilm Magazin*, 5, 2020, 4-7.
- Hölter, Achim. „Kontexte der Lyrik“. In: Dieter Lamping (Hg.). *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, 103-110.
- Klimek, Sonja. „Internet Poetry Clips: Multimodale und multi-mediale Hybridformen als Herausforderung für die Lyrikologie“. In: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 2, 2021, 279-300.
- Kohl, Katrin. „Die Medialität der Lyrik“. In: Dieter Lamping (Hg.). *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, 92-102.
- Korte, Hermann. „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“. In: Franz-Josef Holznagel/Hans-Georg Kemper u.a (Hgg.). *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart 2004, 581-665.
- Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1964.
- Krah, Hans. „Kommunikationssituation und Sprechsituation“. Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Dritte, stark erweiterte Auflage. Passau 2013, 57-86.
- Kuc, Kamila. „The inexpressible unearthly beauty of the cinematograph'. The Impact of Polish Futurism on the First Polish Avant-Garde Films“. In: Kamila Kuc/Michael O'Pray (Hgg.). *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989*. London, New York 2014, 31-56.
- Kurek, Jalu. „O nowe drogi w kinematografii. Jeszcze o filmie artystycznym“. In: *Kino dla wszystkich*, 6, 1927, 5-9.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2000.
- Lemke, Jay. „Multimodal Genres and Transmedia Traversals. Social Semiotics and the Political Economy of the Sign“. In: *Semiotica* 173, 1/4, 2009, 283-297.
- Lindner, Erik. „Form und Gleichgewicht – über die Grenze des Gedichts“. In: *Poetryfilm Magazin*, 5, 2020, 41-57
- McCloud, Scott. *Comics richtig lesen*. Hamburg 2001.
- Metz, Christian. *Semiologie des Films*. Übersetzt von Renate Koch. München 1972.
- Odin, Roger. *De la fiction*. Brüssel 2000.
- Orphal, Stefanie. „A curious combination'. Ton-Bild-Welten im Gedichtfilm“. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 10/2, 2014[b], 122-124.

- Orphal, Stefanie. *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin, Boston 2014[a].
- Pasolini, Pier Paolo. „Die Sprache des Films“. In: Friedrich Knilli/Erwin Reiss (Hgg.). *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München 1971, 38-55.
- Prange, Catrin. „Dichtung digital. Nora Gomringers lyrische Transformationen“. In: Johannes C. P. Schmid/Andreas Veits/Wiebke Vorrath (Hgg.). *Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum*. Bielefeld 2018.
- Reents, Friederike. „Lyrik und Emotion“. In: Dieter Lamping (Hg.). *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart 2016, 169-178.
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Berlin 2005.
- Šklovskij, Viktor. „Die Kunst als Verfahren“. In: Jurij Striedter (Hg.). *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1971, 3-35.
- Vipond, Dianne L. (Hg.). *Conversations with John Fowles*. Jackson 1999.
- Weiss, Peter. *Avantgarde Film*. Aus dem Schwedischen übersetzt und herausgegeben von Beat Mazenauer. Frankfurt a. M. 1995.
- Wendt, Ernst; Kließ, Werner (Hg.). *Film 1966. Kino: Kunst, Konsum, Kommerz. Chronik und Bilanz des internationalen Films*. Velber bei Hamburg 1966.
- Zandegiacomo Del Bel, Thomas. „Die Pioniere des Poesiefilms in den USA“. In: *Poetryfilm Magazin*, 5, 2020, 26-36.