FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE UND KULTUR
DES ÖSTLICHEN MITTELEUROPA | BAND 55

Haiku – Epigramm – Kurzgedicht

Kleine Formen in der Lyrik Mittel- und Osteuropas

Christine Gölz
Alfrun Kliems
Birgit Krehl (Hg.)

böhlau

böhlau

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

**Leibniz-Institut für Geschichte
und Kultur des östlichen Europa e.V. (GWZO)**

Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa

Herausgebergremium:
Arnold Bartetzky, Winfried Eberhard, Christine Gölz,
Frank Hadler, Matthias Hardt, Christian Lübke,
Stefan Troebst

Band 55

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Haiku – Epigramm – Kurzgedicht

Kleine Formen in der Lyrik Mittel- und Osteuropas

herausgegeben von

Christine Gölz, Alfrun Kliems, Birgit Krehl

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa e.V. in Leipzig und der Humboldt-Universität zu Berlin.

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: 10.7788/9783412513481

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

© 2021, by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln

Umschlagabbildung:
Aleš Kauer „Free-Form Haiku“, Quelle: Aleš Kauer/Michaela Pacherová: Bílá lajna. Básně psané po zdech a chodnících (Weiße Linie. Gedichte geschrieben auf Wände und Bürgersteige). In: Okraj. Kulturní noviny z Vysočiny 5 (2018), S. 14. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Korrektorat: Vera M. Schirl, Wien
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen
Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

978-3-412-51185-2 (Print)
978-3-412-51348-1 (OpenAccess)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Inhalt

ZUR EINFÜHRUNG

An der Schwelle zum Unterschwelligen. Anstelle eines Vorwortes
Peter Zajac/Zornitza Kazalarska 9

Kürzungsvorschlag an Czesław Miłosz
Heinrich Kirschbaum 29

BETRACHTUNGEN I

Vom *Casus* zur *Causa mortalis:*
Zum Explosivpotenzial der „kleinen Formen“
(Ad causas Jiří Pištora, André Jolles und Eugen Gottlob Winkler)
Josef Vojvodík 37

Die Röntgenbilder der lyrischen Stimme
Lajos Kassák und das Frühwerk von Attila József
Csongor Lőrincz 55

Mehrsprachigkeit, oder Die kleine Form in der Lyrik
Einige konzeptionelle Überlegungen (Fridrich – Součková – Mickiewicz)
Alfrun Kliems 75

Das tschechische Epigramm im 19. Jahrhundert
Trägheit oder Veränderung?
Xavier Galmiche 99

„Super-Sexdadaismus!“
Zur Epigrammatik in der Edice Půlnoc und zur Poetik von Bohumil Hrabal
Gertraude Zand 109

Das ABC der Bildpoesie
Die Bildgedichte des Poetismus als minimalistische Kunstformen
Jeanette Fabian 119

Gefärbt und verschachtelt
Minimalistisches von Krystyna Miłobędzka
Anne Hultsch 135

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

FUNDSTÜCKE

Der *Nava*-Stil (1990)
Ivan Metodiev 151

Eugen Brikcius *Rozmarné volání* (2005)
Ein Exkurs in Kürze, oder Vom Wälzer zum Vierzeiler
Alfrun Kliems 163

Poesie des Augenblicks und der Ewigkeit (1986)
Karel Trinkewitz 167

Einleitung zum Haiku-Band (1992)
Czesław Miłosz 175

BETRACHTUNGEN II

Zeichen und Energie
Zur Theorie des Haiku bei Roland Barthes (1970) und Toshihiko und Toyo Izutsu (1981)
Andreas Degen 181

Grochowiaks *Haiku-images*
Eine lyrische Form und ihre Kontexte
Birgit Krehl 197

Urworte *in a nutshell* oder Pointen als Zweizeiler
Franz Fühmanns *Urworte Deutsch*
Stephan Krause 217

Poetik der Naivität bei Viktor Krotov
Die kleine Form in der Metamoderne
Darja Benert 231

Warum gerade Haiku?
Jiří Valochs Haiku-Interventionen
Zornitza Kazalarska 249

Abbildungsverzeichnis 265

Autor:innenverzeichnis 268

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

ZUR EINFÜHRUNG

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

An der Schwelle zum Unterschwelligen. Anstelle eines Vorwortes

Ein Gespräch von Zornitza Kazalarska mit Peter Zajac über den Minimalismus in der Lyrik (Bratislava 15.–16. März 2019)[1]

Peter Zajac/Zornitza Kazalarska

Das folgende Interview steht anstelle eines Vorwortes. Als solches umreißt es die Fragestellungen des Bandes und reflektiert zugleich einen langen gemeinsamen Weg mit Peter Zajac, zahlreiche nicht dokumentierte Gespräche und Anregungen, nicht zuletzt direkte Impulse für die folgende Sammlung von Texten sowie den ihr zugrunde liegenden Workshop in Berlin „Kleine Formen in der Lyrik des östlichen Europa" (15.–17. September 2016), der im Rahmen der Ausstellung *„Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku." Der Künstler Karel Trinkewitz* stattfand.[2]

Der Literaturtheoretiker und Übersetzer Peter Zajac lehrte von 1996 bis 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin und leitete dort das Fachgebiet der Bohemistik/Slowakistik. In dieser Zeit rief er das Kolloquium „Moderne Lyrik des 20. Jahrhunderts" ins Leben, an dem Masterstudierende, Promovierende und Habilitierende Gedichte analysierten, über Poetik diskutierten, selbst übersetzten. Eine seiner Schülerinnen in der Berliner Dorotheenstraße war Zornitza Kazalarska. Der slowakische Tonmitschnitt ihres Gesprächs mit Peter Zajac findet sich in der Zeitschrift *Slovenská literatúra* (Slowakische Literatur).[3]

Zornitza Kazalarska: Im Februar 2019 hat der Multimediakünstler Peter Rónai in der Galéria 19 (Galerie 19) in Bratislava seine begehbare Installation *Opačne fungujúce umenie* (Verkehrt funktionierende Kunst) eröffnet.[4] Der Boden der Galerie war mit Fußmatten, Lappen und Teppichen aller Art bedeckt, die wiederum mit Aphorismen, Sprichwörtern und Sentenzen beschriftet waren. Die Wände der Galerie ließ Rónai leer. Einige der Textmatten verwiesen auf die Poetik des europäischen

1 Der Originaltitel lautet „Na prahu prachu" und spielt mit dem Gleichklang der beiden Wörter *prah* (Schwelle) und *prach* (Staub). „An der Schwelle zum Staub" müsste es eigentlich heißen, was zugleich den Moment des Vergänglichen, Nichtigen betonen würde. Wir haben uns aus Klanggründen indes für „Auf der Schwelle zum Unterschwelligen" entschieden.

2 Vgl. den Katalog zur gleichnamigen Ausstellung: „Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku." Der Künstler Karel Trinkewitz. Hg. v. Christine Gölz, Alfrun Kliems und Birgit Krehl. Wettin – Löbbejün 2016. Link zur Online-Ausstellung: https://exhibit.leibniz-gwzo.de/trinkewitz-digital/ (20.09.2020).

3 Kazalarska, Zornitza/Zajac, Peter: Na prahu prachu (rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme) [An der Schwelle zum Unterschwelligen (Gespräch mit Peter Zajac über den lyrischen Minimalismus)]. In: Slovenská literatúra 66/2 (2019), 140–152.

4 Zur Installation: http://www.galeria19.sk/2019/peter-ronai/ (19.09.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

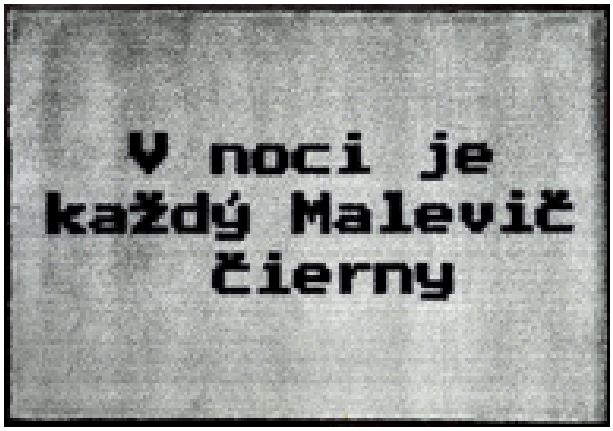


Abb. 1: Peter Rónai *Nachts ist jeder Malevič schwarz* (2016)

Minimalismus in der Musik und in der visuellen Kunst, wie „Stille" oder „Nachts ist jeder Malevič schwarz". (Abb. 1) Herr Zajac, haben Sie die Ausstellung schon gesehen?

Peter Zajac: Ja, ich war bei der Finissage dabei.

Zornitza Kazalarska: Rónais Installation stellt eine besondere Leseszene kleiner Formen dar. Wie wirkte das auf Sie?

Peter Zajac: Bei der Finissage waren die Fußmatten schon wieder aufeinandergestapelt; die Texte aber hatte Rónai auf die Galeriewände projizieren lassen. Kleine Formen sind nämlich sehr flexibel und können verschiedene visuelle Gestalten annehmen. Während der Finissage wurde auch ein programmatischer Text von Rónai vorgetragen, in dem er auf seinen Solitärstatus abhebt. Dabei gilt er aus heutiger Sicht längst als kanonisierter Vertreter der slowakischen bildenden Kunst der letzten Jahrhunderthälfte.
Zufälligerweise habe ich mich neulich mit den kleinen Formen von Tomáš Janovic beschäftigt. Einige seiner Aphorismen erinnern an minimalistische Poesie. Es handelt sich um Paratexte der besonderen Art, um paradoxe poetische Mitteilungen, die ein Gegenstück zu Zeitungsschlagzeilen bilden. Seine – und auch Rónais – Texte zeichnen sich durch eine spezielle Form der Bedeutungsverdichtung aus, deren Ursprung nicht in der kühnen Metapher der avantgardistischen oder der paradoxen Metapher der spätmodernen Lyrik liegt, sondern im Phraseologismus.[5] Den Reiz dieser kleinen Texte macht ihre Rückkehr zur ursprünglichen Kraft der Metapher aus, die unter der ausgekühlten Lava des Stereotyps begraben liegt. Rónai

5 Zum Begriff der spätmodernen Lyrik siehe den Band: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa. Bd. I: Spätmoderne. Hg. v. Alfrun Kliems, Ute Raßloff und Peter Zajac. Berlin 2006. Zur Poetik des Phraseologismus vgl. Miko, František: Frazeológia ako obrazná alternatíva vyjadrovania [Die Phraseologie als visuelle Alternative zum Ausdruck]. In: Ders.: Aspekty literárneho textu. Nitra 1989, 97–123.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

beschriftete zum Beispiel eine Fußmatte mit der Redewendung *márnosť šedivá*, im Deutschen wörtlich „graue Nichtigkeit“. Damit gemeint aber ist der Ausruf: „Ach, du grüne Neune!“ Und zum ersten Mal wurde mir die Schönheit dieser Metapher bewusst. Denn die Nuancierung auf der Farbskala zwischen „schwarz“ und „weiß“ ist – namentlich in Verbindung mit „Nichtigkeit“ beziehungsweise „Vergeblichkeit“ – metaphorisch höchst innovativ. Die Kraft dieser Wortverbindung liegt genau darin, dass ihre ursprüngliche Metaphorizität plötzlich aus den abgelagerten Schichten eines stereotypen Sprachgebrauchs auftaucht, so wie ein überraschender Atemstoß, ein Stoßseufzer.

Zornitza Kazalarska: In den Büchern von Tomáš Janovic und auch in der Installation von Peter Rónai stehen Epigramme neben Sentenzen, Zitate neben geflügelten Worten, Sprichwörter neben Kurzgedichten unvermittelt nebeneinander. Die kleinen Formen werden nicht etwa gattungsgemäß voneinander getrennt, sondern scheinen in der Zusammenschau breitere Bedeutung zu erlangen. Sie fügen sich vielmehr in eine übergreifende „Kultur des Kleinen“,[6] an deren Formung Janovic und Rónai aktiv beteiligt sind und zu der sie sich auch bekennen. Inwiefern kann man hier eigentlich von einer „Kultur des Kleinen“, einem kulturellen Paradigma des Minimalistischen sprechen?

Peter Zajac: Rónai knüpft damit sicherlich an den slowakischen Minimalismus der 1970er Jahre und die Konzeptkunst an. Eine damalige Bildserie von Juraj Meliš ist beispielsweise nur dem Wort „Idee“ (*idea*) gewidmet. Auch bei den Neon-Arbeiten von Marián Mudroch leuchtet jeweils nur ein Wort – zum Beispiel „Dunkelheit“ (*tma*). Im Grunde geht es hier um eine Form der Ästhetik des Erhabenen, des Sublimen im Sinne Edmund Burkes. Die moderne Kultur des Minimalismus, und in der Tat lässt sich hier von einer *Kultur* des Minimalismus sprechen, geht aus der Ästhetik der Erhabenheit hervor. Ich denke, dass sie die Grundlage für den Minimalismus der modernen Lyrik wie der modernen Kunst bildet. Immanuel Kant hat das Erhabene der unvorstellbaren Unermesslichkeit zugeschrieben, zum Beispiel bei Naturkatastrophen. Bei Friedrich Schiller liegt das Erhabene in großen historischen Ereignissen, deren Wirkung sich in Verbindung mit Angst entfaltet. Auch Burke zufolge ist die Ästhetik des Sublimen auf die Bedeutung von etwas sehr Großem (*sublim/at/um*) zurückzuführen, aber auch – aus einem anderen Blickwinkel – auf die Bedeutung von etwas sehr Kleinem (*sublim/um*), etwas Unterschwelligem, kaum bewusst Wahrnehmbarem. Die Furcht, die an die Ästhetik des Erhabenen gekoppelt ist, kann dann doppelten Charakter haben: einerseits Furcht vor dem, was uns überschreitet und überragt, andererseits Furcht vor Vergeblichkeit und Leere. Die Kategorie des Minimalistischen gehört – so oder so gesehen – zu den grundlegenden Eigenschaften visueller Kunst und Literatur.
Rónais Minimalismus entspricht zwar der Ästhetik der Erhabenheit, aber ich bezweifle, dass er sich bewusst in ihre Tradition einschreiben würde. Oder dass er

6 Siehe dazu den Band: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Hg. v. Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto. Paderborn 2014.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

reflektieren würde, inwiefern seine und die minimalistischen Arbeiten seiner Zeitgenoss:innen in Verbindung zu anderen Kunstgattungen der zeitgenössischen slowakischen Kultur stehen, zum Beispiel zu den kleinen Formen in der Literatur.
Diesem Zusammenhang und den Traditionen des slowakischen Minimalismus ist der Literaturtheoretiker Oskár Čepan nachgegangen. In seinen Aufsätzen *Obraz a slovo* (Bild und Wort, 1965) und *Vesmírne veci veliké a veľký vesmír vecí* (Große Weltraumdinge und der große Weltraum der Dinge, 1964) erforscht er die Zusammenhänge zwischen Fotografie und Lyrik in zwei Fotobüchern von Martin Martinček, in denen Gedichte von Ladislav Novomeský und Milan Rúfus enthalten sind. Einerseits vergleicht Čepan die Minimal Art von Martinček mit dem lyrischen Minimalismus Novomeskýs, andererseits macht er auf die Zusammenhänge zwischen der Land Art des Fotografen und der monumentalen Lyrik von Rúfus aufmerksam.[7]

Zornitza Kazalarska: Dieses Beispiel zeigt doch, dass zwischen den Ästhetiken des Minimalen und denen des Maximalen auch Kreuzungspunkte existieren, dass sie manchmal ineinander übergehen.

Peter Zajac: In der Tat. Darüber schreibt auch der Kunsttheoretiker Werner Hofmann in seiner 1988 erschienenen Monografie *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. Hofmann unterscheidet zwischen zwei Formen der Ästhetik des Erhabenen: der von Burke und der von Kant. Beide aber korrelieren als höchst unterschiedliche Ausdrücke des jeweils Gleichen miteinander. Die Ästhetik des Erhabenen besaß im 19. und 20. Jahrhundert unterschiedliche Formen. Sie nahm einerseits den Charakter der monumentalen Erhabenheit des Unvorstellbaren an. Die Geburt von Kants Ästhetik des Erhabenen und der Ursprung der Novelle *Das Erdbeben in Chili* (1807) von Heinrich von Kleist gehen beide auf das Erdbeben in Lissabon 1755 zurück. Im Anschluss daran weitete Schiller die Ästhetik des Erhabenen auf das Feld der großen Geschichtstragödien aus, die im 20. Jahrhundert im Holocaust gipfeln werden. Andererseits verlagerte Friedrich Nietzsche die Ästhetik des Erhabenen in den Bereich des Sublimen, der Leere und Nichtigkeit. Leere kann indes, im Gegensatz zur Nichtigkeit im existenziellen Sinne des Wortes, auch als ästhetische Kategorie der Reinheit begriffen werden. Im 20. Jahrhundert verbindet sich die Ästhetik des Erhabenen weiterhin mit der Ästhetik der Grausamkeit, der Groteske und Banalität. Schließlich fällt der Minimalismus, und namentlich der lyrische Minimalismus, in den gleichen Bereich wie Johann Wolfgang von Goethes Kategorien der Inkommensurabilität, des Unmessbaren und Unermesslichen.

Zornitza Kazalarska: Bei diesen Formen des Erhabenen scheint die Qualität des Minimalen eine tragende Rolle zu spielen. Hinsichtlich des lyrischen Minimalismus könnte jedoch auch die Quantität von Bedeutung sein. Im Rahmen des aktuell

7 Čepan, Oskár: Obraz a slovo (1965) [Bild und Wort]. In: Slovenská literatúra 46/2 (2000), 170–171. – Ders.: Vesmírne veci veliké a veľký vesmír vecí (1964) [Große Weltraumdinge und der große Weltraum der Dinge]. In: Ebd., 166–169. – Diese und weitere Artikel finden sich auch im Band: Oskár Čepan a výtvarné umenie [Oskár Čepan und die bildende Kunst]. Hg. v. Marián Zervan und Norbert Lacko. Bratislava 2018, 483–487 u. 488–489.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

regen Forschungsinteresses am Minimalismus sind inzwischen zahlreiche Studien zu kleinen Formen der Narration, des Wissens und der digitalen Kommunikation entstanden. Der Minimalismus in der Lyrik dagegen ist nur selten in den Blick der Literatur- und Kulturwissenschaften geraten. Warum? Ist es überhaupt legitim, von kleinen Formen der Lyrik zu sprechen, wenn Kürze, Verdichtung und Prägnanz ohnehin zu den charakteristischen Gattungsmerkmalen der Lyrik zählen?

Peter Zajac: Ich denke, dass der Begriff des Minimalismus auch auf Lyrik fruchtbar anwendbar ist. Es gibt einen lyrischen Minimalismus und er stellt – nicht nur in der modernen Lyrik – einen äußerst produktiven Poesietypus dar. Eine der charakteristischen Eigenschaften der Poesie ist die maximale Kondensation, die Dichte. Der Minimalismus beruht aber nicht nur auf der Kürze der Form, sondern auf Verkürzungen. Das Kriterium der Quantität stellt dabei ausschließlich ein Hilfskriterium dar. Ein kurzer Text wird erst dann zum lyrischen Text, wenn seine Bedeutungsaufladung sehr dicht ist und Zündungskraft hat; wenn er einen latenten, einen im Sinne der Poetik anagrammatischen Charakter hat, von dem die Mehrdeutigkeit des Gedichts herrührt. Aus dieser Latenz erwächst das Geheimnis des Gedichts; die Verborgenheit schafft Raum für ein Weiterdenken, erhebt Unverständlichkeit zur ästhetischen Kategorie. Die Verdichtung an sich hat mitunter ein hohes Maß an Metaphorizität zur Folge, die sich zuweilen – wie in Rónais Kleinform „graue Nichtigkeit" – auf den Text in seiner Gesamtheit überträgt. Dabei kann die Verdichtung nicht nur die unerwartete Erneuerung einer „verfestigten", erstarrten Bedeutung bewirken, sondern vor allem auch auf somatische Bedeutungen verweisen, die aus der Körperwahrnehmung hervorgehen. Es gibt indes auch einen Minimalismus, der – wie in Liedtexten – auf fast unmerklichen, winzigen Unterschieden zwischen rhythmischen, strophischen, inhaltlichen Bedeutungen gründet. So gelangen wir plötzlich zur Kehrseite des Minimalistischen. Diese basiert nicht mehr nur auf Zeroalität, um einen Begriff von Mirjam Goller aufzugreifen,[8] sondern auf Serialität, das heißt auf Nuancen als minimalen Unterschieden zwischen einzelnen Serien. Der serielle Minimalismus basiert dabei nicht mehr auf der Kürze des Textes.

Zornitza Kazalarska: Ist es denn überhaupt sinnvoll, den lyrischen vom narrativen Minimalismus abzugrenzen? Worin liegen ihre Unterschiede?

Peter Zajac: In den 2000er Jahren stellten wir uns im Kolloquium „Moderne Lyrik des 20. Jahrhunderts" an der Humboldt-Universität zu Berlin wiederholt die Frage, was denn das Komplement zum Narrativ, zum Erzählverfahren wäre. Bereits bei František Miko findet sich die These von der Priorität der Epik gegenüber der Lyrik.[9] Die Literaturtheorie kreiste mindestens ein Vierteljahrhundert um den Unterschied zwischen dem Narrativ und seinem Gegenstück als dem Anderen. Erst später bin ich am Rande von einer Betrachtung Giorgio Agambens auf den Begriff

8 Goller, Mirjam: Serielles und Zeroelles. In: Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Hg. v. Mirjam Goller und Georg Witte. Wien 2001, 352–374.

9 Miko, František: Umenie lyriky. Od obrazu k smyslu [Die Kunst der Lyrik. Vom Bild zum Sinn]. Bratislava 1988.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

der Enunziation gestoßen,[10] aus dem sich – analog zu Narrativ – der Begriff des Enunziativs, des Äußerungsverfahrens herleiten lässt. Es hat sich dann herausgestellt, dass dieser Begriff in der Sprachwissenschaft eine lange Tradition aufweist: So unterschied zum Beispiel der Strukturalist Émile Benveniste zwischen *énoncé* (Äußerungsinhalt) und *énonciation* (Äußerungsakt).

In der Zeitschrift *Česká literatura* (Tschechische Literatur) erschien 2018 die Studie *Cullerova Teorie a problémy lyriky* (Cullers Theorie und die Probleme der Lyrik) von Josef Hrdlička, in der sich dieser mit Jonathan Cullers Lyriktheorie auseinandersetzt.[11] Während Culler in seinem Buch *Theory of the Lyric* (2015) eine Rehabilitierung der Lyrik gegenüber der Epik versucht, geht Hrdlička sogar einen Schritt weiter: Er kehrt die Ordnung der Dinge komplett um, indem er das Primat der lyrischen Äußerung behauptet, aus der heraus sich Narration und Geschehen überhaupt erst entwickeln können. Ich bin ebenfalls von dem Primat der Enunziation überzeugt, und das schlichtweg deswegen, weil ihr Ausgangspunkt die körperliche Wahrnehmung ist: Ein Geschehen bringt eine Veränderung der körperlichen Lage mit sich. Neuere neurobiologische Untersuchungen, unter anderem von António Damásio, haben den Raum für Argumentationen zugunsten der Körperlichkeit als elementarer Basis für lyrische Äußerungen eröffnet. Und damit auch für die minimalistische Lyrik, zumindest was die subtile und modale Differenzierung von Emotionen angeht.

Eng mit dem Phänomen des Minimalismus verflochten sind elementare Formen, die sich an der Schwelle zwischen Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit befinden. Eine solche Form des Minimalismus hat ihren Ursprung nicht in der Reduktion oder Verdichtung von Bedeutungen, sondern basiert auf elementarer körperlicher Berührung, dem Sehvermögen, auf allen Sinnestätigkeiten, auf Stimme, Lage und Verfassung des Körpers. Das im Blick, führt Martin Heidegger den existenziellen Begriff der Befindlichkeit ein oder macht Miroslav Petříček auf die aristotelische Vorstellung vom „Krug" als Raum- (Enunziativ) und Bewegungsmetapher (Narrativ) aufmerksam.[12] Die Enunziation oder lyrische Äußerung nimmt ihren Anfang auf der Ebene des Wortes: der Farbe, des Klangs, des Dufts, der Berührung. Im Zusammenhang damit sind auch elementare Schreibsituationen zu sehen, in denen der Körper selbst schreibt. So entstehen mit einer Handbewegung, einem Pinselstrich, einem Schweißtropfen oder atmosphärischem Lufthauch elementare minimalistische Artefakte.

Zornitza Kazalarska: Sie sprechen von einem Minimum der lyrischen Äußerung. Ließe sich vielleicht der narrative Minimalismus auf die Latenz des Ereignisses

10 Agamben, Giorgio: Theorien der Signaturen. In: Ders.: Signatura rerum. Zur Methode. Frankfurt am Main 2009, 41–100.

11 Hrdlička, Josef: Cullerova Teorie a problémy lyriky [Cullers Theorie und die Probleme der Lyrik]. In: Česká literatura 66/3 (2018), 423–437.

12 Petříček, Miroslav: Aristotelův džbán [Der Krug von Aristoteles]. In: Fila, Rudolf/Petříček, Miroslav: Obraz a slovo / Slovo a obraz. Bratislava 2003, 21–22, hier 22.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zurückführen? Und der lyrische Minimalismus entsprechend auf die Latenz der Enunziation, der lyrischen Äußerung?

Peter Zajac: Ja. Allerdings gibt es verschiedene Formen des zeroellen Minimalismus. Ich weiß nicht genau, ab welchem Punkt diese wohl elementarste Form als minimalistische lyrische Äußerung zu bezeichnen ist. Wenn ich zum Beispiel „weiß" sage, dann kann es sich dabei um minimalistische Lyrik handeln, muss es aber nicht. Wenn ich aber „weiß auf weiß" sage, wird daraus eine minimalistische Äußerung. Wenn ich aber etwas berühre, zum Beispiel Fettigkeit spüre und das Wort „fettig" ausspreche, ist das dann ein Gedicht? Man könnte im Zusammenhang mit dem Problem der ästhetischen Rahmung (*framing*) darüber nachdenken, die durchaus eine elementare Form des Lyrischen darstellen kann.

Zornitza Kazalarska: Sie haben die Bewegung einer schreibenden Hand erwähnt und diese als elementare Situation des Dichtens bezeichnet. Dann ist es doch sicherlich kein Zufall, dass tschechische Dichter wie Ladislav Novák, Karel Trinkewitz und Jiří Valoch, die mit der lyrischen Kleinform des Haiku experimentierten, auch kalligrafische Arbeiten oder kalligrafisch stilisierte Kritzeleien anfertigten?

Peter Zajac: Nein. Damit hängt eine weitere Form des Minimalismus zusammen, nämlich der Minimalismus an der Schwelle zwischen Wort und Bild in der experimentellen und optischen Poesie. Er zeichnet sich durch ein Minimum an sachlichen Bedeutungen und ein Maximum an modalen Stimmungen aus. Jiří Kolářs Übergang von der verbalen zur visuellen Poesie und dann zum Bild ist der Unzulänglichkeit der Schrift und des Wortes geschuldet, der er sich immer mehr bewusst wurde. Als ich die Anthologie des Dadaismus für die Edition *Lyrické smery 20. storočia* (Lyrische Strömungen des 20. Jahrhunderts) vorbereitete, stieß ich auf ein dadaistisches Gedicht von Johannes Baargeld, das scheinbar keine sachlichen Bedeutungen in sich trägt, dafür aber gewisse emotionale Stimmungen vermittelt. Es hat sich dennoch herausgestellt, dass bei dem Übergang von sachlichen zu modalen Bedeutungen, also vom Wort zum Bild, vom Wort zur Stimme, einige Überbleibsel des Sachlichen erhalten geblieben sind und im Gedicht als Spuren lesbar waren.
Vor ein paar Jahren organisierte die Galéria 19 eine Ausstellung von Ladislav Novák. Božidara Turzonovová und Lucia Hurajová trugen zu dem Anlass seine optischen Gedichte vor.[13] Durch ihr großartiges Skandieren, das auf dem Rhythmus, also der modalen Semantik von Nováks Texten gründete, gelangten sie aus dem Bereich zwischen Schrift und Bild in den Bereich zwischen Schrift und Klang. Genau in diesem Bereich ist auch der Minimalismus des Liedtextes anzusiedeln, der

13 Ladislav Novák nannte einige seiner lautmalerischen Werke auch „Poésies Onomatopées". Er beschäftigte sich u. a. mit den Sprachen verschiedener indigener Völker und paraphrasierte sie in seiner Dichtung. Auf Deutsch vorliegend siehe Novák, Ladislav: Gedichte für bewegte Rezitation. Happenings. Berlin 1970. – Phonetische Poesie. Hg. v. Franz Mon. Darmstadt 1971. – Vgl. auch übergreifend Dencker, Klaus Peter: Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin 2011.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

wiederum zu den seriellen Formen des Minimalismus zählt. Das Phänomen des Minimalismus ist also unglaublich elastisch.

Zornitza Kazalarska: Gerade fiel der Begriff der modalen Semiotik, den Sie an einer Stelle als einen ausgedehnten Bereich der Semiotik definieren, der auf feiner Skalierung basiert und anhand von subtilen Unterschieden identifizierbar ist. Der Minimalismus scheint mir ein Feld zu sein, das viele Möglichkeiten zur Erforschung der modalen Semiotik eröffnet. Wie sehen Sie das?

Peter Zajac: Ja, in diesem Fall baut der Minimalismus auf der Poetik von Indizien auf, die Charles Sanders Peirce in den philosophischen Diskurs einführte. Die Indizien an sich sind Latenzen, sie verbergen immer etwas. Mit dem Minimalismus haben sie Eigenschaften wie Lapidarität, Dichte, Anagrammatik in Verbindung mit ästhetischer Unverständlichkeit und Rätselhaftigkeit in Verbindung mit Neugier gemeinsam. Wenn wir den Minimalismus nicht nur von seiner ästhetischen, sondern auch von seiner semiotischen Seite betrachten, so fällt er wegen seiner Elliptizität in den semiotischen Bereich der Indizien. Die Ellipse ist die Schlüsselfigur der minimalistischen Poetik.

Zornitza Kazalarska: Das erinnert mich an *hint-fiction*, ein narratives Genre der elektronischen Literatur, in dem in nur 25 Wörtern Geschichten vage angedeutet werden. Das Beispiel zeigt, dass das Spiel mit Andeutungen und Indizien auch für die Poetik der neuen digitalen Formen des Minimalismus charakteristisch ist.

Peter Zajac: Für den Minimalismus in der digitalen Sphäre ist die Reduktion als Verfahren ökonomischer Äußerung unausweichlich. Die Unausweichlichkeit der Verkürzung ist eine grundlegende Eigenschaft der neuen digitalen Medien; sie ist in deren unterschiedlichen Genres zu finden, kann aber auch sonstige Formen und Gesetzmäßigkeiten aufweisen. Darauf baut auch der besondere Stil der Vereinfachung auf, die bis an die Substanz gehen kann. Der Vormarsch der digitalen Medien bedeutete gewissermaßen eine Abkehr vom Bild, von der absoluten Dominanz des Bildes über das Wort, und eine Rückkehr zum Wort, allerdings in anderer Form. Dies brachte Veränderungen in allen möglichen Bereichen mit sich, auch in der Lyrik. Ich dachte, dass Lyrik eigentlich schon passé ist, aber von einer Rückkehr zum Lyrischen kann anscheinend doch die Rede sein. Im Zuge dieser Rückkehr entstehen jedoch ganz andere Lyrikformen, die mit dem neuen Minimalismus der digitalen Sphäre sicherlich irgendwie korrespondieren.

Zornitza Kazalarska: Sie haben vorhin das Kolloquium „Moderne Lyrik des 20. Jahrhunderts“ erwähnt, das Sie an der Humboldt-Universität zu Berlin geleitet haben. Hugo Friedrich behauptet in *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), dass namentlich die Kürze, die Stille, das Verstummen, das Schweigen die lyrische Intensität des Gedichts hervorbringen. Damals drehten sich die Themen des Kolloquiums kaleidoskopisch um Schlüsselbegriffe der Poetik wie „Metapher“, „Intermedialität“, „Intertextualität“, „Topos“ oder „lyrische Subjektivität“. Der Begriff des Minimalismus stand eher am Rande unserer Diskussionen, auch wenn wir uns ihm gelegentlich

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

auf Umwegen, zum Beispiel über die Schiene der Intermedialität, annäherten. Gehört der Minimalismus auch zum „Kaleidoskop" der modernen Lyrik?

Peter Zajac: Ja, der Minimalismus ist die Kehrseite der Intermedialität, die andere Seite des gleichen Prozesses. Dieser Kehrseite begann ich mir immer mehr und mehr bewusst zu werden, allerdings erst nachdem ich aus Berlin weggegangen war. Den Begriff der Intermedialität verwende ich heute eher selten. Spannender hingegen finde ich das Aufspüren von Eigenschaften, die in Verbindung zum Intermedialen stehen und das Minimalistische, das Serielle wie auch das Zeroelle kennzeichnen: Elliptizität, Knappheit, Dichte. Die intermediale Dimension von bestimmten Szenen des Schreibens, des Lesens, des Hörens, der Inszenierung ist meistens augenscheinlich – und es reicht, sie zu beschreiben. Viel interessanter dagegen ist es zu erforschen, wie durch sie verschiedene Bedeutungsformen entstehen.

Zornitza Kazalarska: In letzter Zeit haben Sie sich verstärkt einem neuen Forschungsprojekt gewidmet, das am Institut für slowakische Literatur der Slowakischen Akademie der Wissenschaften initiiert wurde und in dessen Fokus die Poetik der slowakischen Literatur nach 1945 steht. In diesem Zusammenhang haben Sie den Begriff der *neuen* Poetik eingeführt, der die Poetik des Textes und die Poetik des Ereignisses umfasst. Wo würden Sie die Poetik des Minimalismus innerhalb dieser Spannbreite zwischen Text und Ereignis situieren? Ich musste dabei an Susan Sontags Essay *The Aesthetics of Silence* (1967) denken, wo sie die Stille als eine „zum Ereignis degradierte" Sprache bezeichnet.[14]

Peter Zajac: Neben einer Poetik der Stille gibt es noch eine Poetik des Schweigens. Ende der 1960er Jahre waren diese Begriffe sehr beliebt. Allerdings handelt es sich dabei um grundverschiedene Ereignistypen. Während Schweigen zumeist ein erzwungener Prozess ist und eher Druck und Mangel zum Ausdruck bringt, kann Stille eine Form von Leere darstellen. Anders als Schweigen – als körperliche Form einer gewissen Regung – ist Stille nicht unbedingt auf existenzielle Nichtigkeit gerichtet. Wenn jemand schweigt, kann oder darf er nicht sprechen.

Zornitza Kazalarska: Susan Sontag unterscheidet weiterhin zwei Modi der Stille: laut, apokalyptisch, frenetisch, ekstatisch (bei Futuristen und Dadaisten) einerseits, subtil, zurückhaltend, diskret, asketisch (in der experimentellen Musik von John Cage) andererseits.

Peter Zajac: Das sind zwei Seiten einer Medaille. Um ein gutes Beispiel zu nennen: Auf Edvard Munchs Bild *Der Schrei* (1893) ist eine expressiv dargestellte Figur mit weit aufgerissenem Mund zu sehen, die kein Geräusch von sich gibt. Es gibt eine Menge solcher Formen, die sich taxativ kaum beschreiben lassen. Es bietet sich eher an, die Situationen aufzuspüren, die Text- und Ereignisformen evident zu machen, die daraus hervorgehen. Im Rahmen des Projekts „Poetik der slowakischen

14 Sontag, Susan: Die Ästhetik der Stille. In: Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof. Hg. v. Eugen Blume, Gabriele Knapstein und Catherine Nichols. Bonn 2015, 20–37.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Literatur nach 1945“ befasse ich mich mit einem Problem, das auf die Schlüsselbegriffe einer Poetik des Ereignisses verweist. Zwei der grundlegenden Begriffe, die ich als poetologische Termini verwende, sind Konfiguration und Rekonfiguration. Mit deren Hilfe können eintretende Veränderungen, deren Gesetzmäßigkeiten und Grammatiken identifiziert werden. Die Ereignisse, die sie generieren, rücken somit in den Untersuchungsbereich der Poetik.
Ein weiterer Begriff, der sich im Dazwischen, also zwischen der Poetik des Textes und der Poetik des Ereignisses, befindet, ist die Singularität. Singularität stellt zwar eine Eigenschaft des Textes dar, aber ihr gegenüber steht die Allgemeinheit, die sich aus bestimmten Ereignissen abstrahieren lässt. Diese Art der Ereignisbildung bezeichnet Miroslav Petříček als Anthologismus.[15] Die Poetik des Ereignisses leitet zur historischen Poetik und den „literaturhistorischen Ereignissen“ (*literárněhistorické údalosti*) über, wie Dalibor Tureček das Phänomen einmal genannt hat.[16] Diese lassen sich anhand von Veränderungen in der Konfiguration und Rekonfiguration von Gattungen identifizieren; manche Veränderungen werden zu Ereignissen. Andere wiederum, wie zum Beispiel bestimmte poetologische Texteigenschaften, werden übertragen auf die Poetik des Ereignisses und zu Begriffen verallgemeinert. So durchläuft beispielsweise der Begriff „Symbol“ eine Entwicklung zum „Symbolismus“ und wandert auf diese Weise von der Poetik des Textes in die Poetik des Ereignisses.

Zornitza Kazalarska: Bleiben wir bei den literaturhistorischen Ereignissen. Wenn Sie eine Literaturgeschichte des lyrischen Minimalismus schreiben sollten, wie würden Sie die rekonstruieren?

Peter Zajac: Wir bewegen uns im Feld der historischen Poetik auf zwei Achsen. Nehmen wir zuerst die Gattungen in den Blick: Wir untersuchen zunächst wie veränderlich sie sind und verfolgen dann, wie sie sich im Rahmen von verschiedenen Epochenknoten und literaturhistorischen Ereignissen positionieren und konfigurieren, ob es an der Schwelle zwischen verschiedenen Ereignissen zu einer Gattungsrekonfiguration kommt. So lässt sich zum Beispiel zeigen, welche Entwicklung das Haiku durchläuft und wie sich seine Position in verschiedenen historischen Konfigurationen verändert. Letzteres liegt auf der Hand, denn das japanische Haiku, das elegant, unmarkiert und leicht ist, hat in der europäischen und für mich vor allem in der slowakischen Kultur einen völlig anderen Charakter. Das slowakische ähnelt dem japanischen Haiku meistens nur auf der formalen Ebene; ihm fehlt es jedoch an Eleganz und Leichtigkeit; es ist vielmehr schwerfällig und erinnert mit seiner thematischen Fokussierung eher an das Epigramm. Dann stellt sich aber die

15 Petříček, Miroslav: Rámec uvnitř [Rahmen innen]. In: (A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století. Hg. v. Eva Krátká u. a. Praha 2008, 179–185, hier 185.

16 Tureček, Dalibor u. a.: České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu [Tschechische literarische Romantik. Synoptisches Pulsationsmodell einer kulturellen Erscheinung]. Brno 2012, 96–99.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Frage, warum das Haiku in der slowakischen Lyrik der letzten Jahrzehnte eine solche Beliebtheit erlangen konnte. Ich vermute, dass die Dichter:innen vor allem die Beherrschung gewisser Techniken zeigen wollen: Die *techné* überwiegt die *poiesis*. Und noch eine Frage: Warum spielte das Haiku in den einzelnen Perioden der europäischen Lyrikgeschichte eine jeweils völlig unterschiedliche Rolle? Einmal war es ohne Bedeutung, ein anderes Mal kam ihm nur eine periphere Rolle zu, dann wieder rückte es ins Zentrum.

Zornitza Kazalarska: In der Konzeptkunst zum Beispiel hat das Haiku eine besondere Bedeutung. Der tschechische Künstler Jiří Valoch entdeckte im Haiku das Konzept, die festgelegte Form, deren Elemente nach vorgegebenen Regeln selektiert, kombiniert, permutiert werden können.

Peter Zajac: Ja, eine weitere spannende Frage bezieht sich auf den dadaistischen Minimalismus, auf das Verhältnis zwischen Zufall einerseits und Permutation und Kombination andererseits. Im Kontext der slowakischen Lyrik ist es üblich, den Gedichtband *Ut'até ruky* (Abgehackte Arme, 1935) von Rudolf Fabry als dadaistisch zu bezeichnen. Bei Fabry jedoch dominiert nicht das Prinzip des dadaistischen Zufalls und der Bedeutungsindifferenz, sondern das der reinen permutativen Kombinatorik. Es ähnelt darin der digitalen Poesie, ich persönlich aber meine, dass zwischen der Kreativität der Lebenden und der Innovation der digitalen Poesie unterschieden werden muss. Die Frage nach dieser Proportion ist für Minimalismus und Konzeptualismus gleichermaßen entscheidend. Im Unterschied zu Ladislav Novák, der sehr spielerisch vorgeht, verkörpert Jiří Valoch eher den Künstlertypus, dessen Schaffensprozess bewusst und rational konstruiert ist.

Zornitza Kazalarska: Sie stellen momentan eine Anthologie des Dadaismus zusammen. Sind darunter auch minimalistische Gedichte? In der Anthologie der mitteleuropäischen Moderne, die in der gleichen Editionsreihe erschien, findet sich ein einziges Kurzgedicht der tschechischen Dichterin Irma Geisslová, dessen Titel *Pozdní jeseň. Ticho* (Spätherbst. Stille) zufälligerweise auch thematisch auf die Poetik des Minimalismus verweist. Daraus lässt sich wohlmöglich schließen, dass der Minimalismus in der Lyrik der Moderne um die Jahrhundertwende eher eine Leerstelle bildet und gerade durch seine Abwesenheit präsent ist.

Peter Zajac: Die dadaistische Lyrik ist im Grunde minimalistische Lyrik mit maximalistischen Ausnahmen.

Zornitza Kazalarska: Sollten in eine Literaturgeschichte kleiner Formen neben Ereignissen auch solche symptomatischen Leerstellen Eingang finden? Walter Höllerer, Autor der bekannten Anthologie *Theorie der modernen Lyrik*, verabschiedet Mitte der 1960er Jahre programmatisch das Kurzgedicht und schreibt seine *Thesen zum langen Gedicht*. Die Hinwendung zum Langgedicht bedeutet ihm primär eine auch politisch motivierte „Gegenbewegung gegen Einengung in abgegrenzte Gebiete und Kästchen“.[17] Aus poetologischer Sicht handelt es sich dabei um eine

17 Höllerer, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente 12/2 (1965), 128–130.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Auseinandersetzung mit der Lyrik als einem Paradigma der Moderne. Als Hauptquelle für die hermetische Verschlüsselung und Unverständlichkeit der modernen Lyrik nennt Höllerer gerade die Kürze, das Verstummen und Schweigen des Dichters im Kurzgedicht.

Peter Zajac: Das ist ein Problem, das in erster Linie die deutsche Nachkriegslyrik betrifft. Höllerers Thesen beziehen sich sicherlich auf die hermetische Poesie von Paul Celan, Günter Eich und Peter Huchel. Über folgende interessante Begebenheit berichtet Gerhard Wolf im Jahr 1982: Einmal war Bertolt Brecht an einem Nachmittag zu einem Kurzbesuch bei der Schauspielerin Käthe Rühlicke, die ihm den ersten Gedichtband von Ingeborg Bachmann *Die gestundete Zeit* (1953) zeigte. Brecht suchte sich drei Gedichte aus, nahm einen Bleistift und strich aus jedem Gedicht einige Textstellen weg, so dass aus den drei Langgedichten schließlich drei nie publizierte Epigramme entstanden.[18] In Bachmanns Gedicht *Holz und Späne*, einem der drei Gedichte, habe ich Gattungsmerkmale der antiken Wahrsagung identifiziert, die in biblische Verkündung mündet. Mit diesem Experiment betonte Brecht den Unterschied zwischen dem Minimalismus des Epigramms und der Breite des Erzählgedichts. Es ging ihm selbstverständlich darum, die Nützlichkeit der Ökonomie beim Schreiben von Gedichten zu beweisen, aber zum Glück beließ er es dabei.
Dieses Experiment hat allerdings noch eine andere Bedeutung. In ihm zeigt sich eine proportionale Veränderung im Verhältnis zwischen Narrativ und Enunziativ. In der Lyrik erhöht sich mit der Zunahme des Geschehens und der Ereignishaftigkeit auch die lyrische Narrativität; in der Prosa wiederum verändert sich mit der Abnahme des Geschehens der Charakter des Narrativs und das elliptische Enunziativ kann hervortreten. Andere Situationen entstehen weiterhin im intermedialen Dazwischen, zwischen Wort und Bild, zwischen Wort und Stimme, wobei aus der Sicht der Poetik namentlich der Wechsel interessiert, den die Poetik der Textbilder und die Poetik der Liedtexte jeweils durchlaufen. Einen gewissen Endpunkt für die Poetik des Gedichts setzt schließlich die intermediale Situation, bei der ein Bild in ein Text-Gedicht oder in ein Text-Ding zurückverwandelt wird.

Zornitza Kazalarska: Die Geschichte von Brechts Experiment verrät aber auch etwas über die Mythologien, die sich um die lyrische Kürze ranken. In seinen Vorlesungsschriften *La préparation du roman* richtet Roland Barthes Ende der 1970er Jahre ein Plädoyer an die Literaturtheorie, sich auch für quantitative Phänomene – Länge, Kürze, Raffung, Verknappung, Verdichtung, Nichtigkeit – zu interessieren und sämtliche Mythologien und Normen zu erforschen, die mit ihnen verbunden sind. Für die tschechische Lyrik der 1950er und 1960er Jahre zum Beispiel spielt die Diskussion über die Länge und epische Breite des *pásmo*-Gedichts eine wichtige Rolle.[19] Zur gleichen Zeit wurden die minimalistischen Gedichte von Jaromír Jermář gerade für ihre extreme Kürze kritisiert. Sind Ihnen aus dem slowakischen

18 Wolf, Gerhard: Wortlaut Wortbruch Wortlust. Dialog mit Dichtung. Leipzig 1988, 129–130.

19 Zur Gattungsregenerierung des spezifisch tschechisch und slowakischen *pásmo*-Gedichts bzw. – nach Guillaume Apollinaire – *Zone*-Gedichts, vgl. Kazalarska, Zornitza: Landschaften der Wieder-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Kontext vergleichbare Literaturdebatten bekannt, die von dem Problem der lyrischen Quantität ausgehen?

Peter Zajac: In der Tat. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Vladimír Macura sich zweimal – vor und nach dem Jahr 1989 – mit den Kurzgedichten von Jaromír Jermář befasste und sie rückblickend vor dem ursprünglichen kulturpolitischen Hintergrund analysierte. Ein weiteres paradoxes Beispiel stellt der slowakische Dichter Miroslav Válek vor, der mit einfachen und wohlklingenden Kurzgedichten debütierte und sich später dem langen Erzählgedicht zuwandte, um die angebliche Leichtigkeit der Frühgedichte zu kompensieren und ihnen eine stärkere soziale Dimension zu verleihen. Allerdings führte das bei ihm zu einer direkten Ideologisierung des „Wortes". Das „Wort" der Langgedichte verstaubte zwar mit der Zeit, aber als Marián Varga Ende der 1960er Jahre Váleks melodisches und repetitives Frühgedicht *Smutná ranná električka* (Traurige frühe Straßenbahn) entdeckte und vertonte, wurde daraus ein lebendiges Lied. Somit rief er die frühen Kurzgedichte Váleks wieder ins Leben zurück. Heute stellen sie den vielleicht lebendigsten Teil seiner Lyrik dar. Die Welt des Lesens und des Zuhörens hat paradoxerweise ausgerechnet den Gedichten Bedeutung verliehen, die Válek selbst für zu klein und bedeutungslos – für minimal, nicht für minimalistisch – hielt.

Zornitza Kazalarska: In diesem Fall bildet die Poetik des Minimalismus einen Gegensatz zur Poetik des sozialistischen Realismus, die auf Totalität, Monumentalität und Maximalismus ausgerichtet ist. Offenbar definiert sich der Minimalismus auch über Antonyme, darüber, was zu einer bestimmten Zeit als sein Gegenstück galt. Um verschiedene historische wie individuelle Poetiken des Minimalismus präzise beschreiben zu können, sollte auch die jeweilige Poetik des Maximalistischen in den Blick genommen werden, auf die er möglicherweise reagiert.

Peter Zajac: Auch das Große und Monumentale kann ganz unterschiedliche Gestalten annehmen. Es kann sich vom Pathos des sozialistischen Realismus diametral unterscheiden und ein Pathos der Empathie, der Einfühlung, des Leidens bedeuten. So offenbart sich das Monumentale bei Dominik Tatarka – wie Valér Mikula gezeigt hat – im großen Versagen, und ich würde hinzufügen, auch im großen Leiden. Das Große kann tragisch und katastrophal, aber auch pathisch und apathisch sein. Es hängt vom Dichter selbst ab, wie er sich damit auseinandersetzt.

Zornitza Kazalarska: Auf einer maximalistischen Poetik gründen auch die künstlerischen Avantgarden. Sie eröffnen den Raum für den Maximalismus der Revolutionen, für den Maximalismus der Utopien.

Peter Zajac: Das zeigt sich sehr deutlich an den Surrealisten. Während in den poetistischen Werken von Vítězslav Nezval noch eine gewisse Leichtigkeit zu spüren ist, stellen seine surrealistischen Schriften häufig ein mechanisches, plagiatorisches Memorieren von Unverständlichkeit dar. Kurz oder lang, das ist im Rahmen der

holung. Tschechische und slowakische Lyrik der „Latenzzeit" 1955–1965. Frankfurt am Main u. a. 2018, 176–215.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Poetik des Ereignisses eine Frage der Disziplin und der Disziplinlosigkeit. Vielleicht kommt es deswegen zu einer Abwendung vom surrealistischen Langgedicht hin zum Kurzgedicht. So lassen sich Honza Krejcarovás Kurzgedichte als Gegenbewegung zum surrealistischen Langgedicht interpretieren.
Ähnlich ist das Verhältnis zwischen Lang- und Kurzgedicht bei Egon Bondy und Jiří Kolář. Krejcarová hat insgesamt sechs – mehr sind es nicht – minimalistische pornografische Gedichte geschrieben, in denen sie sich von der kühnen avantgardistischen Metapher lossagt. Stattdessen greift sie auf direkte Benennungen obszönen Charakters zurück, die erst in Bezug auf den Text als Ganzes zu Metaphern werden. Die Obszönität der direkten Benennung wird zur Trägerin von Krejcarovás Poetik. Im Gedicht leuchtet singulär ein einziges obszönes Wort, eine einzige obszöne Wortverbindung auf.

Zornitza Kazalarska: Geht der lyrische Minimalismus immer von einer Streichung, von einer Reduktion aus?

Peter Zajac: Nein, der primäre Ausgangspunkt des Minimalismus ist das Minimum der Körperlichkeit und der körperlichen Wahrnehmung. Solche elementaren Formen der minimalistischen Poetik entstehen nicht durch Reduktion, Elimination oder Verschwinden. Der ursprüngliche Ausdruck der minimalistischen Poetik liegt vielmehr in den elementaren Situationen der Körperlichkeit. Ein Beispiel: Das Gedicht *Sink* von Paul Celan, das ich gemeinsam mit Ján Štrasser ins Slowakische übersetzt habe, thematisiert Verlust als körperliche Trennung von der Armbeuge des Anderen, als Verlust an körperlicher Wärme: „Sink mir weg / aus der Armbeuge, / nimm den Einen/Pulsschlag mit, / verbirg dich darin, / draußen.“[20]
Entscheidend ist dabei die Spannung zwischen Enge und Weite, zwischen Nähe und Entfernung. Die originäre Situation der Äußerung, der Enunziation, entspringt der körperlichen Wahrnehmung einer vorereignishaften Situation, also vor der Trennung. Das Nachdenken über den Minimalismus beginnt meiner Meinung nach hier: Nicht bei den sekundären Situationen, sondern bei den primären somatischen Emotionen, dort, wo der Körper noch nichts bezeichnet, sondern selbst ein Zeichen ist. Dort, wo der Körper nur noch Körper ist. Die Poesie beginnt für mich dort, wo die elementare Wahrnehmung noch nicht zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Körper und Gegenstand unterscheidet. Das ist die Grundsituation des Minimalismus und der gesamten Poesie.
Aber im Kontext des Minimalismus existiert selbstverständlich auch die Möglichkeit der Auslassung. Marián Kubica schrieb zwei Versionen des Gedichts *Mier* (Frieden, 1980) und später *Mier a Ši..ku..lov .. mier (s .. Mihalkovičom)*, in der deutschen Übersetzung: „Frieden und Ši..ku..las Frieden (mit .. Mihalkovič)“, wobei „Ši..ku..la“ auf den 1936 geborenen slowakischen Dichter Vincent Šikula verweist und der Name Mihalkovič auf den 1935 geborenen Jozef Mihalkovič, ebenfalls

20 Celan, Paul: Sink. In: Ders.: Lichtzwang. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 9/I: Text. Hg. v. Rolf Bücher. Frankfurt am Main 1997, 35.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

ein slowakischer Dichter. In dieser zweiten Version führte Kubica – durch Auslassungen, Änderungen von diakritischen Zeichen (zum Beispiel Reduktion der drei Auslassungspunkte auf zwei), die Setzung von Schrägstrichen und Klammern – diverse Operationen der Elimination durch.[21] Dadurch entstand ein minimalistischer Text, der der optischen Poesie nahesteht.

Ein weiterer Typus des Minimalismus, der ebenfalls zwischen Text und Bild oszilliert, steht im Zusammenhang mit der Poetik der Überreste, des Papierknäuels, der Lumpen und Fetzen. Relativ häufig entstehen seine Produkte durch Zerreißen oder Verzehren von Büchern und signalisieren den Prozess einer Akkulturation von Welt.

Zornitza Kazalarska: Sie haben Paul Celan mit dem Lyriker Ján Štrasser ins Slowakische übersetzt. Sind Sie dem Kurzgedicht auch in anderen Übersetzungsarbeiten begegnet?

Peter Zajac: Eine weitere Begegnung mit dem Minimalismus war über die Lyrik von Günter Eich. Eich schreibt absolut minimalistische Gedichte, sehr einfache Zwei-, Drei- und Vierzeiler. Paradoxerweise bezeichnet er sie als Langgedichte. Eines seiner Gedichte heißt *Zuversicht*: „In Saloniki / weiß ich einen, der mich liest, / und in Bad Nauheim, / das sind schon zwei.“[22] Eichs Lyrik zeichnet sich durch elementare Bescheidenheit aus. Beim Übersetzen musste ich mich mit den Pflanzennamen befassen, die in seinen Gedichten vorkommen, und stellte dabei fest, dass alle Felspflanzen bezeichnen: Pflanzen also, die in der rauen Natur unter Mangel an Wasser und Erde wachsen. Auch das ist eine Form des Minimalismus, allerdings nicht auf der metaphorischen, sondern auf der thematischen Ebene.

Gemeinsam mit Ján Štrasser habe ich auch die minimalistischen Gedichte aus Bertolt Brechts 1964 publizierten *Buckower Elegien* übersetzt. In den 1940er Jahren schrieb Brecht häufig – ähnlich wie Gottfried Benn – Erzählgedichte. In den 1950er Jahren stellte er dann der lyrischen Narration, dem Erzählen und der „Geschwätzigkeit“ die Kürze der enunziativen Äußerung gegenüber. Eine ähnliche Hinwendung zur Kürze lässt sich auch im Spätwerk Peter Huchels beobachten. Diese Wende zur Minimalisierung gilt für die gesamte deutsche Lyrik der Spätmoderne nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Zeit des „Kahlschlags“, der Entblößung bis aufs Knochenmark. Es sind Gedichte minimaler Verhältnisse, Gedichte über das absolute

21 Kubica, Marián/Guldán, Fero: Hromboid. Bratislava 2011, 27: „Mier // Z bývalých bojov zostali bóje, / za ktoré sa nepláva… // Ši..ku..lov .. mier (s .. Mihalkovičom) .. // Z .. bývalých .. bojov .. / Nám .. zostali .. / Bóje .. / Za .. ktoré .. sa .. / Nepláva ..“ („Frieden // Aus früheren Kämpfen blieben uns Bojen, / hinter die nicht hinausgeschwommen wird .. // Ši..ku..las .. Frieden (mit … Mihalkovič).. // Aus .. früheren .. Kämpfen .. / Blieben .. uns .. / Bojen .. / Hinter .. die .. nicht .. / Hinausgeschwommen wird ..“). – Kubica spielt hier mit dem Gleichklang von „Kämpfe“ (*boje*) und „Boje“ (*bóje*) im Slowakischen. Der Titel seiner Sammlung ruft wiederum Laco Novomeskýs avantgardistischen Gedichtband *Romboid* (Rhomboid, 1932) auf. Das Wort *hrom* meint im Slowakischen „Donner“.

22 Eich, Günter: Zuversicht (1966). In: Ders.: Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. 1: Die Gedichte. Frankfurt am Main 1973, 166.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Minimum, das im Leben der Menschen zurückgeblieben ist. Dieser Minimalismus in der Lyrik beruht weder auf Eliminationen noch auf Verkürzungen, sondern auf elementaren menschlichen Situationen.

Zornitza Kazalarska: Im Vorwort zum Sammelband *Poetika textu a poetika udalosti* (Poetik des Textes und Poetik des Ereignisses, 2018) schreiben Sie, dass die neue Poetik eine existenzielle Poetik ist.[23] Inwiefern verweist der Minimalismus auf Dynamiken und Bewegungen der Existenz? Liegt ihm auch das Bemühen um Poesie als lyrische Existenz zugrunde?

Peter Zajac: Ganz gewiss. Es handelt sich um eine Poesie des menschlichen Minimums. Das Minimum und somit auch der Minimalismus sind immer mit einer existenziellen Situation verbunden, und zwar auch dann, wenn der Minimalismus – wie in der optischen Poesie – von der digitalen in die modale Semiotik übergeht. Auch bei Jiří Kolářs Behauptung, dass die sachlichen Bedeutungen der Wörter unzureichend sind, handelt es sich um den Ausdruck einer existenziellen Situation. Und Paul Celans Minimalismus stellt den Versuch einer existenziellen Antwort auf Auschwitz dar.
Heute ist die Situation des Minimalismus anders. Er ist eine Äußerung der Abwesenheit und der Entleerung, des Schwunds und des Fehlens, aber auch der Vereinfachung, der Elementarität der wesentlichen Dinge und existenziellen Situationen.

Zornitza Kazalarska: Sie haben von einer möglichen Rückkehr zum Lyrischen gesprochen. Können Sie ein aktuelles Beispiel dafür nennen?

Peter Zajac: Ein Weg führt von der Hoch- in die Popkultur, wo sich die Lyrik an der Schwelle zwischen Text und Stimme befindet. Hier beginnen sich die Wege der Poesie zu verzweigen. Mit genau dieser Problematik habe ich mich unlängst am Beispiel eines Liedtextes aus dem slowakischen Musical *P+L* auseinandergesetzt. Beim Schreiben des Librettos ging Alta Vášová von Romain Rollands Roman *Pierre et Luce* (1920) aus. Die Handlung zieht sich bei ihr allerdings durch das ganze 20. Jahrhundert: beginnend mit dem Ersten Weltkrieg über den Zweiten Weltkrieg hinaus bis hin zur Antizipation des Jahres 1989 und seinen Protesten sowie dem Massaker auf dem Tian'anmen-Platz in Peking. In die Handlung flocht sie noch eine Anspielung auf den Tod John Lennons ein, die sich im Titel des Liedtextes *LEN ON* (NUR ER) verbirgt und dann von Ján Štrasser wieder aufgegriffen wurde: „Jeder weiß etwas. / Alle wissen alles. Aber manches / wusste nur er."[24]
Die Entstehungsgeschichte des Musicals kenne ich aus erster Hand. Alta Vášová schrieb das Libretto, Ján Štrasser die Liedtexte, Dežo Ursiny komponierte die Musik und spielte sie unter der Klavierbegleitung von Jaro Filip ein. Diese Art von musikalischem Minimalismus war typisch für ihn.

---

23 Poetika textu a poetika udalosti [Poetik des Textes und Poetik des Ereignisses]. Hg. v. René Bílik und Peter Zajac. Bratislava 2018.

24 Vášová, Alta: P+L. Pocta Romainovi Rollandovi [P+L. Zu Ehren von Romain Rolland]. Libretto: Alta Vášová. Musik: Dežo Ursiny. Liedtexte: Ján Štrasser. In: Sladké hry minulého léta. Bratislava 2009, 261–298, hier 285–286: „Každý vie niečo. / Všetci vedia všetko. Ale mnohé / vedel len on."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Spannend sind aber vor allem die Veränderungen in der Konfiguration des Liedtextes, die sich am Beispiel von *LEN ON* sehr schön aufzeigen lassen. Die erste Veränderung betrifft den minimalistischen Prosatext von Vášová, der zum Libretto für das elfte Lied gehört. Im theatralischen Dialog mit Peter sagt Lucia: „Wir haben schon den Hochzeitsstrauß." Peter führt fort: „Wir haben schon den Trauzeugen." Lucia fragt: „Wo ist unser Hochzeitssaal?", worauf Peter erwidert: „Dort, wo unser Freund begraben liegt." Er treibt dann thematisch das Geschehen voran und schlägt vor: „Lasst uns den Strauß nehmen." Lucia schließt sich ihm an: „Lasst uns den Zeugen nehmen." Und der Chor fügt hinzu: „Und lasst uns zu ihm gehen." Im Liedtext von Štrasser spricht Peter von einem Hochzeitsstrauß aus Zeitungen, Lucia von einem Trauzeugen auf der Bahre und die Studenten singen folgenden Text: „Lasst uns zu ihm gehen, / lasst uns mit den Anderen zu ihm gehen / mit denen, die verblieben sind. / Lasst uns zu ihm gehen, / zu ihm, der für uns, über uns, der unseretwegen sang, / bevor die Kugel ihn verstummen ließ. / Jeder weiß etwas. / Alle wissen alles. / Aber vieles, vieles / wusste nur er. / Nur er."[25]

Der Unterschied zwischen der Zeroalität des Prosadialogs zwischen Peter und Lucia und der Serialität der Studentenrede im Liedtext ist offensichtlich. Mit seiner Doppelstruktur dokumentiert der Liedtext den Wechsel von der Zeroalität zur Serialität. Er gliedert sich in eine Serie aus wiederholten Versionen und Refrains, wobei die Wortverbindung „Nur er" eine Schlüsselrolle spielt. Sie richtet sich an Filip, den verstorbenen Bruder Peters, der im Ersten Weltkrieg gefallen ist – und ist zugleich eine Anspielung auf den Mord an John Lennon.

Die Schreibszene umfasst also das Libretto von Vášová und den Liedtext von Štrasser. Sie verwandelt sich dann aber in die Szene der Uraufführung im Theater Malá scéna STU in Bratislava, wenn der Liedtext auf die Theaterbühne kommt. Das Lied wandert dann von der Theaterbühne auf die Konzertbühne: Jakub Ursiny, der Sohn des verstorbenen Liedermachers Dežo Ursiny, und Dorota Nvotová, die Tochter des ebenfalls verstorbenen Musikers Jaro (Jaroslav) Filip, singen die Musicalsongs gemeinsam.

Während der Premiere des Musicals im Februar 2019 im Stadttheater von Zlín fanden schließlich zwei weitere Verschiebungen statt. Erstens übersetzte der tschechische Dichter Petr Borkovec die Songtexte ins Tschechische. Und zweitens war das Bühnenbild einem gewöhnlichen Fußgängertunnel nachempfunden, der im Sinne Walter Benjamins als Passage des 20. Jahrhunderts fungierte. Während der Inszenierung hetzten besorgte Erwachsene und hysterische Jugendliche ununterbrochen durch den Tunnel.

Die Szene des Liedes wechselte noch einmal am 4. Mai 2018. Im Rahmen eines von der Bürgerinitiative „Für eine anständige Slowakei" (Za slušné Slovensko) organisierten Massenprotests, der auf dem Platz des Slowakischen Nationalaufstandes

25 Ebd.: „A poď me k nemu, / poď me k nemu s ostatnými, / s tými, čo ostali. / Poď me k nemu, / k nemu, čo spieval pre nás, o nás, za nás, / pokým ho nestlmila guľka. / Každý vie niečo. / Všetci vedia všetko. / Ale mnohé, mnohé / vedel len on. / Len on."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

(SNP) in Bratislava stattfand, wurde der Song vor 25.000 demonstrierenden Menschen vorgelesen. Als Teil eines im öffentlichen Raum skandierten Bühnenauftritts bildete der Text schließlich ein abgemildertes Gegengewicht zu seiner Plakativität. Durch seinen Bezug zum Doppelmord an dem Journalisten Ján Kuciak und an seiner Verlobten Martina Kušnírová am 21. Februar 2018, die am 5. Mai 2018 Hochzeit hätten feiern sollen, erhielt der Liedtext eine weitere Bedeutungsdimension.
Hinsichtlich des Minimalismus interessieren dabei namentlich die mehrfache Umwandlung des Textes von der Zeroalität zur Serialität und die Einbettung des Liedes in immer wieder wechselnde Zusammenhänge, wodurch stetig neue Konfigurationen entstehen. Es ist gerade diese Vielfalt der Szenen – des Schreibens, des Inszenierens, des Lesens, des Vorführens und des Hörens –, die der Liedtext durchwandert und die seine hohe Spaltbarkeit und Flexibilität herbeiführen.

Zornitza Kazalarska: Inwiefern lassen sich Kleinformen des Lyrischen auch als Kleinformen des (politischen) Protests nutzen?

Peter Zajac: Ich kann mir das minimalistische Gedicht sehr gut als eine Form des Protests vorstellen, die auf dem Skandieren beruht. Dabei habe ich nicht nur Formen des unmittelbaren politischen Protests im Sinn, sondern auch den Protest gegen die entsetzliche Wucherung des Wortes, gegen die schon fast unfassbare Unbescheidenheit der heutigen zivilisierten Welt, die auf Vergeudung, Verausgabung, Vernichtung und beständigem Ersatz gründet. So entsteht unsere Ersatzwelt.

Zornitza Kazalarska: Lassen Sie uns zum Schluss noch einmal auf Rónais Ausstellung in der Galéria 19 zurückkommen. Rónai verortet die kleine Form – wie auch seine Fußmatten – auf der Schwelle, im Zwischenraum der Passage. Als Schwellenphänomene befinden sich kleine Formen im Dazwischen, zwischen Text und Bild, zwischen Text und Klang, zwischen Text und Ereignis. Und auch Rónais Fußmatten führen nicht nur Schreibszenen kleiner Formen vor, sondern stellen auch Szenen kleiner Ereignisse dar.

Peter Zajac: Ja, denn kleine Formen befinden sich wie die Fußmatte auch auf der Schwelle zum Unterschwelligen, auf der Schwelle zum Staub. Denn Fußmatten sind zum Abtreten der Füße da. Während der Finissage legte Rónai die Fußmatten direkt vor seine Bilder. Um sich die Bilder anschauen zu können, konnten und mussten die Besucher die Fußmatten betreten, ihre Fußspuren hinterlassen, mit ihren Füßen darauf „schreiben". Diese Szene evoziert für mich Michel Foucaults Vorstellung vom Subjekt als tanzendem Staubkorn im Staub des Sichtbaren, auf der Schwelle zum Verschwinden. Die minimalistische Poesie ist eine Poesie des Unbemerkten, aber auch des Infamen, des Berüchtigten.

Zornitza Kazalarska: Wo sehen Sie die Grenzen des Minimalismus? Stößt er überhaupt an die Grenzen seiner eigenen Möglichkeiten, an die Grenze des Wahrnehmbaren?

Peter Zajac: Eine Grenzform des postkonzeptualistischen Minimalismus geht von Marcel Duchamp aus. Die ästhetische Funktion materialisiert sich hier nicht, denn das Objekt an sich wird nicht ästhetisiert, es bleibt einfach nur ein Ding. Das, was

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

sich verändert, ist seine Rahmung. Abhängig vom jeweiligen Rahmen kann das Ding eine Gebrauchsfunktion haben – oder aber, befreit von seiner Zweckgebundenheit, ästhetischen Charakter bekommen. Das ist die Poesie der unbrauchbaren Dinge: Wenn das Pissoir zum Springbrunnen wird.
Die Rahmung in der Lyrik kann beispielsweise eine Veränderung in der Funktion von minimalistischen Zitaten bewirken, sagen wir, wenn in die Aphorismen von Tomáš Janovic Zeitungsschlagzeilen eingebaut sind. Vor Jahren habe ich die Abstraktion für die größte Entdeckung der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert gehalten. Aber heute scheint es mir, dass die größte Entdeckung doch die Rahmung war. Die Rahmung stützt sich eigentlich auch auf minimale Veränderungen, auf Umrahmungen, auf ein *re-framing*. Der Rahmen kann jedes Ding aus seiner ursprünglichen Funktion herauslösen. Anfangs strahlte dies eine Faszination aus, und es schien, dass die ursprüngliche Idee der Avantgarde, alle können Künstler:innen ihrer selbst werden, in Erfüllung gegangen sei. Heute sehe ich darin eher die Gefahr der größten Nivellierung in der Kunstgeschichte.

Zornitza Kazalarska: Warum?

Peter Zajac: Vor einiger Zeit gab es in der Galéria 19 eine Ausstellung, bei der der Fußboden im Hauptraum mit einem Bild bedeckt war, dessen Vorderseite zum Boden zeigte. Sichtbar war nur die gerahmte und mit Stoff bezogene Rückseite des Bildes. Auch auf dieses Bild konnte der Zuschauer „treten“. Sehen konnte er jedoch nur den Rahmen, denn das Innere des Bildes blieb für ihn verborgen. Es war alles und zugleich nichts: absolute Zeroalität und absolute Serialität. Eine Metapher für die Ununterscheidbarkeit in der Kunst: totale Beliebigkeit und absolute Relativierung. An Rónais minimalistischem Bild *márnost' šedivá* hingegen ließ sich noch die paradoxe Metapher der „grauen Nichtigkeit“ erfassen, während ich hier nur noch die graue Nichtigkeit der Kunst sehe.

Aus dem Slowakischen von Zornitza Kazalarska

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Kürzungsvorschlag an Czesław Miłosz[1]

Heinrich Kirschbaum

Dichter schreiben viel zu lange Gedichte. Unnötig nötigen sie dabei ihre Muse und missbrauchen unsere Lesegeduld. Dabei ist schon allein ein Vierzeiler von der Länge her äußerst problematisch, denn wie funktioniert die Inspiration bei einem Vierzeiler? Die beste Zeile kommt bekanntlich von der Gottheit, die zweite vom Teufel, der manchmal nicht weniger talentiert ist. Aber bereits für die dritte und die vierte braucht es technische Fertigkeiten. Hier ist die Meisterschaft des Dichters gefragt und herausgefordert.

Bei der dritten Zeile kommt aber auch noch der gute Geschmack des Dichters zum Tragen, spätestens bei der vierten jedoch der schlechte, seine menschliche, allzu menschliche Geschmacklosigkeit. Und je länger ein Gedicht wird, desto mehr kommt vom schlechten Geschmack dazu, im besten Fall vom Teufel, der aber auf die Dauer auch einen schlechten Geschmack hat. Ideal wären also drei Zeilen: eine von Gott, eine vom Teufel und eine von poetischer Kompetenz.

Warum also sollten wir warten, bis die Dichter und Dichterinnen das begreifen, ihr verletztes Ehrgefühl, ihre unheilbare Eigenliebe bremsen und die vierte Zeile *nicht* schreiben? Wir sollten vielmehr selbst kürzen. Für den Exkurs in Kürze habe ich mir die einfachste Methode gewählt und nur die ersten drei Zeilen eines langen *verse libre* von Czesław Miłosz genommen. Das reicht. Zumindest für eine Analyse. Bevor ich jedoch zu diesem Dreizeiler komme, zuerst ein wenig Kontext zur Orientierung.

Die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges beschleunigte die Identitätskrise der Poesie: Auf beiden Seiten des Atlantik ertönten Stimmen des Selbstmisstrauens und akuten Zweifels an den luxuriösen Privilegien der Dichtung sowie unüberhörbare Appelle zur ultimativen Transformation der Lyrik. Neue Gebote und Verbote, Programme und Perspektiven standen auf der Tagesordnung: Ideologisch-poetologische Imperative wie neue Nüchternheit, neue Trockenheit, neue Direktheit, neue Sachlichkeit sollten Theorie und Praxis der Dichtung nach 1945 entscheidend umformen und den Durchbruch zur bisher verweigerten Sozialität der Poesie forcieren. Die proklamierte soziale Solidarität der neuen Lyrik sollte den melancholischen Teufelskreis der Selbst(re)präsentationen durchbrechen; die seit der Romantik raffiniert gepflegte Persönlichkeitsspaltung zwischen dem empirischen und dem lyrischen Ich musste überwunden werden.

---

1 Wir, die Herausgeberinnen, haben den Text in der Vortragsfassung belassen, weil er uns gerade in dieser mündlichen Form prädestiniert für den einleitenden Teil schien. Heinrich Kirschbaum greift damit einmal das schon im Interview von Peter Zajac angesprochene Kürzen von Gedichten auf und weist nicht zuletzt auf Czesław Miłoszs eigene Überlegungen zur Kurzform Haiku in unserer Rubrik „Fundstücke“ voraus.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Diese Identitätskrise, die die europäischen und amerikanischen Literaturen erfasste, trugen die polnischen Dichter und Dichterinnen bewusst mit, wenn auch mit einigen nationalen Spezifika. Nach zwanzig Jahren Unabhängigkeit wurde Polen zunächst in den Krieg gestürzt, von Nazi-Deutschland besetzt und verödet. Schließlich kam die Befreiung, die jedoch mit sich alt-neue Besatzer ins Land brachte: die Sowjetmacht mit ihren Erfahrungen der Ideologisierung von Literatur – Erfahrungen, die nun auch auf die polnischen Kontexte übertragen werden sollten. Die polnische Nachkriegsdichtung ist dabei kein zeitlicher Epochenbegriff aus den Lehrbüchern, sondern die programmatische Selbstdefinition einer bedrohten Gattung, die sich von einer gravierenden Identitätskrise erfasst begreift. Die Poesie fühlt sich von außen und innen gezwungen, sich und der Welt etwas über ihre Nach-Kriegs-/ Nach-Auschwitz-Stellung mitzuteilen.

1949 formulierte Theodor W. Adorno seine berühmte belehrende Stellungnahme: „[…] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“[2] Es scheint sich zunächst um eine zornige, angriffslustige und moralisierende Hyperbel zu handeln, die jedoch nichtsdestoweniger indirekt das Versagen der Poesie (in der Vergangenheit) stigmatisiert und ihr Existenzrecht (in Gegenwart und Zukunft) in Frage stellt, ja negiert.

Vier Jahre vor Adornos Prädikation artikulierte die polnische Dichtung in Person von Czesław Miłosz ebenfalls ein später von dem deutschen Philosophen angesprochenes Problem, allerdings im rhetorischen Raum der Poesie selbst, das heißt in einer der Poesie selbst verständlichen Sprache. Das ist nicht unwichtig, denn für die hermetische und auf ihrer Autopoetizität bestehende Dichtung kann Adornos Aphorismus allein aus dem Grund kaum Auswirkungen haben, dass er in der Sprache der Prosa gesagt wurde. Miłoszs Gedicht sollte dagegen zu einer glaubwürdigeren Selbstanklage werden.

1945 verfasste Czesław Miłosz, während des Zweiten Weltkrieges und der deutschen Besatzung aktiver Teilnehmer des Widerstands, das programmatische Gedicht *W Warszawie* (In Warschau), eines der ersten poetischen Zeugnisse der oben geschilderten Selbstreflexionskrise. Das Gedicht beginnt mit einer dreizeiligen Frage:

Co czynisz na gruzach katedry
Świętego Jana, poeto,
W ten ciepły, wiosenny dzień?[3]

Was tust du auf den Trümmern der Kathedrale
Des heiligen Jan
An diesem warmen Tag im Frühling, Poet?[4]

2 Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Baden-Baden 1955 (Reprint 1969), 7–31, hier 31.

3 Miłosz, Czesław: W Warszawie. In: Ders.: Poezje wybrane. Hg. v. Zdzisław Łapiński. Wrocław 2013, 57.

4 Ders.: In Warschau. In: Ders.: Gedichte 1933–1981. Aus dem Polnischen v. Karl Dedecius und Jeannine Łuczak-Wild. Frankfurt am Main 1982, 47.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das polnische Wort *czynisz* gehört zum stilistisch gehobenen Register, es versteckt seine Literarizität nicht und evoziert unweigerlich Pathos. Dazu noch wird es in der explizit rhetorischen Figur der Apostrophe artikuliert, hier in der Hinwendung an den imaginierten „Dichter", an das wahre oder andere *ego*. Auf der intertextuellen Ebene verschmilzt es die (neo-)romantische Poetik des lyrischen Du, das das lyrische Ich in einem Wechselspiel zwischen Dialog und Monolog verdoppelt und zu einer neuen Einheit findet, aber auch modernistisch spaltet, mit den immer noch lebendigen, spürbaren und ästhetisch wirksamen Rudimenten der „klassischen" Musenanrede, die bereits zu Zeiten Homers, das heißt von Anfang an, eine archaisch anmutende Selbstreferenzialisierungsfigur der Poesie darstellte.

Die somit angestimmten, dezidiert rhetorischen und „hohen" stilistischen Assoziationen und Konnotationen von *czynisz* werden durch die Nachbarschaft mit der „Kathedrale" noch verstärkt. Warschau lag 1945 in Schutt und Asche, Miłosz hätte sich also auch ein anderes „Gebäude" aussuchen können, zum Beispiel ein Wohnhaus, dessen Zerstörung nicht weniger eindringlich die menschlichen Kriegsleiden und die Nachkriegsresignation vermitteln und verkörpern würde. Er jedoch wählt zum Chronotopos seiner metapoetischen Selbstbefragung eine Kirche, und zwar die wichtigste Kathedrale Warschaus und damit indirekt Polens: die Johanneskathedrale (Archikatedra św. Jana Chrzciciela). In ihr ruht der letzte König des noch nicht geteilten Polens, Stanisław II. August Poniatowski. Sie stellt eine der wichtigsten architektonischen Sakrarien der polnischen geschichtlichen Identität und des polnischen kulturellen Gedächtnisses dar. Durch ihre Zerstörung während der Niederschlagung des Warschauer Aufstandes (an dem Miłosz teilnahm), zusammen mit den anderen Gebäuden der Stadt, teilt die Kathedrale somit – metonymisch wie metaphorisch – das gemeinsame Schicksal Warschaus und Polens. All diese, nach dem Krieg natürlich hochemotional aufgeladenen und identitätspathetischen traumatischen, Implikationen wird Miłosz in seiner Expositionsstrophe beachtet haben. Die (zerstörte) Präsenz der Johanneskathedrale, ihre Absenz und Destruktion führen zu neuer Überpräsenz. Miłoszs autopoetisches Sakrileg sakralisiert dabei sowohl direkt die geschilderte (Ausgangs-)Sprechsituation des Gedichts (Mensch/Dichter auf den Ruinen der Kathedrale) als auch latent die poetische Aussage von Miłosz selbst.

Die ersten hermeneutischen Diskrepanzen deuten sich an, und zwar nicht nur durch die verblüffende Anwesenheit der Dichtergestalt mitten im Unglück des Krieges und seiner Folgen: Dissonanzen zwischen dem Menschen als Teilnehmer und Zeuge des Krieges und dem Dichter als der weltfremdesten Instanz schlechthin werden nicht verheimlicht, sondern gleich zu Beginn artikuliert. Metatextuell mag der Text seine Zwiespältigkeit selbst markieren, denn die ohnehin schon zweifelhafte traditionelle Selbstsakralisierung des Dichters und der Dichtung scheint sich selbst zu unterminieren: Die Kathedrale steht nicht mehr, an ihrer Stelle sind Trümmer, die De(-kon-)struktion wurde vollzogen. Das Heiligtum – der Tempel der Poesie – ist (endgültig) zerstört. Allein diese Mehrdeutigkeit der „Kathedrale" mit ihrer primären referenziellen Bedeutungszuweisung – und den dazugehörenden symbolischen (National-)Werten – sowie der auto-metaphorischen, selbstreferenziellen Semantik ist fragwürdig.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Trümmer scheinen eine Figur der Selbst-De(-kon-)struktion zu sein. Das Genre-Gedächtnis der Trümmertopoi stellt jedoch die „Aufrichtigkeit" dieser Selbstpositionierung des Textes als einer Dekonstruktion in Frage. Der Chronotopos von Miłoszs Gedicht, das das zerstörte Fundament des poetischen Selbstverständnisses zu dokumentieren und zu dekonstruieren glaubt, ist selbst literaturhistorisch – intertextuell – zutiefst fundiert. Die von Miłosz lapidar skizzierte Konfiguration rekurriert unmissverständlich auf die Ruinenpoesie, die nach dem Barock eine atemberaubende elegische Karriere in der ossianischen und später der romantischen Dichtung durchmachte. Genau diese Landschaft mit Ruinen avancierte zu einem stabilen allegorischen Inbegriff poetischer Welt- und Selbstreflexion. Durch Miłoszs Selbstdekonstruktion schimmern noch immer die etablierte, altbewährte Thanatopoetik und Thanatopoetologie der europäischen Dichtung; ganz zu schweigen von ihrem polnischen Zweig: Hier wäre nur auf das polnische lyrische und kulturelle Sujet der Finis Poloniae zu verweisen.

Das Gedicht, das seine Identitätsirritationen zu versprachlichen sucht, irritiert mehr als es selbst zugibt. Was ist zum Beispiel allein mit dem warmen Frühlingstag im dritten Vers? Darüber, dass es kontrastiv zum Bild der Domtrümmer wirken soll und wirkt, dürfte wohl Konsens herrschen. In welche exegetische Richtung lädt aber dieser Kontrast ein? Ist der warme Frühlingstag eine Metonymie für die Zukunft, in die der Dichter ausbrechen und die Last des Vergangenen vergessen und überwinden soll, zu der auch das veraltete Selbstverständnis der Dichtung und des Dichters gehört?

Man könnte sich (oder den Text) jedoch auch fragen, warum Miłosz zu einem so konventionellen und poetisch konnotierten Bild wie dem warmen Frühlingstag greifen musste? Natürlich hat die Entscheidung auch eine referenzielle Dimension, aber seine „angeborene", nicht wegzuwaschende Literarizität scheint sie in den Schatten zu stellen und zu ironisieren. Nicht weniger berechtigt wäre die Vermutung, dass es sich womöglich um eine Kontrastfläche handelt, die eher das semantische Feld der Domruinen akzentuiert. Die Leser und Leserinnen können je nach Zustand und Geschmack zwischen dem imperativen Hoffnungsschimmer des Frühlingstages und der elegischen Mnemonik der Ruinenallegorie wählen; das Gedicht selbst will es aber nicht.

Ungewiss ist auch, wer sich unter der Maske des Sprechers – des lyrischen Subjekts – verbirgt (oder entblößt). Die Identitätssuche des lyrischen Subjekts bildet immerhin das metapoetische Sujet des Gedichts. Es ist auf alle Fälle ein Dichter, der jedoch genau sein Dichtersein durch die Du-Spaltung von sich zu trennen evoziert und dadurch zumindest eine hypothetische und illusorische Distanz zu sich selbst gewinnen will.

Was aber noch wichtiger als die Gestaltung der Sprechsituation via poetisches Selbstgespräch ist, ist dessen Grammatik. Im Gegensatz zu Adorno artikuliert Miłosz seine Identitätsspaltung nicht in der grammatischen Form eines totalisierenden Affirmativsatzes, sondern in einer offenen Frage. Ein solches Fragen wirkt jedoch zunächst künstlich, rhetorisch nicht zuletzt im Sinne einer „rhetorischen Frage". Die meta-tropologische und meta-grammatische Erkenntnis des Gedichts

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

besteht unter anderem darin, dass jede Frage, formuliert in der hermetischen Sprechsituation des pseudodialogischen Monologs „Selbstgespräch" sowohl eine offene Frage sein kann als auch eine rhetorische. Es ist eine Scheinfrage – und doch ist sie eine echte. Oder sogar eine suggestive oder pseudosuggestive Frage. Bei der Suggestivfrage wird der Befragte durch die Art und Weise der Fragestellung beeinflusst, eine Antwort mit vorbestimmtem Aussageinhalt zu geben, die der Fragesteller erwartet. Im monologisch-dialogischen Selbstgespräch eines Gedichts ist der Befragte auch für die ausbleibende Antwort verantwortlich.

Miłoszs Text demonstriert, wie die Poesie nicht nur die Rhetorizität, sondern sogar die Grammatizität der Frage selbst in Frage stellt und als Fehlfrage dekonstruiert. Die Antwort auf die rhetorische Frage wird nämlich vom Fragenden bestimmt, wodurch sie als selbstverständlich gilt. Das Problem ist, das die Selbstverständlichkeit eines poetischen Textes, seine Autoepistemologie von anderer Natur ist als es in gewöhnlichen rhetorischen Situationen der Fall ist. Die poetische (anti-)rhetorische Frage ist nicht informativ und informativ zugleich.

Miłoszs Entscheidung zieht (anti-)grammatische, (a-)logische und (anti-)rhetorische Konsequenzen nach sich. Die poetische Rede riskiert dabei ihre Kommunikativität. Das Gedicht will zwar die der Lyrik nach 1945 angelastete Rhetorizität der poetischen Rede problematisieren und subvertieren, sie jedoch zugleich – willig oder un(frei)willig stabilisieren. Der sich versprechenden Sprache selbst jedoch gehört das letzte Wort, auch wenn es die Aussage in ihr Gegenteil umwandelt und gnadenlos akute Aporien des Textes offenbart.

Miłoszs Gedicht versteht selbst, dass es aus der alten Rhetorik ausbrechen muss, kann es aber *per definitionem* – Selbstdefinition der Poesie – nicht und macht sich daher zur Aufgabe, dieses Nicht-Können, das Versagen und Versprechen der Lyrik, zum meta-rhetorischen Thema des Textes zu erklären. Je tiefer und schmerzlicher das Gedicht die Kluft zwischen Referenzialität und Selbstreferenzialität aufzureißen oder zu überwinden versucht, desto sichtbarer wird der metapoetische urrhetorische (Ab-)Grund der poetischen Rede, deren eigensüchtiger Trichter jegliche Repräsentation und Referenz verschlingt und zur Selbstdeskription umkodiert. Das Gedicht postuliert gegen den eigenen semantischen Willen, dass es grundsätzlich ein Entkommen aus dem Malstrom dieser hypochondrischen Autotelie der Poesie gibt. Die geplante Selbstverleumdung scheitert. Mit jedem Wort, mit jedem Satz dieser Selbstdenunzierung behauptet das Gedicht seine Schuld und Unschuld in einem. Was bleibt dem Narziss der (Post-)Moderne übrig als das Kainsmal der Selbstreferenzialität im Zerrspiegel der verbotenen Rhetorizität zu betrachten und zur Schau zu stellen sowie seine Verunsicherung, an die das Gedicht selbst nicht glaubt, zu signalisieren?

Eines dieser SOS-Signale ist das Fehlen einer eindeutigen Antwort auf die selbstgestellte rhetorische Frage. Unter den Anfangsworten „Was tust du hier?" (*Co czynisz …?*) verbirgt sich das einfachere, unpoetischere „Was machst du hier?" (*Co robisz …?*). Der performative Sinn einer solchen Frage ist viel affirmativer, als es bei einem Affirmativsatz der Fall ist. Eine solche (Pseudo-)Frage evoziert unter anderem eine Behauptung: „Du hast hier nichts zu suchen" oder „Du hast hier nichts

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

verloren“. Das Paradoxon dieser rhetorischen Frage mag aber auch darin bestehen, dass sie wörtlich – buchstäblich – verstanden werden kann. Durch die Unentscheidbarkeit wird ihrerseits immer auf den Text und somit auf die Konstruktivität seiner autoreferenziellen Komponente verwiesen.

(Anti-)Rhetorisches Fragen ist hier wie immer auch (vergebliches) Suchen, es ist ein poetisches Territorium des Verlusts. Gesucht wird im Gedicht bei einer referenzialisierenden Lektüre das im Krieg Verlorene und die im Krieg Verlorenen und Gefallenen. Wenn man aber das Gedicht als eine autoreferenzielle Botschaft an sich selbst begreift, dann ist auch etwas anderes in den Wirren und Gräueln des Krieges verlorengegangen: der im wahrsten, im wörtlichen Sinne *fragwürdige* sozial-kommunikative Status (und das eigene Selbstverständnis) der Poesie. Die Diktion des Verlusts soll dabei eine Form radikaler Teilhabe und Verinnerlichung darstellen.

Die Poesie weiß aber, dass die Figur des Verlusts – in der Klage, aber auch unter dem Vorwand der Selbstanklage – literaturhistorisch zu ihren grundlegenden (Selbst-)Erfahrungen gehört. Die angebliche Mahnung der Adorno’schen Problemstellung will die Dichtung auf ihre (mangelnde) Sozialität verweisen. Sie erreicht aber das Gegenteil und erinnert die Lyrik indirekt an ihre Verwurzelung in der Elegie: Elegie auch in ihrer sozial-kommunikativen, anthropologischen Funktion als Sprache des unwiderruflichen, unsagbaren und unaussprechlichen Verlusts, als Figur der Unerzählbarkeit von Erinnerung.

Direkte Referenzialisierungen des Verlustobjektes sind in der Dichtung durchaus möglich (hier die Kathedrale mit all ihren eben angesprochenen Assoziationen). Die Dichtung will jedoch in der Form einer (pseudo-)rhetorischen Frage den totalen Verlust – darunter auch den Verlust der Sprache des Verlusts – behaupten. Die Referenzen sind für die elegische Lyrik nur insofern interessant, als sie potenzielle Absenzen, deren mnemonische Präsenz, Latenz und nicht zuletzt Transzendenz von der Dichtung garantiert, gewährt und aufbewahrt. Die rhetorische Frage, sonst ein Spiel der Beredsamkeit, ein dekoratives Ornament der *eloquentia*, stellt in der Dichtung die höchste Position der Verantwortung dar.

Die poetische Sprache entfaltet schon längst, eigentlich von Anfang an ihre Autopoetizität und ihre Autopoiesis in thanatopoetischen und thanatopoetologischen Figuren – zu denen unter anderem auch das Suizidale gehört. Ja, sie konstituiert sich gerade dadurch jedes Mal aufs Neue. Das Thanatopoetische ist zugleich das Thanatorhetorische: Die Poesie bestätigt die Unsterblichkeit des Rhetorischen, indem sie den Tod der Rhetorik beweint und besingt. Und dafür reichen drei Zeilen wohl völlig. Meine letzte rhetorische Frage lautet:

Was tun wir, Philologen und Philologinnen,
Teilnehmend an der Tagung zu kleinen Formen,
auf den Trümmern der Kathedrale der Dichtung,
An diesem warmen Herbsttag?
Ach, es ist doch ein Vierzeiler entstanden!

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

BETRACHTUNGEN I

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Vom *Casus* zur *Causa mortalis:* Zum Explosivpotenzial der „kleinen Formen“

(Ad causas Jiří Pištora, André Jolles und Eugen Gottlob Winkler)[1]

Josef Vojvodík

Ich schwebe graziös in Lebensgefahr.
Peter Rühmkorf (*Hochseil,* 1975)

Als im Jahr 1930 in Halle an der Saale das Buch des niederländischen Kunst- und Literaturhistorikers André (Andreas) Jolles *Einfache Formen* erschien, erweckte seine nicht unproblematische Theorie der elementaren Erzählformen (Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz) lebhafte Diskussionen, die bis heute anhalten. Das aktuelle Interesse, das ein breites interdisziplinäres Feld abdeckt, konzentriert sich auf „kleine Formen“ (auch im Sinne Kurz- oder Kürzestformen) und Formate, auf die Kultur und das Denken über „kleine Dinge“, Miniaturen, Mikroskopien,[2] Marginalien, über das Detail oder Textformen (wie zum Beispiel die SMS), die die Nanophilologie untersucht.[3] Jolles verwendet den Begriff „kleine Form“ auch im Sinne „Kurzform“, vor allem beim Rätsel, Witz oder Spruch, denn alle Einzelheiten führen, laut Jolles, zurück „zur letzten Einheit“, zum Ganzen, das „die Form erzeugt“.[4]

Abgesehen von den holistischen Implikationen dieser These, bringt sie ein wesentliches Merkmal der kleinen Formen, Strukturen und Phänomene zum Ausdruck: Die Korrelation und das Oszillieren zwischen „klein“ und „groß“, zwischen Mikro- und Makrostruktur, zwischen Detail und Kontext. Aus dieser Perspektive betrachtet, stellt der Achtzeiler *Lapkové* (Die Buschklepper, 1969) von Jiří Pištora, der den Ausgangspunkt des folgenden Aufsatzes bildet, sowohl eine „kleine Form“ wie auch eine „einfache Form“ dar. Von Pištoras Kindergedichten, deren Herausgabe 1970 verboten wurde, ist das Gedicht *Lapkové* das „einfachste“ und lapidarste; es verzichtet auf die erfinderischen Wortspiele, die die anderen Kindergedichte von Pištora charakterisieren. Es wurde in einer Zeitschrift für Vorschulkinder abgedruckt, als eine „Kleinform“ war es für die Kleinkinder bestimmt. Als einfache „Kleinform“ indiziert *Lapkové* jedoch ein großes Thema der modernen tschechischen Geschichte:

---

1 The work was supported by the European Regional Development Fund-Project „Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World“ (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

2 Vgl. Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Hg. v. Marianne Schuller und Gunnar Schmidt. Bielefeld 2003.

3 Vgl. Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Hg. v. Ottmar Ette. Tübingen 2008.

4 Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1968, 123.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Die Okkupation der Tschechoslowakei im August 1968. Gleichzeitig kann Pištoras Kindergedicht als Indiz für die individuelle Tragödie des Autors gelesen werden. Im Vordergrund steht die Frage, inwieweit den „kleinen Formen" eine gestaltbildende oder gestaltbestimmende Disposition inhärent ist, die unter ungünstigen gesellschaftlich-politischen Umständen ein explosives Potenzial entfalten kann. Diese Frage hängt mit der riskanten, manchmal allerdings unausweichlichen Verstrickung von Literatur und Politik zusammen, die auch André Jolles zum Verhängnis wurde, der im Februar 1946 in Leipzig Selbstmord beging.

Vierzehn Monate nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen und der Verbände des Warschauer Pakts in der Nacht vom 20. zum 21. August 1968 in Prag und neun Monate nach der Selbstverbrennung des Geschichtsstudenten der Karls-Universität Jan Palach (am 19. Januar 1969) konnten die tschechischen Vorschulkinder in der Oktobernummer 1969 der für sie bestimmten Zeitschrift *Mateřídouška* (wörtlich „Mutterseelchen", botanisch „Augentrost") einen Achtzeiler mit dem Titel *Lapkové* finden:

Žije, žije ve stepi	Es lebt, es lebt in der Steppe
jeden v suché otepi.	Einer im trocknen Gestrüpp.
Druhý v láptích pod pařezem,	Ein Zweiter in Lapti unterm Baumstumpf,
třetí v díře mezi bezem.	ein Dritter im Loch im Fliederbusch.
Ať si jsou,	Bleiben sollen sie,
tam kde jsou.	wo sie sind.
Ať sem na nás	Sich über uns hermachen
nelezou.[5]	sollen sie nicht.

Der Autor dieser lapidaren Kinderverse, Jiří Pištora (1932–1970),[6] der als einer der talentiertesten Dichter seiner Generation galt, veröffentlichte 1961 seinen ersten Gedichtband *Hodiny v řece* (Uhren im Fluss), dem 1965 der Band *Země přibližných* (Das Land der Ungefähren) folgte. Sein letzter Gedichtband *Mezery v paměti* (Gedächtnislücken, 1966–1970) konnte erst 1984 im Londoner Exilverlag Rozmluvy erscheinen. In den 1960er Jahren war Pištora, zusammen mit Václav Havel, Věra Linhartová, Jiří Gruša, Petr Kabeš und anderen, Redakteur der Literatur- und Kunst-

5 Pištora, Jiří: Básně a Brundibásně [Gedichte und Brummgedichte]. Brno 2011, 278. – Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen vom Verfasser.

6 Jiří Pištora wurde 1932 in der ostböhmischen Stadt Pardubice geboren. Sein Vater, der Sozialdemokrat Antonín Pištora, stand während der Okkupation des Landes (1939–1945) durch die deutsche Besatzungsmacht mit der Widerstandsgruppe Silver, die am 2. Juni 1942 das Attentat auf den Stellvertretenden Reichsprotektor im Protektorat Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, erfolgreich durchführte, in enger Verbindung und wurde am 2. Juli 1942 hingerichtet. Nach dem Abitur 1951 (sein Mitschüler im Gymnasium war Jiří Gruša) arbeitete Jiří Pištora ein Jahr als Hilfsarbeiter (wegen seiner „bürgerlich-sozialdemokratischen Herkunft" wurde er nicht zum Universitätsstudium zugelassen); erst später durfte er an der Universität in Olomouc Tschechisch und Geschichte auf Lehramt studieren. Doch auch nach dem Studienabschluss 1957 konnte Pištora zunächst nur als Bauarbeiter angestellt werden. Ab 1961 war er Mitarbeiter am Sekretariat des tschechischen Schriftstellerverbandes in Prag, ab 1965 wurde er dessen Mitglied und später Sekretär. Siehe Wiendl, Jan: Jiří Pištora. In: Slovník českých spisovatelů. Hg. v. Věra Menclová und Václav Vaněk. Praha 2005, 532–533.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zeitschrift *Tvář* (Das Antlitz), die sich als ideologisch unabhängig profilierte. Im Juni 1969 wurde das Erscheinen von *Tvář* eingestellt.

Die Reaktion auf Pištoras Kindergedicht ließ nicht lange auf sich warten. Am 26. Oktober 1969 erschien in der Tageszeitung *Rudé právo* (Rotes Recht), dem offiziellen Presseorgan der tschechischen Kommunistischen Partei, unter der Chiffre „mh" eine Notiz („Poznámka") mit dem Titel „Ideje z Mateřídoušky" (Die Ideen aus *Mateřídouška*), in der Pištoras Achtzeiler als „antisowjetische Propaganda" denunziert wurde:

> Skoro jako procesí přicházeli do naší redakce muži i ženy. Přinášeli výpisky, výstřižky, celá říjnová čísla Mateřídoušky, což je, pokud to nevíte, časopis pro nejmenší čtenáře, vydávaný Mladou frontou. A rozhořčovali se: „Jak to, že někdo chce zneužívat naše děti k antisovětské propagandě? Jen si to přečtěte…" Seznámili jsme se s básničkou Jiřího Pištory Lapkové a nevycházeli jsme z údivu. Termín „lapkové" je už polozapomenutý, málo používaný. Slovník o něm – pro osvěžení paměti – prozradí, že znamená loupežníky, lupiče ze středověku. Pištorovy veršíky, a také názorné ilustrace Lud'ka Vimra, zachycují loupežníky ve stepi a v láptích. Závěrečné strofy vybízejí děti k deklamování takových vět, které si lze v současné situaci vykládat velmi jednoznačně. Lid této země se během habsburské poroby a nacistické okupace naučil luštit kryptogramy, nacházet v otiskovaných materiálech jiný smysl, než naznačovala tzv. oficiální verze, zkrátka číst mezi řádky. Stačí mu náznak – ideje z Mateřídoušky se leckterým čtenářům mohou zdát polopatismem… My jsme to tak nemysleli, říká šéfredaktor Mateřídoušky Zdeněk Adla. Vycházeli jsme z naší historické skutečnosti – a sami dobře víte, že Mateřídouška má i v Sovětském svazu velmi dobrý zvuk. Mysleli nemysleli. To nemusí být nejdůležitější. Rozhoduje objektivní působení na čtenáře. A ti jsou pobouřeni. Dobře cítí rozpor mezi tím, co hlásá básnička, a velikým úsilím představitelů strany a státu, miliónů lidí dobré vůle o znovunastolení vztahů plných důvěry, přátelství, pochopení, opravdové družby mezi námi a velkou sovětskou zemí. Nepřejí si, aby jejich dětem někdo podsouval nesprávné myšlenky. A to by měli v Mateřídoušce respektovat.[7]

> Fast wie eine Prozession kamen Männer und Frauen in unsere Redaktion. Sie brachten Auszüge, Ausschnitte, ganze Oktobernummern von *Mateřídouška* mit, die, falls Sie es nicht wissen sollten, für die kleinsten Leser vom Verlag Mladá Fronta herausgegeben wird. Und sie waren aufgebracht: „Wieso will jemand unsere Kinder für antisowjetische Propaganda missbrauchen? Da, lesen Sie sich das durch…" Wir haben das Gedicht *Die Buschklepper* von Jiří Pištora gelesen und kamen nicht aus dem Staunen heraus. Der Begriff „Buschklepper" ist schon halb vergessen und wird nur selten verwendet. Wie das Wörterbuch verrät – zur Auffrischung des Gedächtnisses – bezeichnet er Räuber aus dem Mittelalter. Pištoras Kinderverse und die anschaulichen Illustrationen von Luděk Vimr zeigen Buschklepper in der Steppe und in Lapti. Die letzten Verse fordern die Kinder auf, solche Sätze zu deklamieren, die man in der heutigen Situation sehr eindeutig interpretieren kann. Das Volk dieses Landes hat während der habsburgischen Unterjochung und der nationalsozialistischen Besatzung gelernt, Kryptogramme zu dechiffrieren, in den abgedruckten Materialien einen anderen Sinn zu finden, als den, der die sogenannte offizielle Version präsentierte, kurzum,

7 [o. N.]: Ideje z Mateřídoušky. Poznamka [Die Ideen aus *Mateřídoušky*. Notiz]. In: Rudé právo v. 26. 10. 1969, 2.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> zwischen den Zeilen zu lesen. Ein Hinweis genügt ihm – die Ideen aus *Mateřídouška* können manche Leser läppisch finden… Wir haben das nicht so gemeint, sagt der Chefredakteur von *Mateřídouška* Zdeněk Adla. Wir sind von unserer historischen Wirklichkeit ausgegangen – und wie Sie selbst wissen, genießt *Mateřídouška* auch in der Sowjetunion einen sehr guten Ruf. Gemeint oder nicht gemeint. Das muss nicht das Wichtigste sein. Entscheidend ist die objektive Wirkung auf die Leser. Und die sind empört. Sie fühlen sehr wohl den Widerspruch zwischen dem, was das Gedicht proklamiert, und der großen Anstrengung der Partei- und Staatsvertreter, von Millionen Menschen, die guten Willens sind, Beziehungen voller Vertrauen, Freundschaft, Verständnis und eine wahre Partnerschaft zwischen uns und dem großen sowjetischen Land wieder herzustellen. Sie wünschen nicht, dass jemand ihren Kindern falsches Gedankengut vorsetzt. Und das sollten sie in *Mateřídouška* respektieren.

In Wirklichkeit war die Auflage der inkriminierten *Mateřídouška*-Nummer nach ihrem Erscheinen binnen eines Vormittags vergriffen.[8] Aber durch diese Denunziation wurde die Staatssicherheit auf Pištora aufmerksam und fand in ihm – und ein wenig später auch in seinem Freundeskreis – ein „passendes Objekt" der Überwachung und Bespitzelung durch Telefonabhören, geheime Wohnungsdurchsuchungen und so weiter, mit dem Ziel, eine vom „westlichen Geheimdienst" gesteuerte „Diversantengruppe" mit Pištora an der Spitze zu konstruieren und eventuell auch, nach dem Muster der Schauprozesse der 1950er Jahre, einen politischen Prozess mit „inneren Feinden" des sozialistischen Systems unter den Schriftsteller:innen zu inszenieren.[9] Pištora wurde seiner Stelle als Sekretär des Schriftstellerverbandes enthoben und lebte in den folgenden letzten elf Monaten seines Lebens unter wachsender Bedrängnis ohne feste Anstellung. Der Staatssicherheitsdienst legte zu Pištora eine Akte unter dem Decknamen „Dým" (Qualm) an, wobei er sich von da an vor allem auf Pištoras Kontakte mit den Emigrant:innen im Westen und mit Amnesty International konzentrierte. Die ganze Aktion der Staatssicherheit vereitelte Jiří Pištora selbst durch seinen Selbstmord am 26. September 1970, ein Jahr nach der Veröffentlichung seines Kindergedichts. In einem Abschiedsbrief erklärt Pištora seine Entscheidung für den Freitod:

> Není to útěk ani věc okamžitého afektu, čekal jsem celou noc, aby mi nenašli alkohol v krvi a nemohli z toho udělat odstrašující případ opilce. To, co dělám, dělám po zralé a pokud jsem schopen věcné úvaze. […] Stojím u zdi, a dál už ani krok. Neuvažujme o míře viny; jsme jací jsme. Debakl mého života je jen součást děsivého mravního debaklu této společnosti […], zničili jsme v srdci generací poslední trosky cti. Neumím se tu pohybovat. Děsím se samoty: protože je to samota nevykoupená, samota přikázaná, nikoli samota-dar: samota smrt.[10]

---

8 Gruša, Jiří: Paměť navzdory mezerám [Das Gedächtnis den Lücken zum Trotz]. In: Pištora: Básně a Brundibásně (wie Anm. 5), 313.

9 Koutská, Ivana: Akce „Dým" [Aktion „Qualm"]. In: Pištora: Básně a Brundibásně (wie Anm. 5), 327–335.

10 Pištora, Jiří: Z dopisu na rozloučenou [Aus dem Abschiedsbrief]. In: Pištora: Básně a brundibásně (wie Anm. 5), 319.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Es ist keine Flucht und es ist auch kein momentaner Affekt, ich habe die ganze Nacht hindurch gewartet, damit man bei mir keinen Alkohol im Blut findet, um daraus einen Abschreckungsfall eines Betrunkenen machen zu können. Das, was ich nun machen werde, mache ich nach reiflicher und soweit ich fähig bin, sachlicher Überlegung. […] Ich stehe an der Wand, kein Schritt geht mehr. Denken wir nicht über das Maß der Schuld nach; wir sind, wie wir sind. Das Debakel meines Lebens ist nur ein Teil eines entsetzlichen moralischen Debakels dieser Gesellschaft […], wir haben im Herzen der Generationen die letzten Trümmer von Ehre zerstört. Ich weiß mich hier nicht zu bewegen. Mir graut es vor der Einsamkeit, weil es eine unerlöste, eine befohlene Einsamkeit ist, keine Einsamkeit-Gabe: eine Todes-Einsamkeit.

Nach einer „sachlichen Überlegung" nahm sich am 22. Februar 1946 auch der Autor der *Einfachen Formen* das Leben: André Jolles.[11] In Jolles' Ausführungen zu den „einfachen Formen" (ursprünglich) volkstümlicher Dichtung fungiert als Schlüsselbegriff die „Sprachgebärde": Eine den einfachen Formen inhärente, gestaltschaffende beziehungsweise gestaltprägende Disposition, die unter bestimmten Umständen und in einer bestimmten gesellschaftlichen und politischen Konstellation ein starkes – im Fall von Pištoras Achtzeiler geradezu explosives – Wirkungspotenzial entwickeln kann. Es handelt sich zwar um ein spekulatives Modell, das mit durchaus fragwürdigen Implikationen arbeitet und deshalb auch wiederholt kritisiert und zurückgewiesen wurde, auf der anderen Seite erweist sich der Jolles'sche Ansatz durchaus für die aktuelle kultur- oder gattungssemiotisch orientierte Forschung als inspirativ.[12]

Obwohl die einfachen Formen, die Jolles untersucht, hauptsächlich narrative Formen sind, und obwohl Jolles den nicht-individuellen, intersubjektiven Charakter der „Sprachgebärden", die sozusagen in den kollektiven sprachlichen Formen vorgegeben sind, voraussetzt (einfache Formen als quasi „Urformen" sprachlichen Verhaltens),[13] hebt er zugleich die Autonomie bei der (kreativen) Realisierung dieser Form hervor: „Wo nun die Sprache bei der Bildung einer solchen Form beteiligt ist, wo sie anordnend, umordnend in eine solche Form eingreift, sie von sich aus noch einmal gestaltet, da können wir von literarischen Formen sprechen".[14]

---

11 Jolles' Entscheidung für den Selbstmord hatte zwar durchaus andere, nämlich ideologisch-politische Gründe (Jolles war seit 1933 Mitglied der NSDAP) und einen anderen persönlichen Hintergrund, aber auch in seinem Fall spielte die Besatzung von Leipzig durch die Truppen der Sowjetarmee im Juli 1945 eine erhebliche Rolle. Auf einem von Jolles im Mai 1945 ausgefüllten Fragebogen zu seiner NS-Vergangenheit ist handschriftlich vermerkt: „is still a nazi – too old (71 years) to be arrested". Siehe André Jolles (1874–1946). „Gebildeter Vagant". Brieven en documenten. Hg. v. Walter Thys. Amsterdam – Leipzig 2000, 1023–1024.

12 Siehe hierzu den Sammelband Einfache Formen und kleine Literatur(en). Für Hinrich Hudde zum 65. Geburtstag. Hg. v. Michaela Weiß und Frauke Bayer. Heidelberg 2010. Vgl. auch Grzybek, Peter: Einfache Formen der Literatur als Paradigma der Kultursemiotik. In: Ders.: Cultural Semiotics: Facts and Facets – Fakten und Facetten der Kultursemiotik. Bochum 1991, 45–61.

13 Jolles: Einfache Formen (wie Anm. 4), 7.

14 Ebd., 22.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Es sind auf der einen Seite Formen, „die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten“;[15] es ist die Sprache selbst, „die dichtet“,[16] auf der anderen Seite die individuelle „schöpferische Geste“ des Autors. Für unser Thema ist vor allem der dynamisch-gestische Kern, der energetische Charakter der einfachen Formen – und der „kleinen Form“ von Pištoras Achtzeiler – von Belang. Denn sein Kindergedicht stellt sowohl eine „gestische Tat“ in Versform als auch eine politisch-ethische und somit wagende Geste des Protests dar, die schließlich in einer noch radikaleren, ekstatischen und befreienden Geste der Selbstzerstörung, des „Frei-Seins zum Tode“ kulminierte. Dadurch erlangt Pištoras – wie auch Eugen Gottlob Winklers, wie noch zu zeigen sein wird – „Geste“ eine ontologische und darüber hinaus eine ethisch-ästhetische Semantisierung. Die „Geborgenheit im Tode“[17] bedeutete für beide von politischer Verfolgung bedrohten Dichter den Versuch, ihre Existenz als ethisch-ästhetische Existenz zu retten und zu vollenden.

15 Ebd., 10.

16 Ich beziehe mich auf den Titel eines Aufsatzes (ursprünglich eines Rundfunkvortrags) von Jan Mukařovský aus dem Jahr 1947, *Jazyk, který básní* (Die Sprache, die dichtet), auf den sich wiederum Herta Schmid beruft in: Schmid, Herta: Die „semantische Geste“ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. In: Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums. Hg. v. Elrud Ibsch. Amsterdam 1982, 209–259, hier 247. – Schmid stellt hier die These auf, es ließe sich nicht ausschließen, „dass Mukařovský André Jolles’ Werk *Einfache Formen*, das 1930 erschien, bis 1938, da er zum ersten Mal den Begriff der ‚semantischen Geste‘ verwendet, kennengelernt hat. Jolles benutzt den Begriff der ‚sprachlichen Geste‘ […] (anders als die semantische Geste Mukařovskýs; welche sich auf das Individualsubjekt des schaffenden Künstlers bezieht) in den kollektiven sprachlichen Formen […]“. In diesem Zusammenhang macht die Autorin auch auf Mukařovskýs Aufsatz aufmerksam, in dem „Mukařovský, allerdings mit Einschränkungen, auf die vom Formalismus russischer Provenienz vertretene Position des schöpferischen Charakters der Sprache zurückkommt, welche der Denkweise André Jolles’ verwandt ist“. Man kann meines Erachtens durchaus davon ausgehen, dass es Jolles’ Doktorand, der Sprachwissenschaftler Henrik Becker (1902–1984) war, der Mukařovský auf *Einfache Formen* aufmerksam gemacht hatte. Becker stand seit 1924 in engem Kontakt mit dem Prager Linguistenkreis um Vilém Mathesius, gehörte sogar zu dessen Gründungsmitgliedern und publizierte in *Travaux du cercle linguistique de Prague*. Vgl. Ehlers, Klaas-Hinrich: „Als Sprachwissenschaftler bin ich ein halber Tscheche.“ Das deutsche Gründungsmitglied Henrik Becker. In: Ders.: Strukturalismus in der Deutschen Sprachwissenschaft. Die Rezeption der Prager Schule zwischen 1926 und 1945. Berlin – New York 2005, 279–325, hier 279. Wie Ehlers feststellt, waren Beckers persönliche Beziehungen zur Prager Schule „außergewöhnlich eng und dauerhaft“.

17 Jaspers, Karl: Philosophie. Bd. 2: Existenzerhellung. Berlin – Göttingen – Heidelberg 1956, 228: „Geborgenheit im Tode. – Der Tod wird Tiefe des Seins nicht schon als Ruhe, sondern als *Vollendung*“.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

„Kleine Form“ als (Grenz-)Überschreitung

Pištoras Achtzeiler *Lapkové*, der seiner Kindergedichte-Sammlung *Brundibásně* (Brummgedichte, 1969–1970)[18] entstammt, ist zwar ein intentionales Kindergedicht, dessen simple Reime, vor allem in der zweiten Gedichthälfte, jedoch auch klanglich-artikulatorisch auf die „einfache Form“ des Zauberspruchs (beziehungsweise der Zauberformel) alludieren: „At’ si jsou, / tam kde jsou. / At’ sem na nás / nelezou“ („Bleiben sollen sie, / wo sie sind. / Sich über uns hermachen / sollen sie nicht“).

Der beschwörende Charakter wird durch die Rhythmik der Zählreime der ersten Gedichthälfte verstärkt („jeden“, „druhý“, „třetí“). Doch eben dieses Arrangement provozierte in der Atmosphäre der beginnenden „Normalisierung“ nach der Niederschlagung des Prager Frühlings große „Empörung“ bei den Wächtern der parteitreuen und prosowjetischen Linie, die das Gedicht unverhohlen als „antisowjetische Propaganda“ denunzierten, was im Herbst 1970 einem Haftbefehl gleichkam. Darüber hinaus weist Pištoras Achtzeiler eine deutliche Affinität zum Spott auf, den André Jolles in seinen *Einfachen Formen* als eine Variante des Witzes beschreibt:

> Was sich nun in einem Witze, insofern er beabsichtigt, das Tadelnswerte aus einer Unzulänglichkeit, oder das Unzulängliche aus sich selbst zu lösen, ergibt, nennen wir Spott. […] Es gibt Formen des Spottes, ich erinnere an die Parodie, die eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Nachahmung haben. Sie wiederholen das, was sie verspotten, aber sie wiederholen es, indem sie das, was den Kern der Lösung in sich trug, komisch betonen, sie wiederholen es in einer Weise, durch die es als Ganzes gelöst wird.[19]

Jede der einfachen Formen (Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz) entspringt einer ihr adäquaten „Geistesbeschäftigung“, die wiederum eine bestimmte „Sprachgebärde“ nach sich zieht:

> […] unter der Herrschaft einer bestimmten Geistesbeschäftigung verdichten sich aus der Mannigfaltigkeit des Seins und des Geschehens gleichartige Erscheinungen; sie werden von der Sprache zusammengewirbelt, zusammengerissen, zusammengepresst und als Gestalt umgriffen; sie liegen in der Sprache vor uns als nicht weiter teilbare, von der Geistesbeschäftigung geschwängerte, mit der Geistesbeschäftigung geladene Einheiten, die wir die Einzelgebärden der Sprache, der Kürze wegen Sprachgebärden, genannt haben. Es ist allen einfachen Formen gemeinsam, dass sie sich durch diese Einzelgebärden in der Sprache verwirklichen […].[20]

---

18 Der Titel „Brundibásně“ ist ein Wortspiel, zusammengesetzt aus *brundi*[*bár*] (die Hummel beziehungsweise der Brummer) und *básně* (Gedichte), also „Brummgedichte“. Etymologisch lässt sich das Wort *brundibár* wohl auf das deutsche Substantiv „Brummbär“ zurückführen.

19 Jolles: Einfache Formen (wie Anm. 4), 254 u. 260.

20 Ebd., 256.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Mit dem Begriff der „Sprachgebärde“ bezeichnet Jolles die hinweisenden, signifikanten oder formspezifischen Einheiten der einfachen Formen, in denen die „Geistesbeschäftigung“ der jeweiligen einfachen Form ihren wirksamen literarischen Ausdruck findet. So gründet zum Beispiel die „Sprachgebärde“ des Rätsels „ausnahmslos [in] der Sondersprache“.[21]

Was macht das „explosive Potenzial“ von Pištoras Achtzeiler aus? Es ist das Ereignishafte, von dem Jurij Lotman in seinem Explosionskonzept spricht, das mit dem Unvorhersagbaren und damit auch mit einem bestimmten Risiko einhergeht. Pištoras Kindergedicht als riskante „gestische Tat“, als individuelles Ereignis und als Erprobung des Risikos im äußerst prekären literarischen und gesellschaftlich-politischen Feld und in „dürftiger Zeit“, zog unvorhersehbar fatale und für ihn letzten Endes auch letale Konsequenzen nach sich.

> Der Moment der Explosion ist der Moment der Unvorhersagbarkeit. Diese darf man nicht als grenzenlose und durch nichts bestimmte Möglichkeit des Übergangs von einem Zustand in einen anderen verstehen. Jeder Moment einer Explosion hat sein Spektrum an gleich wahrscheinlichen Möglichkeiten des Übergangs in den nächstfolgenden Zustand […].[22]

Die explosiven Prozesse innerhalb der Kultur bedeuten Ausbruch aus der Sphäre der Kausalbeziehungen in die Sphäre der Unvorhersagbarkeit und des Schöpferischen, die Überschreitung der Grenze der Instabilität, der „exzentrischen Positionalität“ und die „Entsicherung ins Offene“, wie Helmuth Plessner diese riskante, doch „kathartische und zur Entscheidung befreiende“ Möglichkeit des Menschen, in seiner philosophischen Anthropologie nennt.[23] Das menschliche Leben muss sich als „Selbstentsicherung“, als „Grenzüberschreitung“ vollziehen, der Mensch muss sich „durch Selbstentsicherung wiederfinden“.[24]

Der Husserl-Schüler Jan Patočka hat diese ekstatische Existenzweise bereits 1939 als „Leben in der Amplitude“ charakterisiert. Das „Leben in der Amplitude“ bedeute den genauen Gegensatz zum „Leben im Gleichgewicht“, das heißt zur alltäglichen

---

21 Ebd., 143.

22 Lotman, Jurij M.: Der Moment der Unvorhersagbarkeit. In: Ders.: Kultur und Explosion. Hg. v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Frankfurt am Main 2010, 158–168, hier 158.

23 Plessner, Helmut: Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (1937). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 8: Conditio humana. Frankfurt am Main 1983, 33–51, hier 46. – Siehe für eine aufschlussreiche Koinzidenz zwischen Lotmans und Plessners „grenzbewusstem Bedeutsamkeitsdispositiv“ sowie zum Phänomen der (Grenz-)Überschreitung Mahler, Andreas: Semiosphärische Störungen. Über den Sujettext als Kulturkatalysator. In: Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisted. Hg. v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Bielefeld 2012, 193–216, hier 195–196 (Hervorhebung im Original): „Der Philosoph und Soziologe Helmut Plessner hat dies beschrieben als ‚exzentrische Positionalität‘ des Menschen; ich bin nicht wie das Tier, sondern erst über eine grenz- bzw. kluftüberschreitende Projektion *habe ich mich* oder präziser: körperlich mag ich zwar immer schon durchweg *sein*, aber geistig muss ich über Prozesse *mich* erst *haben*, um zu erkennen, wer ich bin. […] ich werde mir meiner bewusst über einen offenkundigen Umweg; erst *über die Grenze* hinweg werde ich mir ‚bedeutsam‘.“

24 Plessner: Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (wie Anm. 23), 46.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Nüchternheit und Gleichförmigkeit, die nur eine „Garantie ihrer selbst, eines glücklichen Endes, einer vernünftigen und praktischen Zweckmäßigkeit des Lebens" wünschen und wollen. Im Gegensatz dazu bedeute „Leben in der Amplitude" das Streben nach dem Überschreiten der Objektivität und der Sachlichkeit durch die Selbstverwirklichung im Angesicht der extremen Möglichkeiten. Patočka schreibt: „In der Amplitude zu leben bedeutet Selbstprüfung und Protest." Als eine der wichtigsten Erfahrungen dieser Existenzweise hebt Patočka den Schmerz hervor:

> Bolest nás vrhá či může vrhat do oné dimenze, která nám není uzavřena, do dimenze vlastní hloubky, která nemůže být uloupena. Pro toto objevení vnitřního, změněného světla možno i milovat bolest, která je mnohonásobně hlubší a větší než opojení z moci a úspěchu.[25]
>
> Der Schmerz stürzt uns oder kann uns in jene Dimension stürzen, die uns nicht verschlossen bleibt, in die Dimension der eigenen Tiefe, die nicht weggenommen werden kann. Für diese Entdeckung des inneren, verklärten Lichts kann man auch den Schmerz lieben, der um das Vielfache tiefer und größer ist als die Berauschung von Macht und Erfolg.

Der „real existierende Sozialismus" mit seiner totalen Verplanung des Lebens der ganzen Gesellschaft wie auch des Einzelnen, mit seiner „direkten Kontrolle" und mit seiner Hysterie, alles Unvorhersehbare und Kontingente im Kern zu unterbinden und zu bekämpfen, sah in jeder Form der Transgression, der Grenzüberschreitung – im wortwörtlichen Sinn – die äußerste Bedrohung der „sozialistischen Ordnung". Als „bürgerlich-rückständige", aber subversive, den oktroyierten „historischen Optimismus" unterhöhlende Kraft sollte auch die Tragödie (das Tragische überhaupt) aus dem öffentlichen Diskurs eliminiert werden. In seinem Essay *Nepřítomnost tragédie* (Die Absenz der Tragödie), der 1968 in *Sešity pro mladou literaturu* (Hefte für junge Literatur) veröffentlicht wurde, beklagt Pištora, wie schon 1961 George Steiner in *The Death of Tragedy*, seiner Apologie des Tragischen, das Verschwinden der Tragödie, den Verlust des Glaubens an das Tragische:

> Svět přestává věřit na tragédii. […] Je to paradox, ale století, které vynalezlo dosud nejničivější zbraně a realizovalo nejhroznější ozbrojená střetnutí v dějinách, je zároveň století patrně nejzbabělejší, jehož strach z bolesti dostoupil do stadia, v němž si musíme představit, že bolest neexistuje. […] A protože věříme, že lze odčinit smrt jednou mrtvých, věříme taky, že lze zrušit vinu. A tak už není tragédií, není jich v životě a ubývá jich v literatuře. Není nespravedlivě tragických osudů […]. Ale smysl lidské bolesti trvá. Trvá její smysl v dějinách, i ten hluboce praktický, každodenní. Trvá smysl katastrof, tragédií zaviněných i nezaviněných.[26]
>
> Die Welt hört auf an die Tragödie zu glauben. […] Es ist ein Paradox, dass das Jahrhundert, das die bisher destruktivsten Waffen erfunden und die schrecklichsten Kriegskämpfe in der Geschichte realisiert hat, offensichtlich auch das feigste Jahrhundert ist, dessen Angst

25 Patočka, Jan: Životní rovnováha a životní amplituda [Leben im Gleichgewicht, Leben in der Amplitude]. In: Sebrané spisy Jana Patočky. Svaz 4: Umění a čas I. Hg. v. Ivan Chvatík. Praha 2004, 53–61, hier 61.

26 Pištora: Básně a Brundibásně (wie Anm. 5), 300–303.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> vor dem Schmerz jenes Stadium erreicht, in dem wir vortäuschen müssen, dass es keinen Schmerz gibt. […] Und weil wir glauben, dass man den Tod der einmal Toten wiedergutmachen kann, glauben wir auch, dass die Schuld ungesühnt bleiben kann. So gibt es keine Tragödien mehr, im Leben nicht, und aus der Literatur verschwinden sie auch. Es gibt keine unverschuldet tragischen Schicksale mehr […]. Aber der Sinn des menschlichen Schmerzes bleibt bestehen. Er bleibt bestehen in der Geschichte, auch jener durchaus praktische, der alltägliche Sinn. Der Sinn der Katastrophen, der verschuldeten und der unverschuldeten Tragödien, bleibt bestehen.

Den Ausgangspunkt von Pištoras Essay bildet eine *Causa*, ein tragischer Zugunfall, bei dem über hundert Menschen ums Leben kamen, und der von den offiziellen Stellen und deren Funktionären als „vorübergehende und atypische Schwierigkeit" abgetan wurde, denn „im Sozialismus kann man selbst die Katastrophen wiedergutmachen".

Pištoras Insistieren auf dem Sinn des Tragischen, auf einem klaren Nein zur Versöhnung der ungesühnten Schuld, hatte einen durchaus konkreten und aktuellen Bezug: nicht nur die Aufarbeitung der Folgen des stalinistisch-kommunistischen Staatsterrors in der Tschechoslowakei der 1950er Jahre, sondern das Eingestehen der Schuld und das Übernehmen von Verantwortung hierfür. Auf der Plenarsitzung des Tschechischen Schriftstellerverbandes vom 29. März 1968 hat Pištora diejenigen Schriftsteller:innen, die mit ihren Hetzartikeln gegen politisch und existenziell bedrängte und verfolgte Autor:innen und Intellektuelle an deren Verfolgung beteiligt waren, aufgefordert, ihr Verhalten zu erklären.[27] Nach der Niederschlagung des Prager Frühlings und nach der Veröffentlichung des inkriminierten Kindergedichts wurde Pištora diese „Unverfrorenheit" zur Last gelegt.

Das Tragische als „Grenzerfahrung" und „Grenzüberschreitung", als Gefährdung und Selbstbesinnung interpretiert Jan Patočka 1967 in seiner Besprechung einer zeitgenössischen tschechischen Antigone-Adaptation *Ještě jedna Antigona a Antigoné ještě jednou* (Noch eine Antigone und Antigone noch einmal) existenzialistisch:

> So bezieht der Mensch, auf der Oberfläche stehend, sich ständig auf eine Grenze. […] Die Grenze ist der *doppelte* Sinn, den die Dinge haben. […] Und darin liegt gerade die abgründige Gefahr des Menschen. Der Mensch ist ein *sehendes* und ein *wissendes* Geschöpf, Sehen – Wissen – Können ist seine Sphäre, und deshalb entgeht ihm leicht, dass diese Sphäre nicht Alles ist. Sie enthält alles, was man sehen, benennen, klar begreifen und ergreifen kann. Die „Abgründigkeit" des Menschen, sein Bewohnen des Abgrunds, sein Leben über dem Abgrund rührt nicht nur aus seinem gewissen Ende, sondern auch aus der unausweichlichen Doppelsinnigkeit jeder Tat, die auf diese Weise eine fortwährende κρίσις – Teilung, Wahl zwischen κακόν und ἐσθλόν ist.[28]

---

27 Vgl. den Bericht Poprvé po sjezdu [Zum ersten Mal nach der Versammlung]. In: Literární listy 1/6 (1968), 8.

28 Patočka, Jan: Noch eine Antigone und Antigone noch einmal. In: Ders.: Kunst und Zeit. Kulturphilosophische Schriften. Hg. v. Klaus Nellen und Ilja Srubar. Stuttgart 1987, 116–126, hier 118–119 (Hervorhebungen im Original).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Auch für Patočka stellt die Tragödie, trotz der Unabwendbarkeit des Schicksals, eine Tragödie der Freiheit dar,

> die ihr Pathos aus den Tiefen und den Verwicklungen dieser Freiheit bezieht. Sie wird nur dadurch möglich, dass die Freiheit gerade dort sichtbar wird, wo die empirische, profane allzumenschliche Existenz des Menschen aufhört. […] Das tragische Handeln und Leben vollzieht sich durchaus in einer Atmosphäre des Leidens: Auch wenn der tragische Held noch fern seines Leides lebt, so steht er trotzdem schon in seinem Umkreis, seinem Schatten.[29]

Es muss allerdings darum gehen, die persönliche Erschütterung, die Patočka auch in seinen später verfassten *Ketzerischen Essais* (1975) thematisiert, in gesellschaftlich-politisches Engagement umzusetzen.

Der „Doppelsinn" (*dvojí smysl*), von dem Patočka spricht, liegt auch Pištoras „Kleinform" zugrunde: ein lapidares Kindergedicht und ein gesellschaftlich-politischer Protest in einem. Eine scheinbar unbedeutende Geste der (Grenz-)Überschreitung, die einen Eklat und eine *Krisis* hervorrief. Der Dichter als Grenzgänger, als „Seiltänzer" (*provazochodec*), wie Pištora ein Gedicht aus der ersten Sammlung *Hodiny v řece* benannt hatte, *Provazochodec, člověk jako já* (Der Seiltänzer, ein Mensch wie ich):

Jako bys letmo sáhl pro vázu
a nahmát prázdno, za nímž trochu třeskne
kousíček světa navždy o dláždění…
Napolo strach,
napolo představení,
a pak se všichni začnem rozcházet.
A každý domů
po svém provaze,
provazochodci,
lidé jako on[30]

Als würdest du flüchtig nach einer Vase greifen
und griffest ins Nichts, hinter dem ein kleines Stück Welt
für immer auf dem Pflaster zerschellt…
Halb Angst,
halb Aufführung,
und dann gehen wir alle langsam auseinander.
Und jeder geht nach Hause
auf seinem Seil,
die Seiltänzer,
Menschen wie er.

29 Ders.: Exkurs über die attische Tragödie. In: Ebd., 99–105, hier 100.

30 Pištora, Jiří: Provazochodec, člověk jako já [Der Seiltänzer, ein Mensch wie ich]. In: Pištora: Básně a Brundibásně (wie Anm. 5), 80.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Der Seiltänzer als moderne Dichtergestalt, die sich den Risiken, dem drohenden Scheitern aussetzt und zugleich die Labilität der Dichterexistenz reflektiert. Der Dichter als Seiltänzer bewegt sich zwischen den Extremen („halb Angst, halb Aufführung"), zwischen kalkulierter Artistik und Kontrollverlust, zwischen Schwebezustand und Absturz. Aber dieses Balancieren unter „Lebensgefahr" über dem Nichts („und du ertastetest die Leere") gehört offensichtlich zur Existenz, zur „exzentrischen Positionalität" des (modernen) Menschen: „die Seiltänzer, / Menschen wie er".

Der Dichter jedoch setzt sich sprechend und schreibend dieser Lebensgefahr aus, er riskiert sein Scheitern im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Der Dichter / Künstler ist ein „Zwischenwesen". Seine spezifische Existenzform charakterisiert der Philosoph Oskar Becker als „schlechthin unvergleichliche Abenteuerlichkeit":

> Er existiert *zwischen* der letzten Unsicherheit des „geworfenen Entwurfs" und der letzten Sicherheit des „Getragenseins", *zwischen* der äußersten Fragwürdigkeit alles Historischen und der absoluten Fraglosigkeit alles naturhaften Seins. Er wird zu gleicher Zeit sich selbst zur Frage und nicht zur Frage – worin freilich eine ganz unvergleichliche Fragwürdigkeit „höherer Ordnung" zu liegen scheint.[31]

Der Künstler steht der „Fragilität", der Hinfälligkeit seines Daseins gegenüber, indem er sich in riskanter Weise schutzlos auf die Abenteuerlichkeit menschlicher Existenz einlässt.

Von der schöpferischen zur selbstmörderischen Geste

> Wie gibt man *sich* den Tod? […]
> Welche Beziehung besteht zwischen dem
> „sich den Tod geben" und dem Opfer?
> Zwischen sich den Tod geben
> und für den Anderen sterben?
> Zwischen dem Opfer, dem Selbstmord
> und der Ökonomie dieser Gabe?
> Jacques Derrida (*Den Tod geben*)[32]

„Vergessen wir nie: ein Mann wurde in den Tod getrieben, nur weil er gut schrieb! Welche Gesinnung der Mörder, doch auch welch Zeugnis für die Allmacht der Sprache und den Medusen-Spiegel des Geistes! Ja, man fürchtete Winkler zu Recht; sein Urteil war scharf und gnadenlos."[33] Der Mann, der am 28. Oktober 1936 in den Tod

31 Becker, Oskar: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich. In: Ders.: Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze. Pfullingen 1963, 11–40, hier 36 (Hervorhebung im Original).

32 Derrida, Jacques: Den Tod geben. In: Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin. Hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 1994, 331–445, hier 340 (Hervorhebung im Original).

33 Jens, Walter: Eugen Gottlob Winkler. Frankfurt am Main 1960, 16.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

getrieben wurde, war der „gemordete Dichter“[34] und Essayist Eugen Gottlob Winkler (1912–1936). Der bei Karl Vossler in München promovierte Romanist machte seine erste Erfahrung mit dem nationalsozialistischen Regime gleich im November 1933. Aufgrund von Denunziation einer neunjährigen Schülerin wurde er beschuldigt, im Vorfeld der Reichstagswahl ein Wahlplakat der NSDAP in Tübingen abgerissen zu haben. Winkler wurde verhaftet und zehn Tage inhaftiert. Nach der Haft unternahm er seinen ersten Selbstmordversuch. Die Umstände seines Selbstmordes vom Oktober 1936 schildert Winkler im hinterlassenen Abschiedsbrief:

> Gestern Nacht auf einem Spaziergang nach Bogenhausen blieb ich vor dem Haus von Thomas Mann stehen, um es zu betrachten. Da trat ein Mann von der Gestapo auf mich zu und verhörte mich. Ich gab meine Adresse an. Ich habe einmal in meinem Leben eine Untersuchungshaft mitgemacht. Nie mehr. Ich betrachte dies als das Zeichen; das Leben hat ohnedies zu lange gedauert.[35]

Kurz bevor Winkler den nächtlichen Spaziergang zu Thomas Manns Villa in Bogenhausen unternahm, hatte er den dritten, bereits in Wien erschienenen Band von Manns Josephsroman zu Ende gelesen. Es war offensichtlich auch diese ästhetische Erfahrung, die Winkler zum Spaziergang nach Bogenhausen inspirierte und ihn in seinen Freitod begleitete.

Obwohl die persönlichen und historischen Umstände und Kontexte von Winklers und Pištoras Selbstmord verschieden waren, lassen sich doch deutliche Parallelen ziehen. Nicht nur die unmittelbare Bedrängnis durch die Maschinerie des totalitären Regimes und das Verzweifeln an dem „entsetzlichen moralischen Debakel der Gesellschaft“, sondern die Verbindung zwischen dem Schreiben, dem Freitod und der Freiheit. In seinem letzten Essay, *Der späte Hölderlin*, stellt Winkler noch einmal die Frage nach der Existenz des Dichters „in dürftiger Zeit“. Es ist das Leiden an der Welt, das Leiden an der Zeit und an sich selbst, das die dichterische Existenz – und die Existenz des Dichters – bestimme:

> Der späte, schwermütige Hölderlin „lebt in einem Reich zwischen Nichtsein und Sein, in einem Schattenbereich, zu wenig für ihn, um noch in ungebrochenem Sein zu verweilen, aber wirklich genug, um das Dasein als eine nun nicht mehr hinweisliche, sondern in Sublimatzustand übergegangene Last zu empfinden. Schwermütig im äußersten Sinn ist der griechische Orkus. […] Der Schwermütige leidet, wo ein anderer schmerzlos ist, aber er hält und dauert aus, wo dieser alsbald zerbrechen müsste. Wir haben kein Zeugnis davon, wie der Tod der Geliebten auf Hölderlin wirkte. Doch dass er schwieg, scheint zu zeigen,

34 Eine Anspielung auf den Titel der Erzählung von Guillaume Apollinaire *Le poète assassiné* (1915, Der gemordete Dichter, dt. 1967).

35 Winkler, Eugen Gottlob: Dichtungen. Gestalten und Probleme. Nachlaß. Hg. v. Walter Warnach in Verbindung mit Hermann Rinn und Johannes Heitzmann. Pfullingen 1956. – Nach der Begegnung mit dem Gestapobeamten kehrte Winkler in seine Pension zurück. Als man am nächsten Morgen in sein Zimmer eindrang, fand man ihn bewusstlos mit Anzeichen schwerer Veronalvergiftung und einem kleinen Spiegel in der Hand, mit dem er sein Sterben beobachten wollte. Zwei Tage später starb er in einem Schwabinger Krankenhaus.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> wie unaufhaltsam und rasch der konkrete Schmerz in den abstrakten der Schwermut übergeführt wurde."[36]

Die letzte Rettung sieht Winkler „im Aufschwung der formenden Kraft",[37] wobei Winkler auch einer der ersten war, der die Aufmerksamkeit auf den ausgeprägten Formwillen des späten Hölderlin lenkte: „Inhalt und Ausdruck, Gedanke und Wort sind nicht voneinander zu scheiden. Lyrik entspringt, indem sie mehr als nur eine Kunstform ist, aus einer bestimmten geistigen Haltung, die sich, wie bei Hölderlin, eine ganze bestimmte Lebensform schafft."[38]

Die Daseinsform des „ästhetischen Menschen", von der Oskar Becker spricht und die sich in der Gestalt des Künstlers realisiert, sei die „ideale Form" der menschlichen Existenz. Allerdings ist jene „Zwischenwesen-Existenz" dauerhaft von der Hinfälligkeit bedroht, doch dem Künstler (und Philosophen) sei, wie Becker ausführt, der „ironische Blick", das ironisch-skeptische Welterleben eigen.[39] Zur Ironie im Becker'schen Sinn gehört sowohl das Zerstörerische als auch das „Schwebende". Der Künstler ist

> das Zwischenwesen *κατ' ἐξοχήν* – und, da der Mensch als solcher Zwischenwesen ist –: er ist der Mensch *κατ' ἐξοχήν*, […] der ent-deckte Mensch, – entdeckt in der ganzen Fragilität seines Daseins. Der Künstler allein hat den „über Allem schwebenden, alles vernichtenden Blick der Ironie".[40]

Das ist auch Pištoras Fall: Der ironisch-skeptische Blick durchdringt seine letzten Gedichte, die kleinen Formen seiner Kindergedichte. Als sprachspielerische Formen der Welterschließung besitzen sie ludistische Leichtigkeit, sie lassen das Gesagte und Gemeinte „in der Schwebe", doch deren Ironie oder Sarkasmus, wie im Fall des Achtzeilers *Lapkové*, können unter feindlichen politisch-gesellschaftlichen Konstellationen auch explosiv-(selbst-)zerstörerisches Potenzial entfalten.

Das sechste und das siebente Kapitel von Jolles' *Einfachen Formen* sind dem Kasus und dem Memorabile (als Konkretisierung des Tatsächlichen im Bericht) gewidmet. Ein Kasus ist, nach Jolles, weder ein Beispiel für eine praktische Norm noch ein Exempel:

> Das Eigentümliche der Form Kasus liegt nun aber darin, dass sie zwar die Frage stellt, aber die Antwort nicht geben kann, dass sie uns die Pflicht der Entscheidung auferlegt, aber die

36 Winkler, Eugen Gottlob: Der späte Hölderlin. In: Ders.: Die Dauer der Dinge. Dichtungen, Essays, Briefe. München 1985, 227–249, hier 235.

37 Ebd., 227.

38 Ebd., 238.

39 Zum Ironie-Begriff Beckers vgl. Lüthe, Rudolf: Das Glück der Melancholie. Eine Auseinandersetzung mit Oskar Beckers Begriff der Ironie. In: Kultur – Mensch – Technik. Studien zur Philosophie Oskar Beckers. Hg. v. Carl Friedrich Gethmann und Jochen Sattler. München 2014, 145–157, hier 146–149.

40 Becker: Von der Hinfälligkeit des Schönen (wie Anm. 31), 37. – Becker bezieht sich auf den Aufsatz von Lukács, Georg: Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 7 (1917/18), 1–39, hier 9 (Hervorhebung im Original).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Entscheidung selbst nicht enthält – was sich in ihr verwirklicht, ist das Wägen, aber nicht das Resultat des Wägens.[41]

Der Kasus erscheint als „problematische" Form, als „problematischer Fall", weil in ihm Zufall und Notwendigkeit, Norm und Konflikt beziehungsweise Norm und Gesetz konvergieren. Das Memorabile interpretiert Jolles als Sammlung von deskriptiven Einzelheiten wie einer Zeitungsnachricht beziehungsweise eines Zeitungsausschnitts, der

> bestrebt [ist], aus dem allgemeinen Geschehen etwas einmalig herauszuheben, das als Ganzes den Sinn dieses Geschehens bedeutet; in diesem Ganzen sind die Einzelheiten in einer Weise angeordnet, dass sie einzeln, in ihren Beziehungen, in ihrer Gesamtheit erklärend, erörternd, vergleichend und gegenüberstellend den Sinn des Geschehens hervorheben.[42]

Als Beispiel nennt Jolles die Zeitungsnachricht „Der Freitod des Kommerzienrates S.", der sich das Leben nahm, während seine Frau ein Konzert besuchte. Der Knall des Revolvers wurde in der benachbarten Wohnung von Asta Nielsen gehört, der bekannten Stummfilmschauspielerin, die diesen Tod des Öfteren erlebt oder sogar selbst dargestellt hatte und die auch als Erste Arzt und Polizei benachrichtigte.[43]

Der Sachverhalt, der im Memorabile berichtet wird, erscheint als ein Fall, dessen Einzelheiten das Berichtete kontrastieren und auf diese Weise (historisch) konkretisieren.[44] Im Memorabile wird „nicht nur die übergeordnete Tatsächlichkeit, auf die sich die gesonderten Tatsachen sinnreich beziehen, sondern auch alles Einzelne in seiner Beziehung und durch seine Bezogenheit konkret".[45] Es ist die ästhetische Relevanz der Details (Freitod von S., Konzertbesuch seiner Frau, die Filmdiva als Nachbarin), die Jolles in erster Linie beschäftigt.

Auch die Fallgeschichten von Pištora und Winkler sind mit Einzelheiten, mit Details gesättigt und von riskanten Gesten (das Abreißen des NSDAP-Wahlplakats, das Schreiben gegen die Okkupation) geprägt, in „deren Zusammenschluss das Ganze und die Einzelheiten konkret werden".[46] Es waren „Kleinigkeiten" mit unvorhersagbaren und unvorhersehbaren Folgen, durch die sie in Konflikt mit der Ideologie und den Normen der totalitären Macht geraten sind: Pištoras Kindergedicht, abgedruckt in einer Zeitschrift für Vorschulkinder, und Winklers durch die Lektüre von Manns Josephsroman motivierter Spaziergang zur Villa des Schriftstellers, zogen letale Folgen nach sich. Es ist die Abweichung von der offiziell erteilten Doktrin und von der Gesellschaft, die sich nach ihr richtet, die Pištoras und Winklers Gesten

41 Jolles: Einfache Formen (wie Anm. 4), 191.

42 Ebd., 203.

43 Ebd., 200.

44 Das zweite Memorabile-Beispiel ist ein „Ausschnitt" aus der niederländischen Geschichte – und zwar die Ermordung des Prinzen von Oranien, Wilhelms I. Vgl. Jolles: Einfache Formen (wie Anm. 4), 204.

45 Ebd., 211.

46 Ebd., 214.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

konkretisieren und ihnen eine dramatische Brisanz verleihen. Diese Abweichung stellt jedoch, wie Derrida in seinem Aufsatz *Den Tod geben* unter Bezugnahme auf Jan Patočkas Parallelisierung von Geheimnis und Verantwortung argumentiert, die wesentliche Bedingung sowohl der Freiheit als auch der Entscheidung und der paradoxen Verantwortung zum Widerstand dar.[47] Die Gabe steht in Derridas Aufsatz für das, was die Verantwortung einer endgültigen oder eindeutigen Thematisierung entzieht. Er zitiert aus einem der *Ketzerischen Essais zur Philosophie der Geschichte* von Patočka:

> Das verantwortliche Leben wird darin [das heißt in der christlichen Wendung der platonischen Verantwortung, Anm. d. A.] als eine *Gabe* von etwas begriffen, das schließlich, wenn es auch den Charakter des *Guten* hat, zugleich Züge eines *Unzugänglichen* [*nepřístupného*] und dem Menschen für immer Übergeordneten erlangt – die Züge des Mysteriums, das stets das letzte Wort hat.[48]

Für Derrida stellen Tod, Geheimnis und Gabe in Patočkas christlicher Wendung der platonischen Verantwortung eine Einheit dar. Die Gabe ist für den französischen Philosophen zunächst die paradoxe „Gabe des Todes", doch diese Gabe ist zuallererst die Gabe Gottes, „in einer bestimmten Weise zu sterben und nicht in einer anderen".[49] Paradox ist diese Gabe deshalb, weil der Tod sich dem Geben-Nehmen entzieht, und doch macht er den Gabentausch erst möglich. Derrida spezifiziert diese Urszene der abendländisch-christlichen Kultur als „Ökonomie des Opfers". Auf die Frage „Wie gibt man *sich* den Tod?" antwortet Derrida: sein Leben zu opfern, es hinzugeben, die Verantwortung für den eigenen Tod zu übernehmen:

> Das Älteste wäre hier der Andere, die Möglichkeit des Sterbens *des* Anderen oder des Sterbens *für* den Anderen. Dieser Tod gibt sich nicht zunächst als Vernichtung. Er stiftet die Verantwortung als ein *Sich-den-Tod-geben* oder *seinen Tod, das heißt sein Leben*, in der ethischen Dimension des Opfers.[50]

Mit dem „Sich-den-Tod-geben" antwortete Pištora nicht nur auf das „entsetzliche moralische Debakel" der tschechischen Gesellschaft in der Atmosphäre der beginnenden „Normalisierung"; sein „atemgebender Weg ins Freie"[51] erscheint als letzte Möglichkeit einer autonomen Beziehung zu sich selbst in der Situation, in der die „Mauern näher rücken".[52]

---

47 Derrida: Den Tod geben (wie Anm. 32), 331–445, hier 355.

48 Ebd., 359 (Hervorhebungen im Original).

49 Ebd., 369.

50 Ebd., 375 (Hervorhebungen im Original).

51 Améry, Jean: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Stuttgart 1999, 144.

52 Ebd., 24. – Weiter könnte es von Interesse sein, welche Rolle die Vaterfigur in Pištoras und in Winklers Leben und Werk spielt. Während der nationalsozialistischen Besatzung im Protektorat Böhmen und Mähren stand Pištoras Vater in Verbindung mit den Fallschirmspringern der Widerstandsgruppe Silver A, die an der Vorbereitung des Attentats auf den Stellvertretenden Reichsprotektor Reinhard Heydrich am 27. Mai 1942 in Prag beteiligt war. Nach dem verübten Anschlag wurde der Vater

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Der mit Pištora befreundete Dichter Pavel Šrut widmete ihm, nach seinem Tod, das Gedicht *Causa mortalis*. In Šruts Gedicht wird noch einmal diese paradox-tragische Doppelbödigkeit des künstlerischen Daseins zum Ausdruck gebracht: Die Daseinsform des Dichters als eines „Zwischenwesens", das – „halb Fisch und halb Vogel" – zwischen der Sphäre der „reinen Natur" und des „reinen Geistes", zwischen Bewusstem und Bewusstlosem, „im wilden leisen Hadern mit sich selbst" und in riskanter Weise vom Absturz bedroht, balanciert:

Causa mortalis

Sám se sebou v divoké tiché hádce
Jsi pochopil že nikdy nikomu s ničím
Skutečně svým se nesvěříš
Nýbrž sám sebe pozorovat budeš jak za tebou
Poušť a nádherné duny přivátého písku
Před tebou případně naopak
Sám se sebou v divokém tichém smíření
Napůl ryba a napůl pták
Vzlétl jsi k nejhlubšímu prameni[53]

Causa mortalis

Im wilden leisen Hadern mit dir selbst
Hast du begriffen dass du dich niemals niemandem
Mit etwas wirklich deinem anvertraust
Sondern dich selbst beobachten wirst wie hinter dir
Eine Wüste und herrliche Dünen des herbeigewehten Sandes
Vor dir gegebenenfalls umgekehrt
In wilder leiser Versöhnung mit dir selbst
Halb Fisch und halb Vogel
Bist du zu der tiefsten Quelle emporgeflogen

---

des damals zehnjährigen Pištora von der Gestapo verhaftet und am 2. Juli 1942 hingerichtet. Seine Gestalt erscheint in mehreren Gedichten von Pištora. Der Vater von Eugen G. Winkler starb im Jahr 1927, als Winkler fünfzehn Jahre alt war. Der Verlust und die Absenz des Vaters erscheinen bei beiden Dichtern als Dispositiv der Nostalgie, des (kulturellen) Gedächtnisses, der Trauer- und der Erinnerungsarbeit. Der Vater stellt die archetypische Gestalt des Gedächtnisses dar, er lebt „im Sohn", in seinem Gedächtnis, und der Sohn „verhüllt" den Vater in seine eigene Gestalt und schließt ihn in seine Texte ein. Der Vater als heroische Gestalt, wie der Vater von Pištora, opfert sein Leben für die Freiheit, er wählt das Risiko und den Tod, der „der andere Name für die Freiheit" ist. Vgl. Derrida: Den Tod geben (wie Anm. 32), 331–445, hier 345. – Das Gedächtnis und die Erinnerung stellen eines der Hauptthemen von Pištoras Gedichtsammlungen dar, deren Poetik eine mnemonische Poetik ist, die die „Lücken" nicht im eigenen, sondern im kollektiven Gedächtnis ausfüllen will. Pištoras Entscheidung „*sich* den Tod [zu] geben" und die Freiheit zu wählen, wiederholt paradoxerweise die (heroische) Entscheidung seines Vaters. Zur Figur des Vaters und zur Vater-Nostalgie bei Nabokov vgl. Hansen-Löve, Aage: Eine Ästhetik der „Kalyptik". Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov. In: Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. Hg. v. Susi K. Frank und Erika Greber. München 2001, 524–555, hier 542–544.

53 Šrut, Pavel: Causa mortalis. In: Pištora: Básně a Brundibásně (wie Anm. 5), 323.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Die Röntgenbilder der lyrischen Stimme

Lajos Kassák und das Frühwerk von Attila József

Csongor Lőrincz

Das rezeptionsgeschichtliche Schicksal der Mitte der 1920er Jahre entstandenen kurzen Gedichte von Attila József (1905–1937), die Avantgarde-Merkmale tragen, kann nicht als Erfolgsgeschichte bezeichnet werden. Selbst Andor Németh, zu Lebzeiten der wohl beste Kenner des Dichters, erklärte Józsefs avantgardistisch inspirierte Gedichte für vollkommen irrelevant und hielt sie höchstens für reine Nachahmungen von Lajos Kassák, für Fingerübungen. Vielleicht hatte ihn allein die Kürze dieser Gedichte über ihre Bedeutung hinweggetäuscht. Unverständnis bezüglich dieser Werke findet sich aber auch noch viel später, beispielsweise in Gábor Töröks József-Buch.[1]

Hinter diesem Rezeptionshiatus lässt sich natürlich das für die ungarische Literaturgeschichte charakteristische, weitreichende Desinteresse an der Avantgarde, ja der Widerstand gegen sie, vermuten. Die kraftvolle Kanonisierung von Józsefs später Lyrik durch G. Béla Németh verbesserte die Bedingungen für die Entdeckung und produktive Interpretation der frühen, avantgardistisch inspirierten freien Gedichte aus der Zeit um 1925 nicht wesentlich. Pál Deréky behandelte diese Gedichte zwar bereits in monografischem Rahmen,[2] dennoch wurde sein Buch – von einigen wichtigen Beobachtungen abgesehen – aufgrund seiner Lesestrategie und Methodik den interpretativen und dichtungsgeschichtlichen Herausforderungen dieser Texte in der Sache nicht gerecht. Erst ein Aufsatz von Zoltán Kulcsár-Szabó konnte dies systematisch leisten beziehungsweise in Angriff nehmen. Der Verfasser situierte dieses Korpus unter zwei lesestrategischen Aspekten neu: durch Aufdeckung des textuellen Verhaltens der lyrischen Bilder sowie das Aufzeigen des dichtungsgeschichtlichen Kontextes (auf dem Weg von der Avantgarde zur dialogischen Poetik der Spätmoderne).[3]

Im Folgenden werden einige charakteristische poetische Verfahren von Kassák und József vornehmlich auf der Ebene der „opsis“, des Visuellen, zugleich aber auch im Zusammenhang des Akustischen und Taktilen beziehungsweise ihrer medialen

1 Török, Gábor: A líra: logika. József Attila költői nyelve [Die Lyrik: Logik. Attila Józsefs dichterische Sprache]. Budapest 1968, 135–136.

2 Deréky, Pál: A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében [Die Dichter des Stahlbetonturms. Ungarische Avantgarde-Lyrik im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts]. Budapest 1992.

3 Kulcsár-Szabó, Zoltán: Wege aus der Avantgarde (Bemerkungen zur Vorgeschichte der dialogischen Poetik der Spätmoderne in der frühen Lyrik von Lőrinc Szabó und Attila József). In: Neohelicon 31/1 (2004), 181–204.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

und poetischen Repräsentationen analysiert – stets mit Blick auf ihre metapoetischen Korrelate.

Die kleine Form des avantgardistischen Kurzgedichts in freien Versen versteht sich als Abkehr vom expressionistischen langen Gedicht, gar Epopöie – zu sehen zum Beispiel in Kassáks *Máglyák énekelnek* (Scheiterhaufen singen) von 1919–1920 oder bei József selbst in seinem Sonettzyklus *A Kozmosz éneke* (Gesang des Kosmos) von 1923. Die entsprechenden Gedichte von Attila József weisen auf Kassáks sogenannte *Nummerierte Gedichte*, im Original *Számozott költemények*, als ihr partielles Vorbild zurück.

In vielen von Józsefs Texten fallen der Titel und das erste Wort beziehungsweise die ersten Worte des Gedichts zusammen – ein Phänomen auch der kleinen Form. Genauer: Eine Art präverbaler Zustand wird akzentuiert, noch „vor" dem Beginn des eigentlichen Textes. Die Präsentation einer solchen präverbalen Plastizität als eines Hintergrundes des erscheinenden und lesbaren Gedichttextes kann als ein dadaistischer Aspekt gewertet werden, vor allem zusammen mit einem weiteren poetologischen Aspekt: mit der Inszenierung von Eigennamen, den Gesten des Benennens, gar des Namengebens. Diese Strategie geht mit einer latenten, aber unverkennbaren Anagrammatisierung dieser Eigennamen und verschiedener weiterer textueller Elemente einher, die nur im Rahmen der kleinen Form in dieser Intensität möglich ist.

Ein weiterer Redeeffekt der Gedichte besteht in der auffälligen Verwendung und Poetisierung von gesprochenen Wendungen, Floskeln, Klischees der Alltagssprache, gleichsam im Sinne der *poèmes de conversation* eines Guillaume Apollinaire. Die kleine Form erweist sich hier mithin als die kompositorische Figur einer Annäherung der Sprache der Lyrik an die gesprochene Sprache und – in umgekehrter Richtung – zugleich als unscheinbare Poetisierung der Alltagssprache. Parallel dazu fällt auf der tropologischen Ebene der obigen Texte auf, dass sie sich oft als augenblickliche, flüchtige Aufnahmeereignisse im Sinne des Röntgens inszenieren. Dieses selbstreflexive Strukturmoment der visuellen, aber auch taktilen Konfigurationen ist ebenfalls stark mit der kleinen Form als ihrem kompositorischen Medium verbunden. Effekte des Haptischen, Inszenierungen des Verhältnisses von Körper, Haut und Berührung sind zuhauf in den Gedichten zu finden – im Modus von Spuren, zu deren Präsentation die kleine Form einen angemessenen Rahmen bietet. Und nicht zuletzt: Der Kurzcharakter assoziiert eine gewisse Fragmentarität, aber nicht im Sinne eines morphologischen Fehlens, sondern vielmehr mit dem Effekt einer Offenheit, insofern die Schlüsse der Gedichte meistens Merkmale des Optativs, des Verlangens, des Wünschens als sie prägende Modalität aufweisen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Der Röntgenstrahl als dichterische Selbstpräsentation (*emanatio* versus *inventio*)

Das Röntgen gilt schon bei Lajos Kassák, dem Dichterfürsten der ungarischen Avantgarde (1887–1967)[4] als markante Trope der lyrischen Selbstpräsentation; die dichterische Sprache wird als Energie und deren materialtransformierende Wirkung interpretiert, wobei der performative Charakter der Selbstpräsentation betont wird. Auch Attila József machte später in bedeutendem Maß von diesem Selbstbeschreibungsmotiv des Poetischen Gebrauch. Die Röntgen-Metapher selbst verfügt natürlich über einen komplexen medien- und kulturgeschichtlichen Hintergrund, von dem hier nur einige Momente kurz angerissen werden können.

Bekanntlich hat man um die Jahrhundertwende die Röntgenstrahlen und die Psychoanalyse gleichermaßen als „Durchleuchtungstechnologien" interpretiert; außerdem ging man davon aus, dass gerade diese beiden über die ästhetische Erfahrung miteinander verbunden seien.[5] In der modernen Beton- und Glasarchitektur beispielsweise tritt laut Paul Scheerbart eine „Spiritualisierung des Materiellen" ein, aus der „ein neuer Mensch" hervortreten soll.[6] Dieser „Transparenztraum" (so der Titel von Manfred Schneiders Buch) kam in zahlreichen gesellschafts-, kultur- und sogar psychohistorischen Kontexten zum Ausdruck. Walter Benjamin, bei dem Armut und Transparenz zugleich als Desindividualisierung erscheinen, schrieb im Zusammenhang mit Scheerbarts Glasarchitekturen:

> Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas haben keine „Aura". Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes. Der große Dichter André Gide hat einmal gesagt: Jedes Ding, das ich besitzen will, wird mir undurchsichtig. Träumen Leute wie Scheerbart etwa darum von Glasbauten, weil sie Bekenner einer neuen Armut sind?[7]

Um auf der mediengeschichtlichen Ebene im engeren Sinne zu bleiben: Die Fotografie wurde schon im 19. Jahrhundert als Fixierung von für das Auge nicht

4 Zu den dichtungsgeschichtlichen Epochen von Avantgarde und Spätmoderne in der ungarischen Literatur siehe Kékesi, Zoltán: Materialisierung der Sprache. Strömungen der Historischen Avantgarde 1915–1929/1938. In: Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung. Hg. v. Ernő Kulcsár Szabó. Boston – Berlin 2013, 381–418. – Kulcsár Szabó, Ernő: Medialisierung des Literarischen. Die Spätmoderne 1931/32–1960/1970. In: Ebd., 419–501.

5 Vgl. Raulff, Ulrich: Der große Durchblick. Hundert Jahre Röntgenstrahlen und Psychoanalyse. In: FAZ 95/4 (1995), 24. Zu Freud in diesem Zusammenhang siehe Schneider, Manfred: Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche. Berlin 2013, 217–222. – Des Weiteren Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989, 143. – Dommann, Monika: Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963. Zürich 2003, 32–33.

6 Schneider: Transparenztraum (wie Anm. 5), 201.

7 Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main 1977, 291–295, hier 294.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

wahrnehmbaren Lichtstrahlen und -emanationen konzipiert, die sich zugleich – zeichentheoretisch gesprochen – wie ein Index (als Berührung des Lichts) und ein Ikon (als Abdruck beziehungsweise Bild des Lichts) verhält. Noch mehr rückte die Unsichtbarkeit des Lichtstrahls und eine gewisse Unlesbarkeit des durch ihn hervorgebrachten Bildes angesichts der von den Röntgenstrahlen zurückgelassenen Spuren in den Vordergrund, die Bilder festhielten, die zuvor unzugänglich gewesen waren. Diese Bilder mussten stets mit Bildunterschriften oder Kommentaren versehen werden, damit sie lesbar wurden und ihre ikonische Evidenz sich durch Konventionen festigen konnte.[8] Der Einbruch des Unsichtbaren ins Sichtbare verläuft zugleich parallel zur Symbolisierung des ikonischen Bildes (der Schädel, der sich auf Röntgenbildern zeigt, ähnelt gespenstisch einem Totenkopf und lässt die Tradition des Vanitas-Motivs aufleben).[9]

In der Dichtung der Avantgarde und der Spätmoderne kann der Motivkreis des Röntgenstrahls unter anderem ein Indikator für die Gegenüberstellung Subjekt – Welt und die Auflösung der darauf gegründeten Sprechsituation sein.[10] Eine ge-

8 Vgl. Artz, Carolin: Indizieren – Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen. Berlin 2011, 120–121, 217. – Wolf, Herta: Die Divergenz von Aufzeichnen und Wahrnehmen. Ernst Machs erste fotografiegestützte Experimente. In: Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschoßfotografien. Hg. v. Christoph Hoffmann und Peter Berz. Göttingen 2001, 289–314. Wolf hält im Zusammenhang mit der Medienarchäologie der Fotografie im 19. Jahrhundert fest, dass die Fotos etwas aufdecken, das „nicht aus den examinierten physikalischen Sachverhalten und somit aus der res extensa zu erklären" ist (301); die Fotografie ist kein Hilfsmittel der Visualisierung, sondern ein „Item", ohne das die wissenschaftlichen Experimente als solche nicht hätten zustande kommen können (302): „Die Röntgenschen Schattenbilder gaben sowohl die menschliche Hardware, das Skelett, wie auch die vergänglichen Teile des Körpers als graue Schemen bzw. Schatten zu sehen" (314). Auf diesen Bildern erschienen ausschließlich physiologisch-biologische Komponenten wie Knochen, Nerven, Blutgefäße, Muskeln, die bis dahin mit bloßem Auge (also am nicht geöffneten Körper) unsichtbar gewesen waren.

9 Vgl. Dommann: Durchsicht, Einsicht, Vorsicht (wie Anm. 5), 261–264.

10 Das Röntgenbild ist ein „Bild, das den Unterschied von innerem und äußerem Gesichtspunkt vollständig auflöst". Schury, Gudrun: Lichtanatomie. Thomas Mann und die Ästhetik der Röntgenbilder. In: Literatur und Ästhetik. Hg. v. Julia Schöll. Würzburg 2008, 123–132, hier 128. Zum thanatologischen Effekt: Ebd., 132. – Zum Unterschied zwischen radiografischen und fotografischen Bildern siehe folgende Feststellung von Vera Dünkel: „Im Röntgenbild […], wo die Objekte unverbunden und in einem undefinierten Raum wie Teile eines Mobile [einer von Marcel Duchamp entwickelten künstlerischen Präsentationsform, Anm. d. A.] frei zu hängen scheinen. Sie sind zu abstrakten Schattenformen geworden, die in ihren mehr oder weniger klaren Umrissen den Objekten in den Fotografien entsprechen, dabei zum großen Teil aber deren äußere Merkmale entbehren und dafür neue, bisher verborgene Strukturen offenlegen." Dünkel, Vera: Das Auge der Radiographie. Zur Wahrnehmung einer neuen Art von Bildern. In: Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien. Hg. v. Matthias Bruhn und Kai-Uwe Hemken. Bielefeld 2008, 207–222, hier 209. Die vom Strahl bewirkte Durchleuchtung löste den Unterschied zwischen den beiden Ansichten auf (210–211). Die Strahlen, die nicht von einer Linse gebrochen und an ein Bündel gefesselt sind, bringen eine „nicht-optische Aufnahme" hervor (216). – Zu den Röntgenfotos siehe auch Moholy-Nagy, László: Malerei Fotografie Film. Käthen 1927, 25. Moholy-Nagys Auffassung nach sind Röntgenbilder nicht reproduktiv, im Gegensatz zur herkömmlichen Fotografie (29 u. 66–70).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

wisse Elastizität, ein „Sichtbarkeitsdefizit“[11] der Grenzen technischer Durchleuchtung und der so fixierten „Bilder“ in metapoetischem Sinn betont zudem die rhetorische Plastizität der poetischen Bilder und die Merkmale ihrer Lesbarkeit, nicht nur ihrer Repräsentation.[12] Damit kann eine gewisse „Biopolitik“ der poetischen Bilder in den Blick rücken, denn *die Durchleuchtung des Lebenden* trägt als Leistung der sich derart realisierenden poetischen Selbstpräsentation biopolitische Indizes an sich. (Es fällt auf, wie sehr sich bei Attila József – viel mehr als bei Lajos Kassák – der Blick im Gedicht auf die Durchleuchtung von lebenden Organismen, Körpern und Körperflächen richtet). Die ikonische Problematisierung der so entstandenen „Anblicke“ kann also die Grenzen der Durchleuchtung exponieren; dadurch versieht das biopolitische Unternehmen die Plastizität des „Menschlichen“ nicht mit einem ästhetisierenden Nachdruck, sondern interpretiert den Bruch zwischen den beständigeren und den vergänglichen Teilen des Lebendigen, zwischen Knochen und lebendigem Gewebe als Grenze der Repräsentation, als Hiatus zwischen den Worten und den Dingen.

In der Zwischenkriegsdichtung kann neben der Dimension der Visualität auch die radiophone Stimme als eine Art Strahl, als ein das Subjekt durchdringender Radius in Erscheinung treten, der das Subjekt gleichsam durchleuchtet. Gottfried Benns Gedicht *Cocain* beispielsweise inszeniert das Eindringen der Radiostimme in die unbewussten Bereiche des Subjekts und dessen paradoxe visuelle Effekte.[13] Auf der sprachtheoretisch-poetischen Ebene wird hier das Moment der Allegorizität entscheidend (zwischen Bild und Wort, Ikon und Index, Ikon und Symbol); unter dem Aspekt der Medialität der poetischen Selbstpräsentation kommen die Figurationen des diaphanen Sensoriums zur Geltung. Die durch die Diaphanität exponierte Membranartigkeit, zum Beispiel über das Motiv der Haut, zeigt sich in dem herkömmlich als „Demontage“ (Desemiotisierung) benannten avantgardistischen Verfahren.

Der Motivkreis der Membran ist in der damaligen Periode Attila Józsefs ständig präsent, bis hin zu dem denkwürdigen Bild in *Medáliák* (Medaillons): „denn mich

11 Dünkel: Das Auge der Radiographie (wie Anm. 10), 213.

12 Die metapoetische Interpretierbarkeit der Radiografie wird auch heute noch thematisiert, so in der Essayistik und Dichtung von Durs Grünbein, vor allem in seinem poetologischen Essay *Drei Briefe*. (Der Titel kann ein Verweis auf Hofmannsthals Chandos-Brief sein.) Grünbein, Durs: Drei Briefe. In: Ders.: Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995. Frankfurt am Main 1996, 40–54. Zum Vanitas-Motiv: Ebd., 44. – Zugleich fällt auf, dass Grünbein ein gewisses Desinteresse in dieser Richtung zeigt. An anderer Stelle erwähnt er als poetologische Metapher, die Worte hätten begonnen, „radioaktiv zu strahlen“. Ders.: Vom Stellenwert der Worte. Frankfurt am Main 2010, 31. – Zu Grünbeins Röntgen-Metaphorik und den aus ihr gewinnbaren metapoetischen Figurationen siehe Meyer, Anne-Rose: „Fußspur“ und „Röntgenbild“. Bildwissenschaftliche Aspekte und intermediale Differenzen in einem Gedicht Durs Grünbeins. In: Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins. Hg. v. Christoph auf der Horst und Miriam Seidler. Berlin – Boston 2015, 239–256.

13 Vgl. dazu Lőrincz, Csongor: Provozierte Bilder. „Mutation“ und Textualität bei Gottfried Benn. In: Zwischen Pygmalion und Gorgo. Die Gegenwart des Bildes in der Sprache. Hg. v. Csongor Lőrincz. Berlin 2013, 244–286. – Zu Carl Schmitts „Phonomanie“ siehe Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main 1994, 222–230.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zerpflückt ein Reiherpaar zu Flaum / im Herbst wird Wärme dann aus mir gebraut, / und Greise kriegen keine Gänsehaut.“[14] Der „Flaum“ und die „Gänsehaut“ legen sich sozusagen wie zwei unterschiedliche Oberflächen aufeinander und werden ununterscheidbar. Zwischen Index („zerpflückt“) und Ikon („zu Flaum“) besteht also kein figural oder semiotisch verifizierbarer Unterschied; sie zerstören einander zugleich.[15] Der allegorische Kommentar schafft unter sprachlichen Umständen selbst das (zuvor nicht gegebene) Bild.[16] Auf diese Weise generiert er sprachliche Transparenz und die Membran (ebenso wie seine eigene Grenze zur Bildlichkeit): Die Sprache verhält sich wie ein quasi-diaphanes Medium.

Diese Transparenz beschränkt sich keineswegs auf eine irrtümlich wörtlich verstandene Visualität, sondern erstreckt sich auch auf die Stimme: Sie schafft eine Diaphanität der Stimme; die Stimme wird selbst zu einer Art Membran, trennt sich von der Vorstellung, eine Innerlichkeit organisch auszudrücken. Es geht hier weniger um die ikonische Visualisierung der Stimme als vielmehr um ihre membranartige Medialität (ein „Ton-Bild“), die die Lesbarkeit der Stimme eröffnet. Und zwar deswegen, weil die Stimme gleichsam ins Lebende eindringt, es durchleuchtet, das Lebende als seine eigene Membran und Oberfläche hervorbringt und potenziell durchdringt; zugleich manifestiert sich die Stimme selbst als eine Art Membran – beide Membranen werden aufeinander projiziert und dadurch voneinander ununterscheidbar. Es wandelt sich hier die vorverstandene Seinsweise des Sehens wie des Hörens: Wir sehen nicht *die* Stimme, sondern die *nicht-hörbare* Stimme; wir hören nicht *das* Bild, sondern die *nicht-sichtbare* Intensität der Visualität (des Lichts, des Strahls), wie es József in seiner Widmung für Ödön Galamb ausdrückt (auch hier gehen also Ikon und Index ineinander über).[17] Mit anderen Worten: Gerade das Überschreiten der Grenzen des jeweiligen Sinnes – und nicht die „Realisierung“

14 József, Attila: Gedichte. Berlin 1960, 62. Aus dem Ungarischen v. Géza Engl.

15 Das Lieblingsbeispiel von Charles Sanders Peirce ist der paradigmatische Fall des Fotos, des „dual sign“, da es gleichzeitig indexikalischen (die physikalische Wirkung des Lichts) und ikonischen Charakters ist. Vgl. Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt am Main 1983, 65, 83. Die Bezeichnung „Licht-Bild“ gibt diese Dualität eigentlich wieder.

16 Allgemein dazu Kulcsár-Szabó, Zoltán: Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben [Metapoetik. Sprachkonzept und Selbstpräsentation in der modernen Dichtung]. Bratislava 2007, 40–41. Das heißt, in der Sprache kann man keine Unterscheidung zwischen Bild und Sprache, Stoff und Medium treffen.

17 In ein am 3. Februar 1925 für Ödön Galamb signiertes Exemplar von *Nem én kiáltok* (Nicht ich bin’s, der schreit) schrieb dieser die Widmung: „Nunmehr sage ich: Nicht ich bin’s, der schreit. Ich werfe meine Trompeten ins Meer, verschwende meine Glocken unter euch. Sie sind warm, und das Wasser beruhigt sich, und ihr werdet Augen haben, ihre ungehörten Töne zu sehen, und ihr werdet Ohren haben, *das Licht wachsen zu hören*. Freigekommene Brote lassen sich auf unseren Schwellen nieder, und eingeschlafene Minen erheben sich wie Lerchen in unsere Herzen und explodieren sanft in unseren Küssen. Im Druck unserer Hände wohnt der Sohn der Elektrizität, der jeden Morgen sanfte Blumen verursacht.“ Zit. nach Szabolcsi, Miklós: József Attila élete és pályája I [Attila Józsefs Leben und Laufbahn I]. Budapest 2005, 625 (Hervorhebung nicht im Original). – Die kursivierte Formulierung verweist vermutlich auf Nietzsche und dessen V. Kapitel aus *Also sprach Zarathustra*: „Muss man ihnen erst die Ohren zerschlagen, dass sie lernen, mit den Augen hören.“ Józsefs Formulierung „Das Licht wachsen zu hören“ kann entfernt auf Kassáks *Nummerierte*

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

des Paradigmas der einzelnen Sinne – als Transposition zwischen den Medien ist charakteristisch.

Die Anwesenheit der motivischen Isotopie des „Strahls", des „Radiums", war schon vor Kassáks konstruktivistischer Periode auffällig;[18] dieses Motiv erweist sich auch bei József als entscheidend und emblematisiert im Wesentlichen die textschaffenden Prinzipien (diesseits oder jenseits der Personalisierung) im Sinne der Selbstpräsentation. Im Röntgenstrahl als einer Art emanativem Entstehen (im Sinne des Lichts) verbindet sich die Schöpfung (die performative Funktion) mit der Diaphanie, also mit einer Art immateriellem Effekt.

Die Thematisierung der Strahlen und des Lichts als hervorbringender und zugleich durchgehender, durchdringender Kraft ist in der Avantgarde Kassáks gleichsam die Rückwirkung auf das wichtigste poetologische Prinzip des Ästhetizismus, auf die Grundthese von der ästhetischen Totalität, der werkimmanenten Hervorbringung der Welt als des von Friedrich Nietzsche so bezeichneten „ästhetischen Phänomens".[19] In dem Sinne, dass sie im Gegenteil zu dessen ästhetisierenden Tendenzen hier durch die Performativität des Lichts zum Material kommen sollte: „wer schaffen will schaut durch die wände" (aus *Nummerierte Gedichte 48*).[20] Hierbei

---

Gedichte 48 verweisen („Ich sehe die Bäume wachsen"). Freilich ist der Unterschied im medialen Komplexitätsgrad der Ausdrücke von József und Kassák augenfällig. Szabolcsi hat Nietzsches Rolle beim frühen József detailliert behandelt, doch dieses Moment entgeht seiner Aufmerksamkeit.

18 Ein Gedicht von I. K. Bonset (Pseudonym von Theo van Doesburg) erschien unter dem Titel *X-képek* (X-Bilder) 1921 im VI. Jahrgang der Zeitschrift *MA. Irodalmi és képzömüvészeti folyóirat* (MA. Zeitschrift für Literatur und Kunst). Vgl. Deréky: A vasbetontorony költői (wie Anm. 2), 109–110. Hier „wird als Wirkung des konstruktivistischen Röntgenstrahls auf dem Bildschirm des Gedichts etwas sonst Unsichtbares sichtbar". Deréky bestreitet übrigens die Anwendbarkeit dieses Modells auf die Dichtung von Kassák.

19 Siehe dazu z. B. das Gedicht *Sugár* (Strahl, 1909) von Babits, Mihály: Összes Művei I [Gesammelte Werke I]. Budapest 1945, 38. Hier die letzte Strophe, die im Wesentlichen die Leistung der poetischen Selbstpräsentation metaphorisiert: „Amerre jársz, a levegő / megkéjesül, megfinomul, / s miként dicsfény a szent köré / testedhez fényköddel borul. / Kályhában fellobog a láng, / falon az óra elakad, / ha büszkén a tükör előtt / kibontod élő derekad" („Wo du gehst, wird die Luft / lustvoll und fein / und wie der Glorienschein einen Heiligen, / hüllt sie deinen Körper in Lichtnebel. / Im Kamin loht die Flamme auf, / die Wanduhr bleibt stehen, / wenn du stolz vor dem Spiegel / deinen lebenden Leib enthüllst"). – Das „Lebende", der Körper, ist hier als homogene Entität, ja sogar als Oberfläche präsent, von einem Eindringen ins Lebendige oder seiner Durchleuchtung ist nicht die Rede; die Leistung der poetischen Selbstpräsentation (des „Strahls") besteht eher in einer Art ästhetisierender Spaltung.

20 Kassák, Lajos: Számott költemények 48 [Nummerierte Gedichte 48]. In: Ders.: Számozott költemények. Budapest 1987, 65: „aki teremteni akar átlát a falakon." Vgl. auch Kassáks Gedicht *Karmester, esti világításban* (Dirigent in abendlicher Beleuchtung). Ders.: Kassák Lajos összes versei I [Gesammelte Gedichte von Lajos Kassák I]. Budapest 1970, 86: „a ritmus és az eleven hangkamra / világít mint a rádium" („der Rhythmus und die lebende Tonkammer / leuchtet wie Radium"). Die Strahl-Formel als Figuration der Selbstpräsentation gilt für den visuellen und akustischen Code der poetischen Rede gleichermaßen. – Siehe dazu auch das Gedicht *Kompozíció* (Komposition). In: MA. Irodalmi és képzömüvészeti folyóirat II/6 (1917), 87: „De a feje sugárzott – mint a rádium" („Doch sein Kopf strahlte – wie Radium"). Vgl. ebenso die Ode *Napraköszöntés* (Ans Tageslicht). – In Tibor Dérys Gedicht *Barátom nálam aludt* (Mein Freund schlief bei mir) aus dem Band *Ló,*

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

kann es sich um eine Art Bezeugung handeln, um eine Autopsie, vollzogen von der poetischen Rede. Bei Kassák wird die performative Funktion des poetischen Sprechens als eine Art monistisches Prinzip interpretiert, sie lässt sich in emanativem beziehungsweise energetischem Sinn auffassen, als etwas, das das Material als solches zugänglich, „durchsichtig" macht.

In Kassáks Gedichten jedoch bleibt die Frage nach der medialen Seinsweise des durch die Strahlen entstehenden diaphanen Bildes im Wesentlichen offen, selbst die Existenz dieses Bildes/dieser Bilder geht verloren, dabei ist der Membran-Charakter schon in Mihály Babits' Gedicht zu beobachten, hier freilich noch eher als Aura verstanden wie in *Sugár* (Strahl), zugleich sogar als dessen gewisse Unlesbarkeit („Flamme").

Bei Attila József erweist sich der vermittelnde Charakter des durch den Strahl entstehenden diaphanen Bildes als nicht liquidierbar. Mehr noch, dieses Bild generiert so eine Existenz in der Vergangenheit und beraubt die Performativität (den Strahl) seiner Gegenwärtigkeit oder Permanenz. Józsefs äußerst wichtiges Gedicht *A bőr alatt halovány árnyék* (Fahler Schatten unter der Haut) von 1927 wird so zum Reflex der Zeitlichkeit und wendet sich innerhalb dieser der Existenz in der Vergangenheit zu. Infolge des Röntgens haben wir es ausschließlich mit Nachbildern zu tun, nicht mit der Gegenwart oder gegenwärtigen Augenblickseffekten. Emblematisch dafür figuriert beispielsweise das „Phosphoreszieren" in *Esti felhőkön* (Auf abendlichen Wolken): „Das Mark phosphoresziert in unseren Knochen wie der Polarstern."[21] Diese Bilder sind gewissermaßen latente Bilder, im Wesentlichen Spuren, die das Unsichtbare ins Sichtbare einschreiben.

Wenn wir die poetische Benennung als ein Röntgenverfahren verstehen, lässt sich der beschriebene Effekt, weil sich durch das Röntgenbild gleichsam das Fleisch von den Knochen löst, in metapoetischem Sinn als Allegorie der Ablösung der Worte und Dinge voneinander auffassen. Aus dieser Perspektive betrachtet, öffnet sich in Józsefs Poetik einesteils eine semiotische, andernteils eine epistemologische Ebene. Diese Projektionen werden von Figurationen eines infolge der Diaphanität annehmbaren Dahinterliegens hervorgerufen, indem sie (anders als bei Kassák) grundlegend das *analytische* Interesse mobilisieren. Das Röntgen(-bild) kann auch als Emblem und Medium der wissenschaftlichen Durchleuchtung bedeutungsvoll werden, insbesondere aus der Perspektive der naturwissenschaftlichen sprachlichen Elemente in

---

búza, ember (Pferde, Weizen, Menschen, 1921–1922) heißt es: „De barátom feje kigyulladt, mint a rádium / és szétterjedt és zengett a szobában […]." („Doch der Kopf meines Freundes leuchtete auf, wie Radium, / dehnte sich aus und es tönte im Zimmer, […]"). Déry, Tibor: Barátom nálam aludt/Mein Freund schlief bei mir. In: Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–1930)/A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Hg. v. Pál Deréky. Wien 1996, 128–129. Aus dem Ungarischen v. Pál Deréky und Barbara Frischmuth.

21 József, Attila: Esti felhőkön/Auf abendlichen Wolken. In: Deréky (Hg.): Lesebuch (wie Anm. 20), 258–259. Aus dem Ungarischen v. Christine Rácz und Barbara Frischmuth. Im Original: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Gedichten wie *Téli éjszaka* (Winternacht) und der mit ihnen zusammenhängenden Motive der Selbstpräsentation (zum Beispiel dem „Messen“).[22]

Die Benennung oszilliert bei Attila József von Anfang an zwischen Referenz und Trope: Es gibt zwischen ihnen keinen linearen, zielgerichteten, narrativen Übergang, wie zum Beispiel bei Gleichnissen.[23] So ist der Strahl Strukturmoment einer Art des Entstehens, Zustandekommens, „Werdens“. Im Strahl ist das „Werden“ am Werk, wodurch die Intensität der Erscheinung des „Bildes“ eigentlich das Bild selbst auslöschen kann beziehungsweise es bedroht, indem sie es in die Unsichtbarkeit zurückschreibt. Dieser „Strahl“ ist eigentlich nichts anderes als die Bewegung der tropologischen Bedeutungsübertragung selbst (als Durchbrechung fixer sprachlicher Muster), eine Art sprachliches „Werden“, dessen Indikator einerseits das Aufkommen des ikonisch-visuellen Effekts ist, anderseits die Destruierung der bildlichen Fixierung, der Richtung der tropologischen Übertragung selbst, ja, sogar ihrer Wahrnehmbarkeit.[24] Mit anderen Worten: Das „Bild“ ist eher eine Spur als eine ikonische Totalität.

Insgesamt lässt sich sagen, dass in Attila Józsefs Dichtung das Röntgen und der Strahl als Trope der Selbstpräsentation nicht nur als Manifestation oder Transformation der Emanation oder Energie in Erscheinung treten, sondern auch als performativer Zusammenhang ihrer Lesbarkeit beziehungsweise als grundlegendes Moment der poetischen Invention – auch im Sinne der kleinen Form als Moment des Dispositivs einer solchen Spur. Damit lässt József den Nachdruck des Röntgens in der

---

22 Ders.: Winternacht. In: József: Gedichte (wie Anm. 14), 95. Aus dem Ungarischen v. Ilse Tielsch Felzmann. – In Józsefs Dichtung reicht die Strahlen- bzw. Röntgen-Metaphorik mindestens bis zu Gedichten wie *Óda* (Ode), aber freilich auch darüber hinaus. Über *Óda* siehe Nemes Nagy, Ágnes: Tudjuk-e, hogy mit csinálunk? [Wissen wir, was wir tun?]. In: Dies: Szó és szótlanság. Válogatott esszék I. Budapest 1989, 41–61, hier 55: „Das Wesentliche und Zentrum dieses Gedichts ist offenbar, was wir ohne Buch wissen, das röntgenartige Ineinander-Fotografieren des weiblichen Körpers und des Universums.“

23 Die Attribute – z. B. „durchsichtig“ – haben bei József deshalb keine instrumentelle oder ästhetisierende Funktion (so überschreibt er die Stilkonventionen der Nyugat-Dichtung). Szabolcsi beschreibt Józsefs Syntagmen als „Attributs- und Adverbialverbindungen, deren Elemente nur locker in Verbindung stehen und deshalb eine eigentümlich geheimnisvolle, auf viele Weise fortsetzbare, etwas nebulöse Aura bekommen, zugleich handelt es sich in jedem Fall um sinnlich wahrnehmbare, anschauliche, auf Ton- und Lichtwirkungen basierende Attribute und Adverbien: Variationen der Bildtechnik der modernen Dichtung mit charakteristischem Geschmack und Aroma, die immer auch Träger der Realität, der alltäglichen Wirklichkeit sind“. Szabolcsi: József Attila élete és pályája (wie Anm. 17), 737. – Alle Sinne kommen in der Beschreibung vor, auch der sprachliche Effekt der Wortwörtlichkeit („Realität“). Außerdem lässt sich die „etwas nebulöse Aura“ als Ausdruck für die hier bereits erwähnte sprachliche Diaphanität verstehen.

24 Die Analyse der spurenartigen Intensität von Radioaktivität als epistemisches Problem und der radioaktiven Substanzen als „Indikatoren“ ist in dieser Periode mit dem Namen des Ungarn György Hevesy verbunden: Hevesy, György: The Absorption and Translocation of Lead by Plants. A Contribution to the Application of the Method of Radioactive Indicators in the Investigation of the Change of Substrate in Plants. In: Biochemical Journal 17/4–5 (1923), 439–445. Vgl. dazu Rheinberger, Hans-Jörg: Spurenlesen im Experimentalsystem. In: Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Hg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube. Frankfurt am Main 2007, 294–295.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Selbstpräsentation tiefer eindringen und weitet ihn zugleich auf Gebiete und Zusammenhänge aus, die bei Kassák nicht oder nur wenig charakteristisch waren.

Physiologische Poetik

Dass die Körper-Motivik in den Vordergrund gelangt, hat bei Kassák und József unterschiedliche, nicht unbedingt miteinander vereinbare Funktionen im Bereich der allgemeinen Metonymisierung, der Relativierung des metaphorischen Substitutionsprinzips,[25] ja sogar Grammatisierung des poetischen Sprechens im Bereich der kleinen Form.[26] Einerseits kann man sie für das motivische Moment der Verräumlichung halten, was beispielsweise daran ablesbar ist, dass von der Behaarung der Körperoberfläche die Rede ist beziehungsweise von den ebenen, in der Welt am ehesten wahrnehmbaren und dieser zugewandten Körperteilen wie Stirn, Kopf, Augen. (Bei József steht wohl dies im Vordergrund, darauf verweist beispielsweise die Metaphorik der Lesbarkeit.) Andererseits liefert die Attraktivität von Körpermotiven und korporealen Metonymien in erkenntnistheoretischem Sinn eine Art Gewissheit nach den lyrikgeschichtlichen Formeln der immateriellen Subjektivität, zum Beispiel Innerlichkeit, „Wecken von Gefühlen".[27] Die Übertragung des selbstpräsentativen Motivsystems der Lyrik auf den Körper und materielle Entitäten folgt also daraus, dass die „Seelen"-haftigkeit, die Innerlichkeit und die von der Materialität getrennten Affekte der poetischen Subjektivität den Welterkenntnis- und Bedeutungsbildungsfunktionen der Dichtung keine neuen Möglichkeiten mehr boten. In der Avantgarde ist vielmehr eine Auflösung dieser Subjektivität oder dieses Ichs zu beobachten, sowohl auf der Ebene der motivischen Inszenierung als auch auf der der Figuration der Stimme. Die ungebundenere, von einem personalen Sprecher gelöste Redesituation und Vielstimmigkeit (zum Beispiel Chorartigkeit) des Gedichts liefert mit der Auflösung der klassisch-modernen poetischen „Privatrede" (Soliloquium) den lyrischen Diskurs der Wirkung der „Welt" aus, setzt ihn zum Beispiel der Vervielfachung, sogar Auslöschung der Bedeutungen zwischen

25 Deréky: A vasbetontorony költői (wie Anm. 2), 125: „Bei der Lektüre von Kassáks *Nummerierten Gedichten* fällt das dichte Medium der materiellen Dinge der Welt auf. Da er darauf verzichtete, absichtlich unmittelbar oder mittelbar Gefühle zu wecken […], musste er Bausteine – er selbst bezeichnete sie als Ziegel – hauen, um bauen zu können. Allein in den Gedichten 1 bis 25 finden sich folgende Körperteile, Körperflüssigkeiten, Behaarung usw. […]: Haar (5), Stirn (5), Gesicht (1), (Hirn) Mark (4), Kopf (18), Augen (22) […]."

26 Zu József siehe Tverdota, György: Kassák Lajos hatása József Attila verseire [Die Wirkung von Lajos Kassák auf Attila Józsefs Gedichte]. In: Ders.: Ihlet és eszmélet. Budapest 1987, 155–181, hier 165: „Der Körperteil kann jedem gehören, er kann sich also auf das Ich, das Du, das Er usw. beziehen."

27 József geht später freilich auch darüber hinaus; sein Fortschreiten zeigt sich an dem Anspruch „etwas Gewisseres als ein Würfel" – „Würfel" in der Bedeutung der geometrischen Figur oder des Gebildes.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

den material-metonymischen Effekten verschiedener materieller Oberflächen und Träger aus. In der Avantgarde steht eher die – häufig deutlich herausgestellte – Materialität der Wirklichkeit und damit zum Beispiel ihre Fremdheit im Vordergrund, während die poetische Erkundung oder das Modell der „Welt" bereits lyrischen Paradigmen jenseits der Avantgarde als Orientierungsprinzip dient. Für Letzteres ist es nämlich erforderlich, die Vermittlungsmedien zu reflektieren und die Medialität der „Welt" anzuerkennen.

Bei Attila József wird der Abbau der Grenzen zwischen dem Ich und der Welt betont und über sprachliche Ereignisse realisiert, wobei eine der hauptsächlichen motivischen Isotopien dieser Ereignisse die Vorstellung der *Berührung* darstellt. Die Gedichte verwenden häufig taktile Metaphern und Metonymien und inszenieren oft die kinetische Erfahrung der Berührung oder verweisen darauf. Mehr noch, die Berührung tritt in mehreren Gedichten gleichsam als Motiv der Selbstpräsentation hervor, das heißt der reiche Motivbereich der Berührung wird gleichsam zur Selbstbeschreibung der performativen Charakteristika und transformativen Kraft des lyrischen Ereignisses, der poetischen Aussage. Die Berührung nun aktiviert als gleichzeitige Berührtheit (über das Berührte) die Dualität, den Chiasmus von Aktivität und Passivität (das Berührende ist zugleich Berührtes).[28] Das heißt, die Berührung macht die dargestellte sensorische Tätigkeit des lyrischen Subjekts beziehungsweise der lyrischen Subjekte, ihre Wahrnehmungsprozesse auch als Erleiden oder Widerfahrnis interpretierbar. So können die Grenzen zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen dem Ich und der Welt nicht mehr auf sachlich-empirische Weise gezogen werden, sondern werden in der ereignishaften Erfahrung von Berühren und Berührtwerden fließend, versetzen die Seinsweise des lyrischen Subjekts in die Dualität von Aktivität und Passivität und medialisieren sie sogar.

Auf der Ebene der Berührung zeigt sich all das so, dass sich die grundlegende Endlichkeit der Berührung manifestiert, und zwar nicht nur in der Bedeutung der Augenblicklichkeit, vielmehr streift die Berührung immer eine Grenze und wird deshalb im tieferen Sinne endlich. Damit geht einher, dass die Grenze gleichsam das Unberührbare (den „fahle[n] Schatten unter der Haut") ahnen lässt.[29] Hinter dem Berührten ist das Unberührbare (sein Abgrund) also zu ahnen oder manifestiert sich, deshalb bringt die Berührung, insofern sie das Unberührbare berührt, eine Figuration hervor.[30] Eine textuelle Benennung, wie zum Beispiel „Ein durchsichtiger Löwe lebt zwischen schwarzen Wänden",[31] berührt gewissermaßen die Grenzen der Sichtbarkeit und folglich bekommt das so entstandene „Bild" figuralen Charakter und ist zugleich wörtlich lesbar.

28 Vgl. Derrida, Jacques/Nancy, Jean-Luc: Berühren. Berlin 2007.

29 Ebd., 380–381.

30 Ebd., 136.

31 József, Attila: A bőr alatt halovány árnyék/Fahler Schatten unter der Haut. In: Deréky (Hg.): Lesebuch (wie Anm. 20), 278–279. Aus dem Ungarischen v. Christine Rácz und Barbara Frischmuth. Im Original: „Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között, / […]."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das andere grundlegende Charakteristikum der Berührung ist nämlich, dass sie immer eine Fläche oder Oberfläche berührt, das Berührte unvermeidlich transformiert,[32] und so zu einer Art Membran oder Haut werden lässt. Diese Membran ist als durchlässiges und zugleich transformatives Medium nichts anderes als das diaphane Medium, von dem oben die Rede war. Die Transparenz ist deshalb weniger optischen als vielmehr taktilen Ursprungs, wofür die schönen Zeilen aus *A rák* (Der Krebs) als Beispiel dienen können:

Nagy, ezüst halak árnyéka suhan a korállok fölött,
Elhozzák nékem barnuló szined, gyönge fövényen lebeg tova,
Megérinti a fáradt csigákat s azok csöndesen elalusznak.
Én még sokáig figyelem a meduzák átlátszó világosságát
S erős ollómmal utat vágok a moszatok közt, csengő karikák
röpülnek föl a tiszta vizben –
Amerre a legszebben csillog,
Arra gyere.
[…]

Schatten großer, silbriger Fische huschen über die Korallen,
Sie künden mir von deiner bräunlichen Farbe, die über dem feinen Sand dahinschwebt, Die müden Muscheln berührt, und die schlafen still ein.
Und ich beobachte noch lange die durchsichtige Helle der Medusen
Und schneide mit meiner starken Schere einen Weg durch den Tang, tönende Ringe
Fliegen im klaren Wasser nach oben –
Komm dorthin,
Wo es am schönsten glitzert.
[…] [33]

32 Derrida/Nancy: Berühren (wie Anm. 28), 136.

33 József, Attila: A rák/Der Krebs. In: Deréky (Hg.): Lesebuch (wie Anm. 20), 270–271. Aus dem Ungarischen v. Christine Rácz und Barbara Frischmuth. – In *A rák* „lässt nur der Schatten der Vermittler (auf der Wasserfläche, am Ufer?) die seidige Bräune des/der Strandbesucher/s zu ihm gelangen; er kann mit dieser Welt, der Sinnlichkeit, der Welt der gesunden menschlichen Sexualität nicht unmittelbar Kontakt aufnehmen wie Kassák, Palasovszky oder Károly, Tamkó Sirató". Vgl. Deréky: A vasbetontorony költői (wie Anm. 2), 179. – Dieses Gedicht alludiert außerdem, dies ist Derékys Aufmerksamkeit entgangen, auf das Gedicht *Az úszó szigetek* (Die schwimmenden Inseln) von Tibor Déry aus der Zeit von *Énekelnek és meghalnak* (Sie singen und sterben, 1923–1928) bzw. schreibt es um. Vgl. Deréky (Hg.): Lesebuch (wie Anm. 20), 180–183. Aus dem Ungarischen v. Pál Deréky und Barbara Frischmuth. – Hier einige Zitate dazu: „az úszó szigeteket pillantásukkal hosszan követik a halak / a gyöngyhalász elaludt a fövényen / […] délben a paliszádok mögül előjön a pókkereső / […] napközben színeket gyűjt […] csend! csak a hullámok csobognak / ilyenkor indul el az atlanti lepke / himbálódzva röpköd a víz alatt és gyűjti a sót, amivel a halottak homlokát behintik / a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfejtheti életük értelmét / […] a főnök leszáll a dombról / szétosztja mindennapi ajándékait: […]" („die fische verfolgen die schwimmenden inseln lange mit blicken / der perlenfischer ist eingeschlafen am strand / […] des mittags kommt hinter den palisaden die sanfte person des spinnensuchers / […] untertags sammelt sie farben, […] still! nur die wellen murmeln / […] um diese zeit macht sich der atlantische schmetterling auf / er fliegt sich wiegend unter wasser und sammelt salz, mit dem die stirn der toten bestreut wird /

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Hier manifestiert die Berührung selbst die Bewegung der Bedeutungsübertragung als Werden im Sinne der sprachlichen Formbarkeit, wofür die oben behandelte „Reinheit" der Interpretant ist. Damit müsste die „Bräunung" selbst als physiologisches Werden im poetischen Bild (auf performative Weise in der Bewegung der Übertragung oder als diese Bewegung selbst) abgebildet werden – diese unmögliche Aufgabe stellt sich mithin das Gedicht. Die Bewegung der tropologischen Übertragung, zum Beispiel in „künden", wörtlich *elhozzák* (bringen), kreuzt sich mit der Richtung der Apostrophe wie in „mir von deiner bräunlichen Farbe" (wörtlich *barnuló szín* als „brauner werdende Farbe"). Dieser Chiasmus baut sich während des Gedichts zur Gegenseitigkeit aus, welche im Wesentlichen den Selbstpräsentationskomplex des Gedichts bedeutet. Die „brauner werdende Farbe" (als Prozesshaftigkeit) ist gleichsam dieselbe Fläche oder Oberfläche, die auch das Äquivalent des „Schattens" bildet: Zwei Oberflächen und zwei Bewegungen („bräunen" und „künden") legen oder kopieren sich hier also auf ununterscheidbare Weise aufeinander, als eine Art gemeinsame Dimension, als ein nicht greifbares Intervall. Ihre optische Trennbarkeit ist fraglich, das heißt, die Metapher zerstört sich selbst, oder genauer: Die metaphorische Bewegung (Kinesis) als Dereferentialisierung (die Verselbständigung der „brauner werdenden Farbe", anschließend das wichtigste selbstinterpretierende Motiv der Wellen) destruiert das als ihr Ergebnis entstandene „Bild", macht es unlesbar, lässt nicht zu, dass dieses als Anblick, als Bild festgehalten wird.

Das heißt: Der Vermittler selbst entzieht sich, das Intervall („Schatten" und „brauner werdende Farbe" gemeinsam) existiert im Prozess einer Art *différance* – nicht in Unmittelbarkeit oder Kontinuität[34] – und zudem in der Bewegung der „Wellen" (die Wellenbewegung überschreibt die beiden erwähnten Bewegungen). Dieser Intervallcharakter ist der Index der Verräumlichung.[35] Es geht nicht um eine dargestellte, vorgestellte Räumlichkeit, sondern um die Bewegung der Verräumlichung durch das aporetische Bild, in der nicht als Extension (als rein räumliche Ausdeh-

---

die toten werden durchsichtig und jeder kann den sinn ihres lebens erfassen / […] der häuptling steigt den hügel hinab / er verteilt seine alltäglichen gaben: […]"). – Vgl. zum Wasser als „Medium" u. a. Deréky: A vasbetontorony költői (wie Anm. 2). Dies ist ein „Vermittlungsort, an dem es in veränderter Gestalt doch zu einer Berührung kommen kann" (179): „Die Wasseroberfläche ist vielleicht das Gemüt; dies ist der gasförmige Ort an der Grenze zwischen schöpferischer Einsamkeit und Realität, er nimmt eine Vermittlerrolle ein. Dies ist eine außerordentlich empfindliche Membran, die Äußeres und Inneres voneinander trennt und bei der geringsten Berührung von außen erzittert. […] Das Beben der Wellen und der Wasseroberfläche ist jedenfalls das Beben des Gemüts, aber nicht notwendigerweise nur die seinen" (181). – Derékys Ansicht nach inszeniert das Gedicht gleichsam „eine Phase des Wogens", nicht das Zur-Ruhe-Kommen, wie die Oszillation am Ende von *Eszmélet* (Besinnung). Die Rolle des „Schattens als Akteurs" ist auffällig und lässt auf spätere Bilder im Lebenswerk assoziieren wie beispielsweise „Die zerbrochenen Steine / liegen im eigenen Schatten […]" aus *Tehervonatok tolatnak* (Lastwagen werden rangiert).

34 Darauf verweist auf der motivischen Ebene die Schere des Krebses: Der Krebs berührt nicht einfach, er schneidet zugleich. Die Krebsschere ist sozusagen eine Art technische Prothese für das lyrische Ich (interessanterweise dem Tier entliehen, nicht der Technik).

35 Hierzu siehe Derrida/Nancy: Berühren (wie Anm. 28), 292.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nung) verstandenen Dimension des Intervalls.[36] Deshalb sind die starke Metonymisierung der „Übertragung“ und die Hervorhebung der Berührung („Die müden Muscheln berührt, und die schlafen still ein“) auffällig, das heißt, hier sind nicht optische Metaphern, ist nicht das optische Prinzip der Metaphorizität entscheidend,[37] sondern eine Art Verkörperlichung der Metapher beziehungsweise ihre Rückübersetzung in ein breiteres physiologisches Spektrum.

Diese Dynamik nun schlägt sich in den Instanzen des lyrischen Ich und des Du nieder, auf beiden Seiten vollziehen sich Transformationen und physiologische Veränderungen: Das „Braunerwerden“ des „Du“ geschieht im Wesentlichen in der Übertragung selbst, die von der Apostrophe auf der Ebene der lyrischen Stimme vollzogen wird („bringen mir“), gewissermaßen in der lyrischen Selbstpräsentation. Insofern kann die Anrede auch auf die „brauner werdende Farbe“ selbst gerichtet sein, und so lässt sich auch zum Beispiel die Aufforderung „komm dorthin“ verstehen. Die Oberfläche wird gleichsam zum Handelnden, wodurch auf evidente Weise die Wellen-Isotopie zitiert wird, was ebenfalls die Oberflächenartigkeit als Akteur bedeutet. Das lyrische Ich für seinen Teil „härtet sich“ wie der Panzer des „Krebses“ „in der Strömung starker Fluten“: „Seine Röte verstehst du am besten.“ Mit anderen Worten: Das Du liest die (nicht jeglichen erotischen Untertons entbehrende) Veränderung, die mit dem lyrischen Ich vorgegangen ist, oder nimmt diese wahr. Das Ikon der „brauner werdenden Farbe“ kommt in eine wechselseitige Beziehung mit dem taktilen und folglich indexikalischen Moment der „Härtung“ des Panzers. Der Chiasmus von tropologischer Übertragung und Apostrophe produziert so physiologische Effekte und weist auf die Wellenbewegung (die Berührung durch die Wellen) zurück, wobei diese in der letzten Strophe sogar angesprochen werden: „Wellen, stürzt…“ Dies bedeutet bezüglich der Oberflächenartigkeit mindestens drei aufeinander platzierte oder aufeinander kopierte Oberflächen: „Schatten“, „bräunliche Farbe“, „Sand“ und „Wellen“. Das Wort „Wellen“ selbst wogt beziehungsweise driftet auseinander. Und in der vorletzten Zeile des Gedichts in der Zone zwischen Klang und Buchstabenhaftigkeit heißt es: „*Soll er doch* fette Bissen *emporreichen* [adogasson] – / Der Krebs.“

Die Wiederholung des „ad“ (geben) und die Iteration der Laute A und O (das Wort *adogasson* mit seinem wiederholenden Charakter) inszenieren eine Art Auf- und Abbewegung: Die deskriptive, den „Krebs“ in der dritten Person thematisierende Stimme des Gedichts – und gleichsam Leserstimme – kann sich der Wirkung der transformativen Effekte selbst auch nicht entziehen.

---

36 Zur Bedeutung des „Kusses“ als Berührungsmetapher (mit häufigem Auftreten in Józsefs damaliger Dichtung) für die Verräumlichung siehe z. B. die suggestiven Zeilen in József, Attila: Én dobtam / Ich warf. In: Deréky (Hg.): Lesebuch (wie Anm. 20), 260–261. Aus dem Ungarischen v. Christine Rácz und Barbara Frischmuth: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket“ („Die Wellenlänge meiner Seele ist genau meine Größe, das ist, damit wir die schwindelerregenden Sonnensysteme Kuß nennen können“).

37 Derrida, Jacques: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Wien 1988, 242–243, 247.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Józsefs Gedicht *Riának hívom* (Ich nenne sie Ria) ist dagegen insofern interessant, als es den Akt der latenten Apostrophe auch auf physiologischer Ebene gegenseitig werden lässt.[38] Der Text spricht durchgehend in der dritten Person vom Anderen, von einem potenziellen weiblichen Du, und setzt hier eine Struktur beziehungsweise ein Ereignis der Gegenseitigkeit um, das für die Dialogisierung unerlässlich ist. Das Andere ist „Ria": „Genausogut könnte ich sie auch Salz oder Blitz nennen."[39] Sie wird durch die charakteristische, schon bei Kassák zu beobachtende Durchleuchtung im aktiven Sinn hervorgebracht, hier jedoch (wieder nur) taktil aufgefasst: „Aus Röntgenstrahlen wurde sie geschnitzt, sie durchleuchtet die Wände und meine Worte."[40]

Eine derartige Schaffung des Anderen als „Röntgenstrahlen" ist nach den ersten Zeilen, die die sprachlich-dichterische Flexibilität der Benennung auf der prinzipiellen Ebene betonen, wieder als ein Moment der lyrischen Selbstpräsentation anzusehen. In der Benennung des Anderen schafft das Gedicht sich gleichsam selbst und innerhalb dessen einen lyrischen Klang oder eine Stimme („sie durchleuchtet die Wände und meine Worte"), jedoch verbunden mit der Wirkung des Anderen als des Dritten (was freilich nichts anderes ist als die Wirkung, die Ausstrahlung selbst). Diese Ausstrahlung erreicht das lyrische Ich ausdrücklich von weitem: „Ach, sie ist aber ziemlich weit weg."[41] Und verbindet es bereits über den „Schmerz" von neuem mit dem Anderen: „vielleicht schmerze ich sie sehr." Der Schmerz kehrt sich jedoch auch um: „Sie seufzt und lässt ihre Schmerzen auf meinen Körper fallen."[42] Der andere „lässt" die „Schmerzen" auf den „Körper" des Ichs fallen,[43] die theoretisch genau von diesem Ich stammen, das heißt, der Schmerz ist bereits nicht mehr nur der Schmerz des Ichs oder des Anderen, auch nicht die Summe ihrer beider Schmerzen, sondern der *Schmerz der intersubjektiven Relation* selbst.

Festhalten lässt sich also, dass es sich hier nicht um eine subjektive Wahrnehmung handelt, nicht um den Eindruck eines solitären Bewusstseins (dabei tritt all das ein, als „ich allein bin"!). Diese Auslagerung ins Andere ist zugleich eine Auslagerung in den Schmerz und umgekehrt, so dass hier eine Intersubjektivierung der Physiologie eintritt.[44] Dies ist ein zutiefst lyrikspezifischer Zug, da in der Lyrik ein anderswo vielleicht nicht umsetzbarer Intensitäts- und Komplexitätsgrad der

38 József, Attila: Riának hívom/Ich nenne sie Ria. In: Deréky (Hg.): Lesebuch (wie Anm. 20), 254–255. Aus dem Ungarischen v. Christine Rácz und Barbara Frischmuth.

39 Ebd.: „De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is."

40 Ebd.: „Röntgenfényből faragták, átsugárzik a falakon és szavaimon."

41 Ebd.: „Haj, de igen messze van."

42 Ebd.: „Haj, de igen messze van / Ha egyedül vagyok, odaül homlokom elé, nagyon fájhatok neki / Sóhajt s testemre hullajtja fájdalmait."

43 Die eigentümliche Formulierungsweise „auf meinen Körper" hebt hervor, dass dieser Schmerz kein innerlich-seelischer ist, sondern auf der physiologischen Ebene, in der Dimension des gespürten Körpers (bzw. eher „Leibes" als „Körpers") anzusetzen ist.

44 Es lohnt nicht, den analytischen Wert des heute weit verbreiteten Begriffes „Subjektivierung" zu diskutieren, aber: So selbstverständlich dieser Ausdruck verwendet wird, so wenig ist noch „Intersubjektivierung" auf dem terminologischen Gebiet in Erscheinung getreten, wo dieser Begriff darauf hinweisen könnte, dass irgendein Ich oder irgendwelche Ichs nicht nur zu Subjekten werden,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Kommunikation zwischen den Instanzen des Ich und des Du – selbst wenn auf physiologischer Grundlage – realisiert wird. Die mittlere Strophe bringt, nachdem das Gedicht mit der metapoetischen Thematisierung der Benennung angefangen hat, die so verstandene Leistung der Selbstpräsentation denn auch in der Anagrammatisierung des Eigennamens unter: „Erstaunlich, dass niemand anderer die Blumen [virágokat] über ihrem Kopf bemerkte.“[45]

Das bedeutet, dass niemand den Namen „Ria“ in dem Wort *virágok* gelesen hat. Die akustische, selbstinterpretierende Metapher der letzten Strophe hebt diese gegenseitige Resonanz (im Sinne der Schallwellen) als Vorrangigkeit, als Unhintergehbarkeit der intersubjektiven Beziehung, hervor:

[…]
Egy hangvilla két ága vagyunk
S mégis, ha egymásra nézünk
Néha rekedten száll föl a szomorúság.

[…]
Wir sind die zwei Zacken einer Stimmgabel
Und trotzdem, wenn wir uns gegenseitig betrachten
Steigt manchmal heiser die Traurigkeit empor.[46]

Die innere Spannung dieses Bildes ist augenfällig: Die akustische Erwartung wird sofort von der im „gegenseitig [B]etrachten“ implizierten Stummheit gebrochen, was eine gewisse Liquidierung der Stimme zur Folge hat („heiser“). Hier manifestiert sich die Gegenseitigkeit auch auf visuell-akustischer Ebene: Die „Traurigkeit“ wird keinem Subjekt zugeordnet; der dergestalt evozierte Schmerz ist sozusagen der Schmerz der Stimmgabel selbst beziehungsweise genauer der Stummheit, der „Heiser“-keit oder diese *als* Schmerz.

In Józsefs Gedicht *Én dobtam* (Ich warf) heißt es: „[…] doch unsere Absicht ist gleichbedeutend mit dem Radium.“[47] Das heißt, die poetische Benennung überschreibt gerade über den in ihr wirkenden, durchleuchtenden, nach außen versetzenden Strahleneffekt die Intentionalität. Eine solche Überschreibung der „Absicht“ kann auch ein Interpret der „Reinheit“ sein. Die zentrale Zeile des Gedichts lautet: „Die Wellenlänge meiner Seele ist genau meine Größe, das ist, damit wir die schwindelerregenden Sonnensysteme Kuss nennen können.“[48]

---

sondern grundlegend zu Subjekten einer intersubjektiven Relation, sogar eines Geschehens. Hans-Georg Gadamers Spiel-Begriff könnte hierfür am ehesten einen phänomenologischen Rahmen bieten.

45 József: Riának hívom / Ich nenne sie Ria (wie Anm. 38), 254–255: „Csodálatos, hogy más nem vette észre feje fölött a virágokat.“

46 Ebd.

47 József: Én dobtam / Ich warf (wie Anm. 36): „[…] de szándékunk egyet jelent a rádiummal.“

48 Ebd.: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak / mondjuk a szédítő naprendszereket.“

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Die „Seele“ ist demzufolge eine Art radiophonische Säule („Wellenlänge“), wird zugleich metonymisiert und wendet sich in oder auf den Körper zurück („meine Größe“). Auf der Ebene des Sprachgebrauchs wird dieser Satz, der eine definitive, formelartige beziehungsweise syllogistische Formulierungsweise imitiert, vom Motiv des „Kusses“ überschrieben, in einem Zusammenblitzen des Physiologischen mit dem Kosmischen, was in den damaligen Gedichten von Attila József bereits ein bewährtes Verfahren ist.

Auch das schon erwähnte Gedicht *Esti felhőkön* inszeniert beziehungsweise transponiert den durchleuchtend-diaphanen Effekt des Röntgens: „das Mark phosphoresziert in unseren Knochen wie der Polarstern/Beim Licht beider sehen wir das Wasser und das Brot die sich in unseren Händen versteckten.“[49]

Auch hier tritt eine Immaterialisierung ein, im Sinne der Durchleuchtung, die keine transitiv-kognitive Ausrichtung bedeutet, da die Immaterialisierung in der Durchleuchtung selbst (oder als Durchleuchtung) geschieht. Das „Phosphoreszieren“ als diaphan-medialer Effekt führt zur Externalisierung des Subjekts beziehungsweise der Subjekte; zudem ist dieses Phosphoreszieren auch eine Art nachträgliches Moment, vom „Polarstern“, von der Tropologie des Vergleichs her. Dennoch ist „das Licht beider“ gleichzeitig anwesend, das heißt, das Gedicht verwörtlicht den Vergleich, der sich auf diese Weise als Setzung der Selbstpräsentation kundgibt (als Katachrese), als Aufdeckung des Lebendigen (nicht als seine Ästhetisierung). Die Selbstpräsentation im Gedicht ist nicht denotativ auf das Lebende gerichtet, auf das „Mark“, sondern es ruft dessen „Phosphoreszieren“ hervor, aber schon vom nachträglichen Gleichnis her.

Ähnliches und Verglichenes, Referenz und Trope, der Chiasmus von referenzieller und poetischer Beschreibung des Lebendigen ergibt sich in der oder als die Performativität des Lichts, eines Lichts, eines „Phosphoreszierens“, das im Wesentlichen weder zur Referenz („Mark“) noch zur Trope („wie der Polarstern“) gehört, das eine Art medialen Übergang bildet, als Bewegung der poetischen Selbstpräsentation selbst, und dem sowohl die verifizierbare Referenz als auch die identifizierbare Trope nachträglich sind.[50] Schließlich inszeniert das Gedicht die durchscheinend-röntgenartige Membran des „Augenlids“ visuell und taktil zugleich: „Das Augenlid ist aus Seidenglas und streichelt uns[,] wenn wir es schließen[,] dennoch sehen wir weiterhin.“[51] Und gleichzeitig als aktiven und passiven Zusammenhang: Das Augenlid berührt, „streichelt“, uns, „dennoch sehen wir weiterhin“, also „wir“ selbst berühren das Lid auch aktiv durch das Sehen (das Auge), wo freilich auch das Sehen als Metapher und das Auge als Metonymie in eine Spannung geraten kön-

49 József: Esti felhőkön/Auf abendlichen Wolken (wie Anm. 21): „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag.“

50 József funktionalisiert hier das ästhetizistische Vergleichen der ersten Welle der ungarischen Moderne um (im Umfeld der Zeitschrift *Nyugat*), die Ununterscheidbarkeit von Referenz und Trope, und relativiert zugleich die Prädikation, die dem Vergleich als Grundlage dient („so, wie“).

51 József: Esti felhőkön/Auf abendlichen Wolken (wie Anm. 21): „a szemhéj selyemüvegből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk.“

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nen.[52] Von dieser Kreuzung der referenziellen und der tropologischen Systeme der poetischen Beschreibung her „sehen wir das Wasser und das Brot [kenyér] die sich in unseren Händen [tenyér] versteckten". Hier zeigt sich das Anagrammatische von *kenyér* und *tenyér*: Das Bezeichnende „Brot" (*kenyér*) verbirgt sich in den „Händen" (*tenyér*) – wie die „Wege" (*utak*) in „Verbergen" (*összebújnak*) im oben angesprochenen Gedicht *A bőr alatt halovány árnyék*. Das diaphane Sensorium wirkt hier als anagrammatische Lektüre, will sagen, die Performativität, die die Übertragung ermöglicht, schreibt sich auch als Spur ein (die „Hände" betonen wieder die Berührung, Taktilität, Indexikalität). Neben der Belebung des bildlichen Ursprungs der metaphorischen Ausdrücke und der Poetisierung der alltäglichen Redefloskeln als wichtigste poetische Strategien[53] lässt sich in der damaligen Dichtung der kleinen Form von Attila József eine Art poetischer Lektüre und Aufführung der Materialität der Sprache, ihrer anagrammatischen Effekte beobachten. Diese Poetik führt das Moment der Metonymisierung bis zum textuell-materiellen „Grund" beziehungsweise Effekt der „Übertragung".

Die avantgardistisch inspirierten knappen Gedichte von József um 1925 herum beschäftigt also die Matrix der folgenden Dreiheit: Die wechselseitige Bedingtheit und die Zusammenhänge von Kinesis, Aktivität und Passivität und Intervall (Membran, Haut, Schleier). Semantisch betrachtet entsprechen diesen die Temporalität, das Verhältnis von Welt und Subjekt und die Relationen der Vermitteltheit (natürlich überdecken sie einander auch, so ist das Intervall beispielsweise nicht nur Vermittlungsmedium, sondern auch temporales Verhältnis).

Bevor wir jedoch im Hinblick auf das Ensemble von Aktivität und Passivität an Ausgleich, womöglich sogar an Dialektik denken, müssen wir folgende Präzisierung vornehmen: Am Beispiel des „Schattens" (*Der Krebs*) war zu sehen, dass *der Vermittler zum Handelnden wird*, das heißt, dass das Handelns- *und* Erleidens-Verhältnis, das die sprachliche Seinsweise des lyrischen Subjekts zugleich charakterisiert, nicht in sich selbst auf diese Seinsweise des Subjekts referiert oder auf sie zurückzuführen ist (wie auf ein abstrakt-isoliertes Seiendes), sondern dass es grundlegend von der sprachlichen Vermitteltheit, von der Bewegung der Medialisierung *als Werden der lyrischen Selbstpräsentation* ins Leben gerufen wird. Damit geht die Betonung des avantgardistisch inspirierten lyrischen Handlungswertes als Zielformel („Wenn ihr Glut stapelt / In eure schon fast sehenden Augen, / Damit

52 Die durchlässigen Lider sind auch bei Déry ein wiederkehrendes Motiv, beispielsweise in dem bereits zitierten Gedicht *Barátom nálam aludt*: „[…] a lepilledt szemhéjak mögé / belopózkodott sárgán és habos gondolatokat / eresztett" („[…] hinter geschlossenen Lidern / schlich er sich gelb ein und spann lange, schäumende Fäden aus Gedanken"). Déry: Barátom nálam aludt (wie Anm. 20), 128–129. Anders als bei Déry inszeniert sich die Permeabilität der Lider bei József als wechselseitiges Verhältnis in beide Richtungen.

53 Vgl. Kulcsár-Szabó: Wege aus der Avantgarde (wie Anm. 3). Zur Defiguration der metaphorischen Ausdrücke der „gesprochenen Sprache" siehe auch Bartal, Mária: „és még mindig kérdezem: Hol vagy?" (Énkonstrukciók József Attila három szövegében) [„und ich frage noch immer: Wo bist du?" (Ich-Konstruktionen in drei Texten von Attila József)]. In: Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben. Hg. v. Gábor Bednanics u. a. Budapest 2003, 268–290, hier 277.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

sie nicht nur sehen, / Sondern auch leuchten!“ aus dem Gedicht *Lehren*),[54] die bei Attila József immer auch ein diaphanes Medium voraussetzte, in eine Aktivität der Wahrnehmung über, die vermittelten Charakters an das Medium gebunden ist (über den Kassák’schen Monismus hinaus). Diese Transformation öffnet den Weg über die Avantgarde hinaus zu den späteren Formationen in Józsefs Poetik.

Aus den bisherigen Ausführungen (siehe „aus Röntgenstrahlen wurde sie geschnitzt, sie durchleuchtet die Wände *und meine Worte*“) sollte deutlich geworden sein: Eine solche Bewegung der lyrischen Selbstpräsentation röntgt, durchleuchtet, seziert auch die Wörter als Wörter (vollzieht eine Autopsie) und manifestiert ihre physiologischen Grundlagen oder Effekte beziehungsweise Implikationen. Während also bei Kassák der Blick des Gedichts sozusagen nur „durch Wände“ schaut („wer schaffen will schaut durch die wände“, aus *Nummerierte Gedichte 48*), sezieren die Gedichte von Attila József auch die Wörter und die Sprache selbst, sowohl durch virtuelle Reetymologisierungen und Bedeutungsaufladungen oder semantisch-lautliche Dynamisierungen (zum Beispiel das Wort „Welle“ in *Der Krebs*) als auch auf anagrammatisch-materielle Weise.[55] Dies bedeutet keine reine poetische Selbstreflexivität, sondern unter anderem die Problematisierung und Übertragung des Lebenden oder der Lebendigkeit, der Begriffe und Vorstellungen des Lebens und die Generierung oder Evokation von sprachlich-textuell vermittelten Lebenseffekten, diesseits oder jenseits des Horizonts der (Selbst-)Reflexivität mit ihrem bewussten Charakter – so weit, dass sich die Richtung des Röntgens umkehrt: Sie richtet sich nicht einfach von außen auf das Lebende, auf instrumentelle Weise im Sinne einer quasi-technischen Einmischung des poetischen Apparats, sondern auch dieser Apparat wird gleichsam wiederlesbar von den physiologischen Effekten des Lebenden her, die freilich von demselben Apparat als Selbstpräsentation evoziert oder inszeniert wurden. Die sprachliche Dimension wird zudem von den nicht-kulturellen, nicht-codeartigen Spuren her lesbar, die sich im Lebenden manifestieren, freilich zugleich mit Verweis auf ihre Grenzen. Der physiologische Ursprung der sprachlichen Mitteilung aktiviert das Sagen und gefährdet es gleichzeitig, indem ein nicht-sinnvolles, nicht-semantisches Geräusch (das auch Stummheit sein kann) in Erscheinung tritt.

Poetisch wird all das so realisiert, dass sich die metonymische Organisiertheit der Bewegungen der Bedeutungsübertragung auch als Spurenhaftigkeit, als Einschreibung von Spuren oder Inskriptionen äußert. Diese Spurenhaftigkeit verfügt nun auch über physiologischen Nachdruck, als Einschreibung von Engrammen in Lebendes oder Lebendiges, als Anagrammatisierung des Körpers. Es ist wichtig, dass hier

54 József, Attila: Tanítások [Lehren]. In: Összes Versei. Budapest 1994, 124–132, hier 131: „Mikor raktok parazsakat / Már-máron látó szemetekbe, / Hogy ne csak lássanak, / Világítsanak is!“ – Siehe zur Weiterschreibung der Motive auch das Gedicht *Milyen jó lenne nem ütni vissza* (Wie gut es wäre, nicht zurückzuschlagen). Vgl. Szabolcsi: József Attila élete és pályája (wie Anm. 17), 564–567.

55 Dies war selbstverständlich auch Kassák nicht fremd, siehe z. B. das Anagramm von „Sprache“ (*nyelv*) und „Leim“ (*enyv*) in seinem *Nummerierten Gedicht 6*.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

auch das Bezeichnende „Körper“ arbiträr ist,[56] denn der „Körper“ ist keine integre Entität oder Fläche, sondern eine Dimensionalität, sofern hier Blicke und Operationen aktiv sind, die in den Körper eindringen, ihn aufdecken, nach außen wenden oder exteriorisieren. Die kleine Form stellt bei József nicht zuletzt die Matrix dieser physiologischen Engrammatik und einer korrelierenden instantanen Zeitlichkeit dar.

Aus dem Ungarischen von Christina Kunze

56 Genauer siehe Grünbein: Drei Briefe (wie Anm. 12), 41: „Das Gedicht, idealerweise, führt das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor. Jeder Entladung folgt sofort wieder ein Spannungsaufbau und umgekehrt. Die Energie hierfür liefert ein Komplex, der eigentlich nur unzulänglich mit Körper bezeichnet ist, weil er sehr viel tiefer unter die Haut geht.“

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Mehrsprachigkeit, oder Die kleine Form in der Lyrik

Einige konzeptionelle Überlegungen (Fridrich – Součková – Mickiewicz)[1]

Alfrun Kliems

Ich wundere mich oft,
wie lange ein kleines Wort nachklingt.
Es ist ein Echo im Kopf.
Herta Müller (*Das Echo im Kopf*, 2019)[2]

In einem Gedicht von Honza Krejcarová heißt es:[3] „Aschenputtels Schuh sitzt wie angegossen // Meine Möse auch / […].“[4] Peter Zajac bemerkt dazu im Interview mit Zornitza Kazalarska zu Anfang dieses Bandes: „Die Obszönität der direkten Benennung wird zur Trägerin von Krejcarovás Poetik. Im Gedicht leuchtet singulär ein einziges obszönes Wort, eine einzige obszöne Wortverbindung auf.“[5] Zajac betrachtet das signalhafte Obszöne, das für ihn zugleich unter „klein“ rangiert, mithin als konstitutiv für Krejcarovás Schreibstrategie.

Zweites Beispiel: Herta Müller sorgt sich in einem ihrer Collage-Gedichte, dass „mich vielleicht ein so perfides Einsprengsel beschleicht, dass es mir wie ein Fisch aus der zweiten Schläfe in die fünfte schwimmt, […]“.[6] (Abb. 1)

Beide Gedichte operieren mit einem Einschub, der klein und singulär ist, auf den ersten Blick irgendwie fehlplatziert wirkt und dadurch irritiert. Während Krejcarová ein obszönes Wort einflicht, thematisiert Müllers lyrisches Ich das, was ein solches „Einsprengsel“ mit ihm macht. Das kann ein obszönes Wort sein, ein derber Fluch, eine typografisch abweichende Zeile, ein dialektaler Eintrag, ein Liedzitat – oder eben ein Einschub aus einer anderen Sprache. Allemal „erwischt“ es die Arglo-

1 Für ihre immer wieder inspirierenden und überraschenden Ideen danke ich Zornitza Kazalarska und Manuel Ghilarducci.

2 Müller, Herta: Das Echo im Kopf. Vorwort. In: Dies.: Im Heimweh ist ein blauer Saal. München 2019, [o. S.].

3 Honza Krejcarová ist die Tochter von Milena Jesenská und war in den 1950er Jahren Muse des späteren Underground-Dichters Egon Bondy. Der wiederum heißt eigentlich Zbyněk Fišer und gab gemeinsam mit Krejcarová 1949 einen inoffiziellen Sammelband mit surrealistischen Texten heraus, den sie mit *Židovská jména* (Jüdische Namen) betitelten. Die darin abgedruckten Autor:innen publizierten unter jüdischem Pseudonym. Bondy behielt seine Namenswahl zeitlebens bei. Siehe auch Drubek, Natascha: Sich (k)einen Namen machen: Die *Židovská jména* der Honza K. In: Slovo a Smysl 28 (2017), 51–73.

4 Krejcarová, Honza: Popelčin střevíček padne jako ulitý [Aschenputtels Schuh sitzt wie angegossen]. In: Dies.: Clarissa a jiné texty. Praha 1990, 38: „Popelčin střevíček padne jako ulitý // Moje kunda také / […].“ Der Titel des Gedichts ist zugleich der erste Vers. – Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

5 Vgl. hier im Band das Interview von Peter Zajac über den Minimalismus in der Lyrik.

6 Müller, Herta: Vater telefoniert mit den Fliegen. Frankfurt am Main 2019, 72.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 1: Herta Müller aus *Ein beispielloser Fall ist der Schnee* (2012)

sen unverhofft, kommt nachgerade heimtückisch daher. Solchen „eingesprengten" Elementen will ich in meinen Überlegungen zur Mehrsprachigkeit in der Lyrik nachgehen.

In diese binde ich auch Uwe Wirths Interpretation von Müllers Collagen als *paperworks* ein, der darin die *greffe citationnelle* von Jacques Derrida mit Bruno Latours *immutable mobiles* verknüpft. Unter Ersterem versteht Derrida das Zitieren strukturanalog dem Aufpfropfen, einer Praxis aus der Landwirtschaft, in der Pflanzen veredelt werden. Unter Letzterem begreift Latour „syntagmatische Verkettungen […], die, etwa als *papier collés*, in der Lage sind, Bedeutung *und* Bewegung zu kommunizieren, indem sie aus ihrem Herkunftskontext herausgenommen und in einen neuen Kontext eingeschrieben werden".[7] Mithilfe dieser beiden Konzepte liest Wirth Müllers Collagen als Ergebnis poetischer Pfropfungsbewegungen.[8] Insbesondere Latours *immutable mobiles* bilden den Hintergrund meiner Betrachtungen, in denen ich die Leitkategorie des Bandes, „Kleinheit", auf das singulär

7 Wirth, Uwe: Poetisches Paperwork. Pfropfung und Collage im Spannungsfeld von *Cut and Past*. In: Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier. Hg. v. Imgard M. Wirtz und Magnus Wieland. Göttingen – Zürich 2017, 41–63, hier 20.

8 Wirth stellt das Ganze in einen weiter verstandenen Kontext der Greffologie. Vgl. Wirth, Uwe: Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer *Allgemeinen Greffologie* (2.0). In: Impfen, Propfen, Transplantieren. Hg. v. Uwe Wirth. Berlin 2011, 9–27.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Aufblitzende anwende, auf das Minimale als Salz im Textganzen. „Kleinheit" wird nachfolgend mithin quantitativ verstanden, wenn auch nicht in streng vorgegebenen Zeilen- oder Zeichenzahlen – primär jedoch nah an seiner irritierenden Qualität.[9] So setzt Krejcarová in dem oben zitierten Gedicht das tschechische Wort *kunda* („Möse" beziehungsweise auch derber „Fotze") nicht nur einmal ein, sondern wiederholt es wenig später, dann aber in der Mehrzahl (*kundy*), und macht es durch diesen erneuten Einsatz zu einem Leitmotiv.

Meine Beispiele erörtern weitere solche Möglichkeiten von Kleinheit und Singularität in ihrer (nicht immer offensichtlichen) Parallelität. Das, was in den Texten singulär aufleuchtet, sind indes keine obszönen, sondern „fremdsprachige" Einschübe – hier einmal exemplarisch in Anführungszeichen gesetzt, um eine letztlich schwer zu leistende Abgrenzung zu „eigensprachig" zu signalisieren.[10] Im Einzelnen diskutiere ich fünf lateinische Verse in einem tschechischen Gedicht (Milada Součková), zwei deutsche in dialektaler Lyrik (Radek Fridrich) und kleine Objekte in translingualer Dichtung (Iwona Mickiewicz).

In Kürze: Was ist Mehrsprachigkeit?

Monika Schmitz-Emans zufolge gibt es im Alten Testament drei Urkatastrophen, von denen immerhin zwei mit Sprache verbunden sind. Die erste ist die Vertreibung mit dem Verlust der Paradiessprache, die zweite die Sprachverwirrung nach dem Turmbau zu Babel, die dritte die Sintflut.[11] Vier Modelle, die sich namentlich zur „Sprachverwirrung" verhalten, sollen nachfolgend vorgestellt werden, weil sie wiederum zur ausgewählten Lyrik überleiten: Urmythos, Reinheitsgedanke, sprachliche und kommunikative Promiskuität, Pathologisierung.

Eine regelrechte Bedeutungsumkehr erfährt der Urmythos „Babylon" durch den Reinheitsgedanken. Friedrich Schleiermacher postuliert 1813 in seinen Ausführungen *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*: „Wie Einem Lande, so auch Einer Sprache oder der andern, muß der Mensch sich entschließen anzuge-

9 Siehe zur Kürze von Lyrik im weiter verstandenen Kontext translingualer Dichtung auch Ramazani, Jaham: Lyric Poetry: Intergeneric, Transnational, Translingual? In: Journal of Literary Theory 11/1 (2017), 97–107, hier 98: „Let's not forget brevity! Is this text already too long to qualify as lyric? How short is short? How long is long?"

10 Dembeck, Till: Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Zur Einleitung. In: Philologie und Mehrsprachigkeit. Hg. v. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg 2014, 9–38. Siehe zu den kulturellen und sozialen Rahmenbedingungen auch folgenden Band: Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Hg. v. Till Dembeck und Rolf Parr. Tübingen 2017.

11 Schmitz-Emans, Monika: Bi- und multilinguale Dichtung. Erscheinungsformen und Interpretationsperspektiven/Poezja dwu- i wielojazyczna. Postaci i perspektywy interpretacyjne. In: Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Hg. v. Maria Ciesla-Korytowska. Kraków 1996, 279–316, hier 279.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

hören, oder er schwebt haltungslos in unerfreulicher Mitte."[12] Für Schleiermacher generiert die Sprachkatastrophe allererst Identität, verbindliche Zugehörigkeit, die abzulegen Verrat darstellt: Verrat an Natur und Sitte, Verrat an der Sprach-Mutter, dem Land, der Sprecher-Gemeinschaft. Ein Mehrsprachiger verdoppelt sich ihm zufolge auf unnatürliche Weise, „schwebt" im Nirgendwo des Dazwischen.[13] Schleiermacher steht damit stellvertretend für die europäischen nationalen Bewegungen, in denen es den jeweiligen Sprachkulturen um Nobilitierung und Normativität ging; Sprachvermischung störte diese Aufwertungsbemühungen. Die Wirkmächtigkeit des sprachlichen Reinheitsgebotes hebt K. Alfons Knauth in seinen Ausführungen über den Weg von der mehrsprachigen zur mischsprachigen Literatur hervor, galt doch die Muttersprache „jahrhundertelang als die Matrix des Patriotismus".[14]

Sprachlicher Reinheit wie bei Schleiermacher steht sprachliche Promiskuität gegenüber. Schon die antike Literatur kennt die Vermengung verschiedensprachlicher Elemente. So bestehen Epen wie die *Odyssee* aus einer „Kunstsprache, einer Mischung verschiedener Dialekte".[15] Bleibt diese Mischung schwach, wird sie zwar verständlicher, aber auch unpoetisch; parodiert und subvertiert sie die (hochsprachliche) Norm zu sehr, droht sie unverständlich zu werden.[16] Barbarengriechisch, dialektale Färbung, „sprachlicher Realismus" und – so Bernhard Zimmermann – „foreigner talk" dienen eher dem komischen Effekt in Komödien, während die Tragödie zur Verständlichkeit neigt, eine klare (heißt einsprachige) Sprache bevorzugt.[17]

Mit dem Italiener Teofilo Folengo und seinem *Opus Macaronicum* (1530) erhielt die misch- beziehungsweise mehrsprachige Dichtung einen eigenen Namen: makkaronische Schreibweise. Folengos *ars poetica* verquirlt in seinem Makkaroni-Sprech korrektes Latein mit einem volkssprachlichen Italienisch, wobei er die italienischen Worte wiederum lateinisch flektiert.[18] Auch das Erzählwerk des Renaissance-Dichters François Rabelais vermischt auf engstem Textraum Latein, Griechisch, Französisch, Italienisch und Deutsch. Und in der Rhetorik des Barock gibt es die „poetische Qualität der *parole pellegrine*, der von einer Sprache in die andere wandernden Fremdwörter".[19] Allgemein sei, so Knauth, „die literarische Polyglossie" derweil

12 Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens. In: Das Problem des Übersetzens. Hg. v. Hans Joachim Störig. Stuttgart 1963, 38–69, hier 63.

13 Ebd.

14 Knauth, K. Alfons: Weltliteratur. Von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit. In: Literatur und Vielsprachigkeit. Hg. v. Monika Schmitz-Emans. Heidelberg 2004, 81–110, hier 81.

15 Zimmermann, Bernhard: Dialekte und „foreigner talk" im griechischen Drama. In: Polyglotte Texte. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. Weertje Willms und Evi Zemanek. Berlin 2014, 18–27, hier 18.

16 Ebd., 19.

17 Ebd., 26–27.

18 Körte, Mona: Essbare Lettern. Brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit. München 2012, 90.

19 Knauth: Weltliteratur (wie Anm. 14), 82 u. 84. Knauth spricht hier von einem „gastronomischen Paradigma", das die Dichtung von Rabelais bestimmen würde, die wiederum einen „glottophagen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nicht in das spätere Konzept der Weltliteratur eingegangen, sondern blieb niederen Gattungen wie dem Schwank oder der Komödie vorbehalten.[20]

Erst die historischen Avantgarden und später die multilinguale Konkrete Poesie erheben sprachliche Promiskuität zu programmatischer Vollwertigkeit. Letztere ist lesbar beziehungsweise decodierbar über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg, weshalb Knauth sie auch als „globoglott" bezeichnet, als „poetischen Supranationalismus".[21] Einige seiner Analysekategorien der daran anschließenden modernen mischsprachigen Literatur lauten: „gastronomisch", „kulturkannibalistisch", „indigenistisch", „onomatopoetisch", „zoopoetisch", „musikalisch".[22]

Weniger programmatisch promisk, vielmehr zugleich biografisch heikel und produktiv beschreibt die Tschechin Věra Linhartová ihren eigenen Polyglottismus. Im Pariser Exil vergleicht sie ihn mit einer „Persönlichkeitsmultiplikation", erblickt darin aber eine schizoide Wahrnehmungsveränderung, eine durchaus auch positive Ver/rücktheit. Sie meint den Verlust der Weltgewissheit, hier in Form einer Auflösung verlässlicher Beziehungen zwischen Signifikant und Signifikat.[23]

Vor diesem angerissenen literarhistorischen Hintergrund wird die Reibung verständlich, die von „fremdsprachigen" Einsprengseln ausgeht, die Anstößigkeit des Einsprengsels, das zudem leicht als „elitär" empfunden werden kann, weil es nicht allen Leser:innen sogleich zugänglich ist. Dennoch: Knauth zufolge konnte sich mittlerweile die „mischsprachige Literatur als eine der einsprachigen Literatur gleichwertige, wenn nicht überlegene ästhetische Option etablieren".[24]

Mehrsprachigkeit als kleine Form

In allgemeinen Beobachtungen zur Nanotextualität gesellt sich zum ästhetischen Aspekt ein weiterer Punkt: Verständlichkeit. Wird die „relative Idealgröße der Kürze (brevitas) unterschritten, droht die Schwerverständlichkeit der ‚obscuritas'".[25] Viele mehrsprachige Gedichte gehen wesentlich auf ein solches Spiel mit der *obscuritas* zurück, auf die (vermutete) Unverständlichkeit von anderssprachi-

Charakter" habe. In mehrsprachigen Texten sprechen auch Tiere im multilingualen Mischmasch oder können Menschen beispielsweise auf infrasprachlicher Lautebene miteinander kommunizieren.

20 Ebd., 86.

21 Ebd., 87–88, 93 u. 104.

22 Ebd., 89.

23 Linhartová, Věra: La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique Tchècoslovaque. In: Roman Jakobson. Echoes of his Scholarship. Hg. v. Daniel Armstrong. London – Lisse 1977, 219–235, hier 220.

24 Knauth: Weltliteratur (wie Anm. 14), 81.

25 Einleitung: Nanotextualität. In: Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen. Hg. v. Franz Fromholzer, Mathias Mayer und Julian Werlitz. Paderborn 2017, 7–15, hier 10 (Hervorhebung im Original): „Teil des ethischen Profils unserer Frage ist daher, inwiefern die Unterbietung

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

gen Einsprengseln. Sie sind an Eingeweihte gerichtet oder spielen mit der Fiktion, es zu sein.

Zugleich erweisen sich die Einsprengsel aber auch als außerordentlich mobil. Fremdsprachige Einschübe ähneln gewissermaßen den *mouches volantes*, schwarzen Pünktchen, die aus heiterem Himmel als fadenähnliche Formen oder Farbflusen im Blick erscheinen. Bei den *mouches volantes* beziehungsweise „fliegenden Mücken" handelt es sich im medizinischen Verständnis um Schatten, die durch Trübungen im Glaskörper des Auges auf die Netzhaut geworfen werden. Sie gehören zu den normalen Erscheinungen des Alters, tauchen unerwartet beim Lesen oder dem Blick ins Helle auf. Meist lassen sie sich wegblinzeln oder verschwinden wieder, schlimmstenfalls setzen sie sich dauerhaft fest.

Fremdsprachige Einschübe können konzeptionell als *mouches volantes* gedacht werden, als eingesprengte Sprachteilchen, als Störmoment, das überall singulär aufblitzen kann und sich damit als hochgradig mobil erweist. Für dieses Phänomen verwendet Maria Lauret in Rückgriff auf die *verba peregrina* von Quintilian den Begriff *wanderwords* und grenzt diesen deutlich von Verfahren wie dem *code-switching* ab.[26]

> […] I call them „wanderwords": words and phrases in other languages that disrupt, enchant, occlude or highlight the taken-for-granted English of American literature and can thereby perform wonders of poetic signification as well as cultural critique. Usually marked in italics, as if to emphasize their strangeness, wanderwords are freighted with the other-cultural meanings wrapped up in their different looks and sounds. Yet, surrounded by English and swallowed up in the flow of our reading, whether or not they are made intelligible by context or translation, we tend to ignore them.[27]

Das Auftauchen dieser mobilen Einschübe beziehungsweise *wanderwords* lässt sich wiederum verschieden kategorisieren; das Wie entscheidet, ob es sich durch sie um multilinguale Lyrik *sui generis* handelt oder aber um Mehrsprachigkeit als kleine Form in der Lyrik. Ein multilingualer Dichter *par excellence* ist zum Beispiel der Tscheche Ivan Blatný (1919–1990), der in seinen späten Gedichten das Tschechische konsequent mit dem Englischen, Deutschen und Französischen vermischte. Die Multilingualität seiner Lyrik lässt sich nicht ohne seinen lebensgeschichtlichen Hintergrund betrachten: 1948 verließ er die Tschechoslowakei und blieb Zeit seines Lebens in London. Dort wurde ihm Schizophrenie attestiert, man wies ihn in eine Anstalt ein, wo er schließlich seine mehrsprachigen Texte verfasste. Innerhalb dieser biografischen Koordinaten siedelt seine Lyrik außerhalb der Übersetzbarkeit – ohne Konzession an die Leser:innen welcher Nationalliteratur auch immer. Vielmehr ist

---

der Textebene im Einzelsatz diesem einen *Anspruch* auf Vollständigkeit einräumt, die nur in der Imagination und Interpretation einer wiederholten Lektüre approximativ geleistet werden kann?"

26 Lauret, Maria: Wanderwords. Language Migration in American Literature. New York – London 2014, 2.

27 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

sie radikales literarisches Postulat einer Lebenssituation, die als eine gleichsam unübersetzbare präsentiert wird.[28] Věra Linhartovás Diktum vom Sprachwechsel als produktiv verstandene Ver/rücktheit lässt sich mithin unter mehreren Gesichtspunkten auf dieses Spätwerk beziehen.

Hingegen verstehe ich die *mouches volantes* oder Laurets *wanderwords* dann als „klein", wenn sie die Grundtektur des Gedichts nicht tangieren, sondern als minimalinvasive Fremdkörper einmontiert werden – wie das Wort „Möse" bei Honza Krejcarová. Müllers Gedicht wiederum markiert die rezeptionsästhetische Seite der *wanderwords*: Das lyrische Ich fühlt sich perfide angegangen, fast immersiv bedrängt. Das korrespondiert mit der Illustration, die den Text zu kommentieren scheint: Sie zeigt links einen Nagel und rechts davon die obere Kopfpartie eines Putto aus einem Gemälde. Mit dem Bild des Nagels werden Vorstellungen wie Stechen, Einstechen, Durchstechen aufgerufen; sie erinnern an das *punctum* von Roland Barthes, dem zufolge die meisten Fotografien ein „*höfliches* Interesse" auslösen,[29] das er als *studium* beschreibt. Hierbei handelt es sich um ein mehr oder weniger „zielloses" und „oberflächliches" Schweifen des Blickes über Fotoalben oder Fotosammlungen. Dem stellt Barthes das *punctum* gegenüber, das das *studium* „durchbricht (oder skandiert)": „[…] denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)."[30] Auf diesen Verwundungsaspekt werde ich zurückkommen.

Bruno Latours *immutable mobiles* sind ebenfalls Teilchen, die über Praktiken der Inskription entstehen, durch Zitieren, Kopieren, Umschreiben, Kartieren, Fotografieren, Zeichnen, Drucken; sie sind in sich stabil und zugleich beweglich, so können sie zwischen verschiedenen Kontexten ohne Bedeutungsverlust mäandern, aus einem Umfeld in ein anderes „wandern". Latour, meint Wirth, denke dabei auch an die Zeichenträger selbst, wenn er explizit von *paper-work* spricht (in der deutschen Übersetzung als „Schreibarbeit")[31] und das „inskribierende Einschreiben"[32] zum Beispiel ein Einkleben sein kann – wie in Müllers Zeitungscollagen. Dieses Kul-

28 Vgl. Kliems, Alfrun: Transterritorial – Translingual – Translokal. Das ostmitteleuropäische Literaturexil zwischen nationaler Behauptung und transkultureller Poetik. In: Literatur und Exil. Neue Perspektiven. Hg. v. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin – Boston 2013, 169–182, hier 176–180. Siehe auch die Anmerkungen und das Nachwort von Faktor, Jan/Simon, Annette in Blatný, Ivan: Hilfsschule Bixley. Gedichte. Aus dem Tschechischen v. Jan Faktor und Annette Simon. Wien 2018, 211–228.

29 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989, 36.

30 Ebd., 35–36.

31 Latour, Bruno: Drawing Things Together. In: Representation in Scientific Practice. Hg. v. Michael Lynch und Steve Woolgar. Cambridge – London 1990, 19–68. – Vollständige deutsche Ausgabe: Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente. In: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld 2006, 259–307, hier 269.

32 Wirth: Poetisches Paperwork (wie Anm. 7), 21.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

turprinzip umschreibt Latour als „drawing things together“.[33] Analytische Vorteile von *paper-work* sind ihm zufolge, dass Inskriptionen beweglich sind, aber dennoch unveränderlich, wenn sie sich denn bewegen. Sie kommen flach daher, zweidimensional. Und sie lassen sich reproduzieren, können immer wieder aufs Neue kombiniert werden. Durch sie werden Dinge (große Gebäude, exotische Pflanzen, ganze Landschaften, empirische Erhebungen, Menschenleben) in Papier umgewandelt (in Pläne, Zeichnungen, Fotografien, Karten, Statistiken, Porträts und Biografien):

> Da diese Inskriptionen mobil, flach, reproduzierbar, still und von variierendem Maßstab sind, können sie neu gemischt und neu kombiniert werden. Das meiste, was wir Verbindungen im Geist zuschreiben, kann durch dieses erneute Mischen von Inskriptionen erklärt werden, die alle dieselbe „optische Konsistenz“ haben. […] Ein Aspekt dieser Neukombinationen ist die Möglichkeit, verschiedene Bilder von vollkommen unterschiedlichem Ursprung und Maßstab zu überlagern.[34]

Unter den Modi, die Latours endlos sich generierende *paper-works* instruieren und die weniger auf Kunst und Literatur denn auf Wissenschaft, Technik und Macht abheben, findet sich indes kein Hinweis auf ein mögliches (ästhetisches) Störpotenzial, im Gegenteil. Latours *paper-work* ist quasi autorlos, mehr ein Kulturprinzip, ein Flickwerk permanenten Zusammenhangs, in dem Hierarchie durch Akkumulation beziehungsweise Addition ersetzt wird – und eben kein persönlich intendierter Schöpfungsakt.

Was in Latours Konzept der *immutable mobiles* eine nur geringe Rolle spielen mag, scheint mir aber für die *mouches volantes* ausschlaggebend zu sein. Ihr metaphorischer Mehrwert lässt sich vielmehr an das Wort „Einsprengsel“ rückbinden, über das in der Neubearbeitung des Grimm’schen Wörterbuchs steht: „fremdes Element“ und „Fremdkörper“.[35]

Uwe Wirth bezieht – anders als Latour – das Störpotenzial in seine Betrachtung von Müllers Collagen ein. Ihm zufolge kann der Charakter der Bewegung mitkommuniziert werden, so wenn Zeichen mitsamt ihrem „Gepäck“ – mit der Farbe des Papiers, seiner Qualität, Größe und Beschaffenheit – bewegt werden und im „Original“ eine Lücke zurücklassen, einen Bruch oder Riss erzeugen, der wiederum „gekittet“ werden muss, soll keine Wunde (im Sinne von „Trauma“) zurückbleiben. Bewegungen wie die der Flucht und des Exils können so metapoetisch vermittelt werden.[36]

---

33 Latour: Drawing Things Together (wie Anm. 31).

34 Latour: Drawing Things Together (wie Anm. 31), 270.

35 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung (1965–2018). Band VII. Spalte 1042. Digitalisierte Version. Quelle: https://www.dwds.de/wb/dwb2/einsprengsel (09.12.2020).

36 Latours Wandercharakter der *immutable mobiles* ließe sich so möglicherweise metaphorisch auf Komplexe wie Flucht und Migration anpassen: „Wenn man von seinem gewohnten Weg abweichen und schwer beladen zurückkehren möchte, um andere dazu zu zwingen, ihre gewohnten Wege zu verlassen, besteht das hauptsächlich zu lösende Problem in der Mobilisierung. Man muss fortgehen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Derridas *greffe citationnelle* kommen in meinen Überlegungen hingegen nur am Rande vor; ihm geht es nicht um die Wertung, die im Aufpfropfen durchaus immer noch steckt, um das Veredeln.[37] Für ihn ist die Bewegung des „zitathaften Aufpfropfens" immer schon in den fließenden Zeichen enthalten, Iterabilität (Wiederhol- und Zitierbarkeit) ist ihnen wesenhaft, aber auch der Bruch mit ihrem jeweiligen Kontext:

> Diese Kraft zum Bruch verdankt sich der Verräumlichung, die das geschriebene Zeichen (*signe*) konstituiert: einer Verräumlichung, die es von den anderen Elementen der internen kontextuellen Kette trennt (die stets offene Möglichkeit, es herauszulösen oder aufzupfropfen), aber auch von allen anderen Formen eines gegenwärtigen (vergangenen oder zukünftigen in der modifizierten Form der vergangenen oder zukünftigen Gegenwart) subjektiven oder objektiven Referenten.[38]

Die Merkmale der *greffe citationnelle* sollen nachfolgend nicht weiterverfolgt werden, auch wenn bei Derrida die Zeichenbewegung gewisse Überbleibsel generiert. Indes denkt er das Ganze vor allem grammatologisch, Latour hingegen kulturologisch und Wirth schließlich poetologisch.

Radek Fridrich und die eingesprengten Vertreibungsreste

Peter Zajac beobachtet bei den kleinen Formen in der Lyrik eine existenzielle Dimension lyrischer Kurztexte. Ähnlich spricht das Vorwort des Bandes *Nanotextualität* von einer „lebensgeschichtlichen Relevanz extremer Verknappung", von einem „ethischen Potenzial", das sich nicht zuletzt aus der „Subversion der Ordnung" durch Kürze ergebe.[39]

Die lebensgeschichtliche Relevanz der *mouches volantes* zeigt sich an den deutschen Einschüben in Radek Fridrichs tschechischer Lyrik, die Disruptionen ähneln

---

und mit den ‚Dingen' zurückkehren, wenn die Bewegungen nicht vergeblich sein sollen; die ‚Dinge' müssen aber in der Lage sein, die Rückreise zu überstehen, ohne Schaden zu nehmen. Weitere Erfordernisse: Die gesammelten und verlagerten ‚Dinge' müssen alle gleichzeitig denen präsentierbar sein, die man überzeugen will und die nicht fortgegangen sind. Kurz: Man muss Objekte erfinden, die mobil, aber auch unveränderlich, präsentierbar, lesbar und miteinander kombinierbar sind." In: Latour, Bruno: Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader. Hg. v. Andreas Ziemann. Wiesbaden 2019, 265–274, hier 268–269.

37 Wirth beschreibt, dass Müller ihre Collagen als Veredelung betrachtet, denn sie wählt dafür ausschließlich Wörter aus Zeitungen, nicht aus literarischen Werken, um Erstere im Prozess der Literarisierung zu erhöhen, sie aus dem „alltäglichen Diskurs" zu herauszulösen. Zugleich aber betont er, wie mit den historischen Avantgarden die Frage obsolet wird, „welches Material in der Funktion der Unterlage und welches als aufgesetzter Pfropfreis fungiert". Vgl. Wirth: Poetisches Paperwork (wie Anm. 7), 24 u. 29.

38 Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Limited Inc. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2001, 15–45, hier 28 (Hervorhebung im Original).

39 Einleitung: Nanotextualität (wie Anm. 25), 7.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

und, ohne sie verstehen zu müssen, auf einen historischen Umstand hinweisen, den die Texte im Subtext transportieren: die Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei nach 1945. Die deutschsprachigen Elemente lassen sich als „Verunreinigungen", als Irritationen lesen und induzieren so einen axiologischen Zugriff, den Latour mit *paper-work* ebenso wenig anspricht wie Derrida mit *greffe citationnelle*.

Der 1968 geborene Radek Fridrich stammt aus Děčín (Tetschen), seine Großmutter war eine Sudetendeutsche, die nach 1945 im Land bleiben durfte. In seine tschechische Dichtung montiert er deutsche Sprach- und Namensfetzen, verweist darüber auf das ehemals dort omnipräsente Idiom. Děčín und Umgebung bilden das topografische Zentrum der Gedichtbände *Řeč mrtvejch* (Die Totenrede, 2001), *Erzherz* (2002), *krooa krooa* (2011) oder auch *Nebožky* (Selige, 2011), in denen Fridrich Geistergeschichten und „Totenreden" meist zweisprachig – Tschechisch und Deutsch – abdruckt. Wild und dunkel erscheinen die darin beschriebenen sudetendeutschen Orte, in die nach der Vertreibung neue Bewohner:innen kamen, um die leerstehenden Gehöfte zu beziehen: aus slowakischen Dörfern, Roma-Familien, gestrandete Bürgerkriegsflüchtlinge, Repatrianten, sozial Randständige. Fast zwei Millionen folgten damals dem Aufruf, in die Region zu gehen. Sie alle verband, dass sie nichts mit den Orten verband, in denen sie sich niederließen oder niederlassen mussten. Fridrich aber lässt die „alten" (sudetendeutschen) Bewohner:innen und deren Ortsgebundenheit so wiederaufleben, dass Xavier Galmiche von einer „géographie emphatique"[40] spricht.

Der mehrsprachige Zugang Fridrichs zu dieser Region gibt den Gedichten, wie Václav Smyčka schreibt, einen „eigenwüchsigen ‚einsiedlerischen' Sound […], der neben erotischen und Naturmotiven eine stark ausgeprägte mythopoetische Prägung trägt".[41] Smyčka betrachtet Fridrichs ins Tschechische eingewobenen deutschen Wörter als „fremdartige Elemente", als „unverständliche und unverdauliche Kerne", als „unentzifferbar".[42]

Fridrich lässt in diesen „unverdaulichen Kernen" die Geister der Vergangenheit auferstehen, wenn er die vergessene oder ausgeblendete Sprache (das Sudetendeutsche) in kleinen Tranchen ins Tschechische beziehungsweise wie im folgenden Beispiel ins Dialektale einbindet, das im Gedicht *Knechtová* (Die Knechtová) die sprachliche Grundform darstellt, dabei aber selbst schon wieder eine Mischform ist.

40 Galmiche, Xavier: Quand les lieux se souviennent. Poésie des ruines et géographie emphatique dans la littérature tchécophone d'après 1989 (R. Fridrich, M. Fibinger). In: Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989. Hg. v. Małgorzata Smorag-Goldberg und Marek Tomaszewski. Lausanne 2013, 229–247.

41 Smyčka, Václav: Das Gedächtnis der Vertreibung. Interkulturelle Perspektiven auf deutsche und tschechische Gegenwartsliteratur und Erinnerungskulturen. Bielefeld 2019, 84. Siehe auch die Fridrich gewidmeten Seiten in diesem Buch (u. a. 84–88, 172–175).

42 Ebd., 173.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Renata Makarska versteht dies als Versuch, „die tschechische Sprache in der Phonetik der Sudetendeutschen zu rekonstruieren“:[43]

Knechtová

F hospotě *Zum grűnen Paum*
sou pot prkennou potlahu uschovány
hutepni inštrumenty:
tupa, tschinel, trompete, posoun,
housle a klarinet.

Muj Vati, Kapelmeister Johannes Knecht,
k nim napsal topis:
Einmal werden wir zurückkommen
und wieder spielen.[44]

In der Übersetzung von Jana Krötzsch:

Die Knechtová

In dor Kneibe *Zum grien' Boom*
sin undorm Dielnbodn
Musikinstrumende vorsteckt:
Duba, Dschinelle, Drombede, Bosaune,
Geische un Glarinede.

Mei Vador, Gapellmeister Johannes Knecht,
hat noch en Brief dazu geschriem:
Einmal werden wir zurückkommen
und wieder spielen.[45]

Das Děčíner Café *Zum grünen Paum* gab es wirklich; und auch die versteckten Habseligkeiten der Deutschen – auf Dachböden, in Kellerverschlägen oder vergraben im Garten. Das Polnische hat dafür gar einen eigenen Begriff: *poniemiecki*, „nachdeutsch“. Was hier allerdings vergraben wurde, sind Musikinstrumente, kein Silberbesteck. In der vierten Verszeile handelt es sich um Blasinstrumente wie für eine böhmische Blaskapelle (*dechovka*), in der fünften Verszeile gesellen sich noch

43 Makarska, Renata: *Kochanka Norwida* i *Krooa, krooa* – hybrydyczna twórczość pisarzy wielojęzycznych (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i Radek Fridrich) [*Norwids Geliebte* und *Krooa, krooa* – das hybride Schaffen mehrsprachiger Schriftsteller (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki und Radek Fridrich]. In: Region a tożsamości transgraniczne. Literatura, miejsca, translokacje. Hg. v. Danuta Zawadzka, Małgorzata Mikołajczak und Katarzyna Sawicka-Mierzyńska. Kraków 2016, 504–516, hier 514.

44 Radek Fridrich: Nebožky/Selige. Opava 2011, 83. Aus dem Tschechischen von Jana Krötzsch. Im Tschechischen würde es u. a. heißen: *instrumenty* anstelle von *inštrumenty*, *v hospodě* anstelle von *f hospotě* und *dopis* anstelle von *topis*.

45 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Geige und Klarinette hinzu, auch klassische Klezmer-Instrumente. Der deutschsprachige Zettel (*Einmal werden wir zurückkommen / und wieder spielen*) mag auf eine doppelte historische Wiederkehr verweisen: auf die der Juden und die der Deutschen.

Der deutsche Zweizeiler ist das kleine Einsprengsel, das umso stärker verwirrt, weil es ins Dialektale eingeflochten wurde, das schon an und für sich irritiert. Von der Übersetzerin wurde der Dialekt ins Sächsisch-Oberlausitzische übertragen. Die nordböhmische Mundart der Tochter subvertiert das feierlich-getragene Deutsch des Vaters auf dem Zettel, wobei wiederum der unkommentiert bleibende Zettel den Schlusspunkt des Gedichts bildet: Ihm, dem Symbolischen, der „Sprache des Vaters" (Jacques Lacan), kommt damit das erinnerungskulturelle Gewicht zu, nicht dem Gesprochenen, dem Dialekt – nach Julia Kristeva dem Semiotischen, der „Sprache der Mutter".

Fridrichs kleine Spracheinschübe korrespondieren mit Erinnerungskonzepten wie *haunting memory* und *ghostly matters*. So betrachtet Avery Gordon einen Geist nicht einfach als tote oder vermisste Person, sondern als „soziale Figur".[46] Das heißt, Geistererscheinungen wie hier in der Lyrik Fridrichs, machen auf etwas Verlorenes, etwas für uns nicht oder nicht mehr Sichtbares aufmerksam; sie suchen uns heim: „Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition."[47] Es geht nicht um „cold knowledge", sondern um „transformative recognition".[48] Über Letzteres wird latentes Wissen ins Bewusste überführt, was aber nicht heißt, dass die Gedichte damit Aussöhnung propagieren, im Gegenteil, so funktionieren „Geister" oder „Untote" nicht, wie Alexander Etkind mit Blick auf das postsowjetische Russland festhält: „The mournful experiences need to be summarized, but justice is a poor concept for doing this work. Ghosts need recognition rather than justice."[49]

Fridrich mythisiert und re-mythisiert mit seiner Dichtung, denn er greift verlorene Fäden nicht nur auf, sondern spinnt sie weiter, schmuggelt deutsche Eigennamen, Toponyme, Mythenfiguren, Gedichttitel in die vorwiegend tschechischen Texte, wo sich die Sprachen aneinander reiben. Zumal viele der archaisch klingenden deutschen Ortsnamen, wie Smyčka festhält, „heute kaum identifizierbar und aus der mentalen Topographie" längst verschwunden sind.[50] Fridrichs Lyrik kann auf das noch latent vorhandene Vergangene anspielen, muss aber dessen doppelte Nichtlesbarkeit in Kauf nehmen: sprachlich wie inhaltlich.[51] Und nicht zuletzt bio-

46 Gordon, Avery F.: Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination. London – Minneapolis 1997, 8.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Etkind, Alexander: Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford 2013, 219.

50 Smyčka: Gedächtnis der Vertreibung (wie Anm. 41), 173.

51 Andere Gedichte Fridrichs flechten deutsche Orts- und Personennamen ein, führen regionale Sagen- und Mythenfiguren auf: den Hasenfuß etwa oder die Pechfrau, die Windmüllerin, die Federfrau, die

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

grafisch, wenn er verifizierte Lebensdaten, oftmals nur biografische Fragmente, und nüchterne Fakten aus alten Totenbüchern und Grabinschriften in seine Texte einbaut.

Milada Součková und ihre biografisch induzierten *mouches volantes*

Milada Součková (1898–1983) ging weniger historisch, denn biografisch vor, als sie lateinische Verse in das folgende Gedicht einband, das sie kurz vor ihrem Tod verfasste: *Dušicky – All Souls* (Allerseelen) von 1982. Wiewohl sich das kaum scharf trennen lässt, gründet doch auch Fridrichs Dichtung in einer biografisch beziehungsweise familiär ererbten Mehrsprachigkeit.

Součková gehört zur Generation Ivan Blatnýs und ist wie er eine Ausgewanderte des Februarexils von 1948. Nach der kommunistischen Machtübernahme in der Tschechoslowakei entschied sie sich, dauerhaft in den USA zu bleiben, wohin sie zunächst 1945 als Kulturattaché entsandt worden war. *Dušicky – All Souls* stammt aus ihrer Sammlung *Sešity Josefíny Rykrové* (Die Hefte der Josefína Rykrová).[52] Der titelgebende Nachname ist die weibliche Version des Namens von Součkovás Ehemann, dem Künstler Zdeněk Rykr, der sich 1940 in Prag-Smíchov vor einen Zug stürzte und das Leben nahm.[53] Der Vorname Josefína ist eine Reminiszenz an Součkovás Großmutter Josefína Horová.[54]

Bei den „Heften" handelt es sich um einen autobiografischen Lyrikzyklus, an dem die Autorin von 1974 bis zu ihrem Tod 1983 schrieb. Die ersten Hefte wurden 1981 im kanadischen Exilverlag Sixty-Eight Publishers herausgeben, die Gesamtausgabe erschien posthum 2009. Součkovás Gedichte funktionieren wie Fotogra-

---

Vogelin. Die Namen Anna Kerda, Franziska und Anna Hille, Theresie Richter, Erna Fischer, Emma Jäger stehen wiederum für die Namen verschwundener Bewohnerinnen und lassen die demografische Diskontinuität der Region sichtbar werden.

52 Hierbei handelt es sich um die Hefte 1 und 2. Die Hefte 3, 4 und 5 kamen dann in die Ausgabe von 1993, ebenso ein Text aus dem Nachlass, *Vlastní životopis Josefíny Rykrové* (Der eigentliche Lebenslauf von Josefína Rykrová). In Heft 6 wurden dann unter dem Titel *Imaginární setkání* (Imaginäres Zusammentreffen) nachgelassene Gedichte versammelt. – Siehe u. a. Němcová Banerjee, Marie: Sešity Josefíny Rykrové: The Poet as Reader. In: Neznámý člověk Milada Součková. Hg. v. Michal Bauer. Praha 2001, 34–47.

53 Zu den Todesumständen siehe Lahoda, Vojtěch: Zdeněk Rykr and the Chocolate Factory. In: A Reader in East-Central-European Modernism, 1918–1956. Hg. v. Beáta Hock, Klara Kemp-Welch und Jonathan Owen. London 2019, 89–107, hier 104–106.

54 Němcová Banerjee: The Poet as Reader (wie Anm. 52), 36. Banerjee spricht hier auch von „hidden associations between things and people, in the quick random intersections of time and space". – Für Kristián Suda und Richard Štencl entfaltet Součková ihren Zyklus wie „eine Spirale aus Gedächtnisbildern, Situationen, Empfindungen, flüchtigen Erinnerungen und vor allem immer wieder durchlebten und umgeschriebenen biografischen Ereignissen wie literarischen Motiven". In: Suda, Kristián/Štencl, Richard: Ediční poznámka [Editorische Bemerkung]. In: Součková, Milada: Sešity Josefíny Rykrové. Praha 2009, 325–328, hier 325.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

fien, bilden vor allem Prager Räume ab; in knapper (englischer) Prosa werden sie am Schluss in Paratexten meist relativiert, ironisch kommentiert. Erinnerung, so der Grundtenor des Bandes, ist immer auch Verdrängen, bedient sich der Täuschung, braucht ein Korrektiv, das die Josefína-Kommentatorin in Form dieser paratextuellen Rahmungen mitliefert. Josefínas Leben wird so in ein intertextuelles Gewebe aus Sprachen, Zeiten, Orten und Landschaften geflochten – aus dem katholischen Barock, der antiken Mythenwelt, deutscher Romantik, italienischer Städte, lateinischer Klassiker. Marie Němcová Banerjee nennt Součkovás Zyklus „a panoramic vision of her past […] a new, hybrid form that mixes poetry and prose in a mutual exchange of attributes“.[55]

Die lateinischen Zeilen in *Dušicky – All Souls* lese ich als biografisch induzierte *mouches volantes*. Das Gedicht stammt aus Heft 7, das mit *Rhythmi Bohemici* betitelt ist.

Diminutivum	Diminutivum
ten krásný rys češtiny	dieser schöne Zug des Tschechischen
a Aurelia,	und von Aurelius,
animula parvula	animula parvula
comes hospesque corporis	comes hospesque corporis
quae in loca abibis	quae in loca abibis
parvula, nudula	parvula nudula
malá je ve mně dušička.	klein ist das Seelchen in mir.
A ten den je letní	Und der Tag ist sommerlich
javory přes noc ztratily listí	die Ahornbäume verloren über Nacht ihre Blätter
(bez rukavic, bez vlňáků)	(ohne Handschuhe, ohne Wolltücher)
žel na Uhelném trhu	leider nicht auf dem Kohlmarkt
ty umělé a pravé palmy	künstliche und echte Palmwedel
na drátkách, na plocho, jehličí	an Blumendraht, gepresst, Tannennadeln
drobné chryzantémy, levné	feine Chrysanthemen, billige
ty obrovské, ty zkadeřené	und die großen, gekräuselten
bílé, žluté, růžovavé	weiß, gelb, rosafarben
na mramoru náhrobku	auf einem Marmorgrab
salonní, ne s palmou vítězství	elegant, nicht so eins mit Siegespalme
z Uhelného trhu	vom Kohlmarkt
s tou barokní	mit so einer barocken
ve vlňáku, v rukavicích,	im Wolltuch, in Handschuhen,
Neruda je jejich básník	Neruda, das ist ihr Dichter
Aurelius zná ty blanduly	Aurelius kennt die blanduly
na lodičkách se plaví	sie fahren auf den Schiffchen
quae in loca abibis?	quae in loca abibis?
kam odplouváš z Uhelného trhu?	wohin treibt es dich weg vom Kohlmarkt?[56]

55 Banerjee: The Poet as Reader (wie Anm. 52), 34.

56 Součková, Milada: Dušičky – All Souls. In: Součková: Sešity (wie Anm. 54), 288.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

In zahlreichen weiteren Gedichten finden sich derartig kleine französische, italienische, deutsche und englische Einschübe, oft Eigennamen, Toponyme oder Zitate; Součkovás Basissprache bleibt derweil wie bei Fridrich das Tschechische. Kündigt bereits der englische Titelteil in *Dušicky – All Souls* die Sprachdoppelung an, so erweist sich Součková hier als Meisterin des Ineinander- und Verblendens, ein Verfahren, das auch ihre früheren Gedichtbände prägt.[57] Die syntaktische Zuordnung wird über unklare Genitivkonstruktionen in der Schwebe gehalten, so dass ein spätsommerlicher Tag in Nordamerika mit dem Prager Kohlmarkt verschmelzen kann.[58] Die forcierte Uneindeutigkeit der grammatischen Bezüge überbrückt geografische Klüfte, oder besser: löst den Raum auf.[59] Was hingegen die lateinischen Einsprengsel biografisch offenlegen, ist nicht zuletzt eine klassisch gebildete Dichter-Philologin, die als Folie Passagen aus dem Scherzgedicht *Animula, vagula, blandula* des römischen Kaisers Hadrian einfügt. Součková hat übrigens viele ihrer Verweise auswendig zitiert, was manche Aus- beziehungsweise Weglassung oder auch Fehlzuschreibung erklären mag. So auch die mögliche Verwechslung von Hadrian mit Marcus Aurelius.[60] Wobei sie mit Aurelius insofern nicht falsch liegt, als von ihm wie von dem ebenso erwähnten Jan Neruda bekannt ist, dass sie eine Vorliebe für Verkleinerungsformen hatten.[61]

57 Siehe z. B. das Rykr gewidmete Gedicht *Letní vítr čechrá platanové listí…* (Der Sommerwind zerzaust die Platanenblätter …) aus der Sammlung *Gradus ad Parnassum* (1957), in dem der Ausgangspunkt Bechyně ist, ein Ort in Südböhmen, in dem Součková mit ihrem Mann in den 1930er Jahren mehrfach die Sommerfrische verbrachte. Mit Bechyně werden über die Flüsse Hudson, Seine, Elbe und Moldau amerikanische wie europäische Landschaften miteinander verbunden. Siehe Součková, Milada: Případ poezie. Dílo Milady Součkové [Der Fall Poesie. Das Werk von Milada Součková]. Band X. Praha 1999, 134–135. Vgl. auch Lahoda: Zdeněk Rykr (wie Anm. 53), 100.

58 Hrdlička, Josef: Případ poezie Milady Součkové [Der Fall Poesie bei Milada Součková]. In: Ders.: Poezie v exilu. Čeští básníci války a západní básnické tradice. Praha 2020, 163–185, hier 165. Josef Hrdlička macht für Součkovás Exillyrik ein „Aufeinandertreffen der Räume Heimat und Exil" (*střetávání prostorů domova a exilu*) aus.

59 Das wiederum führte Alena Jaklová, die eine linguistische Analyse dieses Gedichtes vorgelegt hat, zu der zugegeben merkwürdigen Schlussbemerkung: „Die ‚Dechiffrierung' der Gedichtbedeutung und seines Sinnes kann jedoch bei einigen Perzipienten zu vorzeitiger Resignation führen." Siehe Jaklová, Alena: Lingvistická analýza básnického textu Milady Součkovy [Linguistische Analyse eines lyrischen Textes von Milada Součková]. In: Bauer: Neznámý člověk (wie Anm. 52), 118–128, hier 127.

60 Suda/Štencl: Ediční poznámka (wie Anm. 54), 327.

61 Zu den Diminutivbildungen bei Hadrian siehe u. a. Hollstein, Heinrich: Ein Gedicht Hadrians. In: Rheinisches Museum für Philologie 71 (1916), 406–414, hier 409–413. Zu Aurelius und die Diminutiva u. a. Ackeren, Marcel van: Die Philosophie Marc Aurels. Bd. 1: Textform – Stilmerkmale – Selbstdialog. Berlin – Boston 2011, 294–295. – Verkleinerungen wie Gärtchen (*zahrádka*), Häuschen (*domek*), Lädchen (*krámek*) oder Fräcklein (*fráček*) oder Josefinchen (*Josefinka*) finden sich z. B. in Nerudas Erzählungen aus *Povídky malostranské*. – Josefinka wird übrigens auch von Součková als Verkleinerung für Josefína benutzt, z. B. im Gedicht *Dětská podobizna* (Kinderporträt). In: Součková: Sešity (wie Anm. 54), 37.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Animula, vagula, blandula	Mein Seelchen, freundliches du, so wanderlustig immerzu
Hospes comesque corporis	Dein Leib war nur dein Gasthaus und nun
Quae nunc abibis in loca	Sollst du die letzte Reise tun in jenes Reich
Pallidula, rigida, nudula,	Wo alles so öd und kahl und bleich,
Nec, ut soles, dabis iocos	In jene Nacht, wo keiner mehr deine Späßchen belacht[62]

Součková verknappt diese Originalverse Hadrians auf folgende vier Zeilen: „animula parvula / comes hospesque corporis / quae in loca abibis / parvula, nudula." Und fokussiert sich darüber auf das zu Allerseelen ausschweifende „Seelchen" und dessen Weg, was wiederum mit der Schlusszeile korrespondiert, nämlich der nochmaligen Erkundigung danach, wohin die Reise wohl gehen wird, einmal auf Lateinisch, dann auf Tschechisch.

Součková schließt sich Hadrian/Aurelius und Neruda poetologisch an: mit „Seelchen" (*dušička*) und „Schiffchen" (*lodičky*). Der lateinische Einschub korrespondiert also auf mehreren Ebenen mit dem Aspekt „klein": durch seine fünf lateinischen auf insgesamt 28 tschechische Verse; durch die herausstechende tschechisch-lateinische Mischform *ty blanduly*; durch die dem lateinischen Gedicht inhärente Diminutivstruktur und durch das, was Součková metapoetisch darüber aufruft, gelten schließlich Diminutiva als „Zeichen der Zuneigung und Zärtlichkeit" (Edmund Burke).[63]

Irritationspotenzial haben ihre eingeschobenen lateinischen Verse durchaus, neben aller biografischen Koketterie und bildungsbürgerlichen Attitüde. Das liegt in der spiralförmigen Entfaltung des verknappten lateinischen Textteils, der am Ende des Gedichts ins Tschechische ausstreut. Ist das gekürzte (oder falsch erinnerte) Scherzgedicht anfangs noch erkennbar, wird die tschechisch-lateinische Mischung *ty blanduly* zu biografisch induzierten *mouches volantes*, die zum Gedichtschluss wieder aus dem Blickfeld verschwinden, weggeblinzelt werden, wenn Součková die lateinische Frage „quae in loca abibis?" ins Tschechische übersetzt und auf dem Prager Kohlmarkt endet. Und schließlich lassen sich Součkovás *ty blanduly* – Diminutivum von *blandus* (zärtlich, lieblich, sanft, schmeichelhaft) mit tschechischer Endung (Substantiv im Nominativ Plural) – analog zu Herta Müllers Beobachtung lesen, dass sich „viele Wörter unauffällig in anderen Wörtern verstecken". Übersetzen ließe sich *ty blanduly* beispielsweise als „diese Zärtlichkeiten".

> In vielen deutschen Wörtern sitzt was Rumänisches drin, in Frankfurt ein rumänischer Diebstahl – „furt". Und in rumänischen Wörtern sitzt oft etwas Deutsches, „pur" in „iepure", dem rumänischen Hasen. Ist es nicht seltsam, wie viele Wörter sich unauffällig in anderen Wörtern verstecken? Wenn ich das T am Ende abschneide, wird aus der Landschaft ein Landschaf, aus der Schirmherrschaft ein Schirmherrschaf.[64]

62 Übersetzung v. Theodor Birt. Zit. nach Hollstein: Ein Gedicht Hadrians (wie Anm. 61), 406.

63 Burke, Edmund: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Idee vom Erhabenen und Schönen (1757). Hamburg 1989, 152–153. Vgl. dazu auch Schuller, Marianne/Schmidt, Gunnar: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld 2003, 26–27.

64 Müller: Das Echo im Kopf (wie Anm. 2).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Und in vielen lateinischen Wörtern, könnte Müller ergänzt werden, sitzt etwas Tschechisches drin. Im lateinischen Suffix *-ula* (siehe *blandula*) beispielsweise verstecken sich gleichklingende tschechische Suffixe wie *-ula*, *-ulka*, *-ulenka*/*-ulinka* oder *-ul(át)ko*, die wie in *Jezulátko* (Jesulein) häufig mit einer Diminuierung des Substantivs einhergehen. Součková substantiviert auch deshalb das Lateinische *blandula* in *ty blanduly*, weil die Diminutivbildung über Suffixe im Tschechischen eher substantivisch denn adjektivisch funktioniert. In den diminuierten Substantiven sitzt wiederum etwas Emotionales, Volkssprachliches, Liebevoll-Kindliches, zumal in *ty blanduly* nicht nur klanglich, auch semantisch: „diese Zärtlichkeiten". Das heißt aber auch, Součková anverwandelt das Lateinische ans Tschechische, ohne indes den Einsprengsel-Charakter des neologistischen *ty blanduly* zu minimieren.

Was Součková wiederum mit dem Dichter Jan Neruda verbindet, mag weniger die konkrete Vorliebe für den Prager Kohlmarkt sein,[65] sondern die liebevolle Schilderung des Kleinen, hier des Unspektakulären, Übersehenen, Zurückgebliebenen. Neruda gilt mit seinem Erzählzyklus *Povídky malostranské* (Kleinseitner Geschichten, 1877) als Chronist der Prager kleinen Leute, auch seine Erzählanlässe sind klein, oft nicht mehr als „mentale Ereignisse", so Wolf Schmid.[66] *Dušičky – All Souls* kann also auch als Kommentar zu Nerudas Geschichte *Psáno o letosních Dušičkách* (Eine Allerseelen-Betrachtung) gelesen werden, denn beide Texte rufen ein ähnliches sepulkrales Setting auf: Allerseelen, Friedhof, Plastikpalmwedel, Chrysanthemen, Grabgängerinnen.[67] So besucht Nerudas ältliches Fräulein Máry alljährlich zu Allerseelen den Friedhof von Košíře, gedenkt dort ihrer zwei verstorbenen Verehrer und träumt vom Tod als Bräutigam.

Součkovás empirisches Alter beziehungsweise das von Josefína mag hier wiederum zweifach hineinspielen: im *flashback* der Kindheitserinnerung an die Prager Marktfrauen und im rhetorischen Du mit dem „Seelchen" auf dem Weg zur Überfahrt. Schließlich: Auch in Součkovás Gedichten „ereignet" sich quasi nichts, bewegt sich das lyrische Ich nicht etwa zwischen den Räumen, vielmehr geht es um die Illusion von Bewegung. Součková bindet das viele Kleine zusammen an einem Ort, dem des Gedichts: einen lateinischen Scherz, zwei (oder drei) Dichter der Diminuierung, einen kleinen mischsprachigen Neologismus (*ty blanduly*), billigen

65 Neruda, Jan: Kleinseitner Geschichten. Aus dem Tschechischen v. Günther Jarosch. Berlin – Weimar 1980. – An einer Stelle in der Geschichte *Večerní šplechty* (Abendplaudereien) macht Neruda übrigens den Gegensatz zwischen Kleinseite und Altstadt anhand des Kohlmarktes explizit: „Um keinen Preis möchte ich in der Altstadt wohnen! – Freilich! Vier Meilen im Umkreis ist dort kein Vogel zu sehen. Wenn sich die Altstädter nicht manchmal vom *Kohlmarkt* eine gebratene Gänsekeule mit nach Hause brächten, wüßten sie nicht einmal, wie ein Vogel aussieht" (124, Hervorhebung nicht im Original).

66 Schmid, Wolf: Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne. Berlin – Boston 2017, 233–246.

67 Dazu auch Lahoda: Zdeněk Rykr (wie Anm. 53), 101. Součková und ihr Mann waren im Übrigen fasziniert von der Friedhofswelt der Kleinseite, auch von dem Friedhof in Košíře. Sie hat in Amerika u. a. über Barock in Böhmen und dessen Todesmotivik geschrieben. Součková, Milada: Baroque in Bohemia. Ann Arbor 1980.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Friedhofskitsch (Plastikpalmen) – und eben keine großen Marmorgräber oder Familiengruften.

Iwona Mickiewicz (*1963) und Mehrsprachigkeit als *Scherbenliebe*

War bei Součková und Fridrich die Rede von der lyrischen Basissprache „Tschechisch", lässt sich eine solche bei Iwona Mickiewicz nicht eindeutig feststellen. Die 1963 im polnischen Leszno geborene Mickiewicz lebt seit 1988 in Berlin. Während ihr erster Gedichtband *Puppenmuseum* noch aus dem Polnischen ins Deutsche übersetzt wurde,[68] hat sie die folgenden schon direkt auf Deutsch publiziert, darunter *Sprachunterricht* (2013) und *Meisterschaft* (2014), wobei beide Sammlungen auch polnische und russische Texte beinhalten; in späteren Werken kommt noch Jiddisch hinzu. Mickiewicz ist aber nicht nur Dichterin, sondern dreht Videofilme, performt Texte, produziert Mini-Bücher, entwickelt Hörkästen, zeichnet, fotografiert, übersetzt und collagiert Autor:innen wie Gertrud Kolmar, Teodor Parnicki, Else Lasker-Schüler, Marko Ristić.

Mehrsprachigkeit ist also nur *ein* Prinzip ihrer Poetik, die zudem plurimaterial und plurimedial konzipiert ist. Das folgende Gedicht aus dem Band *Express – translin – gu – al – n – y* (2021) soll hier näher unter dem Aspekt der „Scherbenliebe" und im Rückgriff auf Walter Benjamin betrachtet werden. Scherbenliebe deshalb, weil es in den Texten immer um Splitter von Welt(en) geht, die sich für mich in das Konzept der Mehrsprachigkeit als kleiner Form einfügen. (Abb. 2)

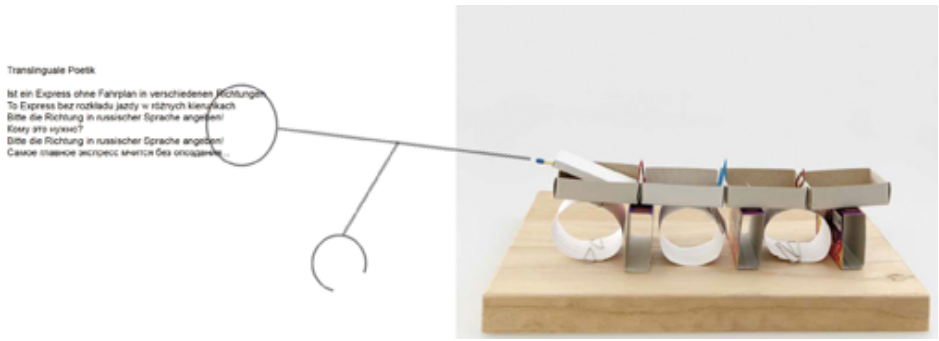


Abb. 2: Iwona Mickiewicz *Translinguale Poetik* (2021)

Im Gedicht *Translinguale Poetik* – wie im gesamten Band – assembliert Mickiewicz Gegenstände, Worte, Silben, Endungen. Längst handelt es sich nicht mehr um flächige Collagen, sondern um Assemblagen, 3-D-Gebilde, die für sich genommen ein Memorandum für die kleinen Dinge sind: Bindfäden, Papierfetzen, Knöpfe,

68 Mickiewicz, Iwona: Puppenmuseum. Gedichte. Aus dem Polnischen v. Bettina Eberspächer. Berlin 1992.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Streichholzschachteln, Zigarettenpapier, Stecknadeln, Büroklammern, Holzperlen, Reiszwecken, Bauklötzchen – und immer wieder Streichhölzer. Dazu Mickiewicz in einem Selbstkommentar:

> Dinge sind klein (das kleinste Ding ist 2 cm × 2 cm), bodenlos (nicht befestigt), augenblicklich und leben kürzer als eine Eintagsfliege. Dinge sind aus Resten gemacht, die in der Schublade oder im Müll landen. […] Wir möchten auf großem Fuß leben und Kunst auf großem Fuß haben. Dinge leben auf kleinem Fuß. Passen auf eine kleine Fläche große Träumereien?[69]

Das dingähnliche Gedicht *Translinguale Poetik* setzt sich aus einem Text- und einem Objektteil zusammen, die über ein grafisches Muster optisch verbunden sind. Das kurze beziehungsweise kleine Werk besteht aus drei deutschen, zwei russischen und einer polnischen Verszeile. Die zweite polnische Zeile übersetzt die erste deutsche, die fünfte ist eine Wiederholung der dritten: „Bitte die Richtung in russischer Sprache angeben!“ Die zwei russischen Zeilen, die überdies in kyrillischer Schrift abgedruckt sind, lauten übersetzt: „Wer braucht das?“ und „Hauptsache, der Express rast ohne Verspätung“.

Der Text entspricht den eingangs aufgestellten Kriterien von der Kleinheit des Einschubs nicht, schließlich fehlt eine Basissprache und die fremdsprachigen Elemente sind damit keine Einschübe mehr, sondern gleichberechtigte Sprachschichten. Vielmehr funktionieren hier die Dinge strukturanalog den Spracheinsprengseln, sie sind hochmobil, so beständig wie flexibel; ohne ihren unprätentiösen (kleinen) Dingcharakter zu verlieren, fügen sie sich in eine translinguale Sprachbasis ein.

An dieser Stelle ist noch einmal auf Herta Müller zurückzukommen. In deren Collagen stehen die Illustrationen, und nicht die Zeitungsschnipsel, für das perfide Überraschungsmoment, wie im Eingangsbeispiel, wo das „eigentliche“ Einsprengsel das eingeklebte Bild von einem Nagel ist, der sich in den Kopf des Putto zu bohren droht. Müllers deutschsprachige Zeitungsschnipsel fungieren mithin abermals strukturanalog zu einer Sprache, bilden *die* semiotische Grundform – wie das Tschechische bei Fridrich und Součková. Ihre *mouches volantes* wären dann die Illustrationen, die Bildschnipsel.

Wie Milada Součková spielt auch Mickiewicz mit den Wortendungen, geht dabei aber bis zur extremen Zersplitterung der Wörter, reduziert sie auf „Endungen“. In einem titellosen Gedicht heißt es eingangs gereimt auf Polnisch: „lubię końcówki / na ów / znów znów z / nów / tyle słów“ („ich liebe endungen / auf ów / wieder wieder w / ieder / soviele wörter“).[70] Wenig später folgt auf Deutsch: „Verwendungen für Endungen: / Änderungen rändern und nichts / verschwenden!“[71] Das Gedicht endet mit sechs russischen Versen zum selben Thema, den Endungen.

---

69 Dies.: Dinge. Mini-Objekte und Collagen. Berlin 2018.

70 Der Band befindet sich noch im Druck. Mickiewicz, Iwona: [o. T.] (lubię końcówki …). In: Dies.: Express trans – lin – gu – al – n – y. Berlin 2021, [o. S.]. Das Wort *nów* meint auch „Mondphase“.

71 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das führt nun unmittelbar zu der bereits angesprochenen Scherbenliebe und Benjamin. Scherben tauchen als Metaphern in Walter Benjamins Werk mehrfach auf. Beim barocken Trauerspiel, in seiner Proust-Rezeption, im Engel der Geschichte, mit Blick auf den Übersetzer, aber auch in *Berliner Kindheit* nimmt Benjamin Bezug auf die Scherbe. Gewissermaßen ähneln Benjamins Scherben der Grundmetaphorik der *mouches volantes*, wenn er zum Beispiel Prousts *mémoire involontaire* als „ungewolltes Eingedenken" übersetzt und dessen Erinnerungsbegriff näher am Vergessen (Wegblinzeln) als an der Erinnerung verortet.[72]

In seinem Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* vergleicht Benjamin das Übersetzen analog dem Funkeneinsammeln; es ist für ihn gleichbedeutend mit dem liebevollen („liebenden") Zusammenfügen eines zerbrochenen Gefäßes.[73] Scherben wiederum stehen im kabbalistischen Verständnis für das „Zerbrechen der Gefäße" (*Schewirat ha-Kelim*), für die Urkatastrophe, durch die das Böse in die Welt kommt. In den Scherben überdauern die „heiligen Funken", die aufgesammelt gehören.[74] Benjamin spielt darauf an.

In seinen Berliner Kindheitserinnerungen gibt es außerdem einen weiteren Scherbendiskurs: den des „bucklichten" Männchens. Diese Figur aus einem Kinderreim symbolisiert zum einen das Ungeschick, zum anderen das Vergessen über die Verkleinerung. Immer, wenn es auftaucht, einen Menschen ansieht, zerbricht der ob des Blickes unachtsam Gewordene etwas:

> Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen: […] Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen, bis aus dem Garten übers Jahr ein Gärtlein, ein Kämmerlein aus meiner Kammer und ein Bänklein aus der Bank geworden war.[75]

---

72 Benjamin, Walter: Zum Bilde Prousts (1929). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt am Main 1977, 310–327, hier 311 (Hervorhebung nicht im Original): „Steht nicht das *ungewollte Eingedenken*, Prousts mémoire involontaire dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird?"

73 Ders.: Die Aufgabe des Übersetzers (1923). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VI/1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Frankfurt am Main 1972, 9–21, hier 18 (Hervorhebung nicht im Original): „Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung *liebend* vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar machen."

74 Scholem, Gershom: Kabbala und Mythos. In: Ders.: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt am Main [1973] 1980, 146–158.

75 Benjamin, Walter: Einbahnstraße. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Frankfurt am Main ^{3}2017, 153–155, hier 154–155. Zur Übertragung der Figur des bucklichten Männleins auf Benjamins autobiografisches Werk siehe Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Würzburg 2005, 153–164.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das Männlein treibt aber auch, so Benjamin weiter, den „Halbpart des Vergessens“ ein. Es lässt die Erinnerung schrumpfen, diminuiert die Welt zum Weltchen, macht die Dinge in ihnen kleiner („Gärtlein“, „Kämmerlein“, „Bänklein“).

Mickiewiczs Objektgedichte symbolisieren eine Möglichkeit, mit diesen Scherben des Männleins, mit den Resten, in denen die „Funken“ des vormals Ganzen überdauern, ästhetisch umzugehen, wie zum Beispiel im Gedicht über die Endungen, die letztlich Wortreste, Wortscherben sind. Ihre Dinggedichte signalisieren die Zerbrechlichkeit der Welt, aber auch ihre Unverwüstbarkeit. Die Ding-Text-Scherben funktionieren ähnlich wie bei Benjamin als Samen, aus dem wieder etwas entsteht (oder entstehen kann). Sie erweisen sich als Träger einer transgenerationalen, posttraumatischen Erfahrung, als Trümmerteilchen, die immer wieder anders arrangiert werden können – stets aber „liebend“.

Dergestalt lässt sich Mickiewiczs Scherbenliebe mit Součkovás Diminutivliebe parallelisieren, auch wenn sie anders als Součková die morphologische Ebene verlässt und wie Müller zum poetischen *paper-work* übergeht. Das Kleine findet sich bei ihr in den Objekten, den Miniaturmodellen von Schiffen, Häusern und Burgen aus Papier – sie sind wie die „Schiffchen“ in Součkovás Diminutivsprache. Mickiewiczs dreidimensionale Dinge erweisen sich aber nicht nur als klein, sondern auch als hochgradig instabil: Sie wurden weder geleimt noch genagelt, sondern mit Büroklammern zusammengeheftet, können also jederzeit wieder in ihre flächige Ausgangsform zurück, und das macht sie anfällig für Benjamins buckliges Männlein, den Scherbengnom aus dem Keller.

In *Translinguale Poetik* führt vom Streichholz eine ornamentale Linie als Schnur oder Anhängerkopplung zum Text beziehungsweise auf das offene weiße Papier hinaus. Der translinguale Express braucht laut Text aber weder einen Fahrplan noch eine Durchsage noch eine verbindliche Sprache („Komu eto nužno?“). Was zählt, ist einzig seine Geschwindigkeit. Mickiewiczs „Papierarbeit“ der Miniaturisierung, die für Latour und seine *immutable mobiles* immer am Ende von Mobilisierungsprozessen steht, bringt die translinguale Poesie auf Rädern überhaupt erst hervor beziehungsweise die Zeichen selbst ins Rollen, den translingualen Express in Bewegung.

Zusammenbindung

„Nanotexte – gleich ob sie auf poetische oder prosaische Weise explizieren – stimulieren also die menschliche Explikationsfähigkeit, indem sie entweder vielsagende Eindrücke präsentieren oder die Bahn für ungewöhnliche Explikationsrichtungen eröffnen, […].“[76] Indes, die hier vorgestellten Gedichte mögen weniger als klas-

76 Grossheim, Michael: „Ein reichhaltiges Eins.“ Philosophische Anmerkungen zu den Explikationsbedingungen von Nanotexten. In: Nanotextualität (wie Anm. 25), 19–34, hier 33–34.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

sische lyrische Nanotexte verstanden werden, dafür sind sie – streng genommen – nicht kurz genug, nicht epigrammatisch, nicht haikuhaft. Ihnen gemein ist aber das über die Kleinheit oder Kürze (*brevitas*) ihrer mehrsprachigen „Einsprengsel" erzeugte Moment des Irritierenden, Verschleierten (*obscuritas*), weniger jedoch als Ausdruck übersteigerter Reduktion oder dunkler Formulierungen, vielmehr als Störmomente, die wie *mouches volantes* für einen Augenblick die Sicht verzerren, sie aber auch wieder freigeben können.

Sie kommen als minimale Spracheinschübe daher, als kleine Versatzstücke (Verse, Wörter, Wortgruppen, Dinge), die hochgradig mobil funktionieren, in den Texten verschieden kombiniert werden können, und dennoch die lyrische Basissprache und deren metrisches System (bei Fridrich und Součková das Tschechische) nicht oder kaum tangieren.[77] Mehrsprachigkeit als kleine Form gedacht, geht von der strukturellen Wirkungsmacht der atomaren Einsprengsel aus. Oder, Peter Zajac abgewandelt: „[Das Fremdsprachliche] der direkten Benennung wird zur Trägerin [der] Poetik. Im Gedicht leuchtet singulär ein einziges [fremdsprachliches] Wort, eine einzige [fremdsprachliche] Wortverbindung auf."[78]

Das verbindet die auf den ersten Blick ungleichen Arbeiten von Fridrich, Součková und Mickiewicz. Deren Latinismen oder deutschsprachige Einschübe lassen sich kaum ignorieren, können allenfalls ins Geisterhafte abgeschoben, als Neologismen missgelesen, als private Heimatkunde (Fridrich) oder biografische Verlinkungen (Součková) abgetan werden. Bei Mickiewicz wiederum sind die Einsprengsel keine lateinischen oder deutschen Verse, keine Bildcollagen, sondern die Dinge selbst – in Miniaturformat hergestellt und ins Flächige fotografiert, um sie als Latours *immutable mobiles* beweglich zu machen. Hierbei handelt es sich um eine Realisierung der *greffe citationnelle* (der Iterabilität der Zeichen) auf der Textebene und eine Visualisierung von *greffe matérielle* (der Papierpraktik der Objekte) auf der Ebene der Dinge.[79]

„Kleinformen" wie die *mouches volantes* generieren also mitunter Unverständlichkeit, einen Moment der plötzlichen Störung, der Reibung und Minimalinvasion zwischen ihrem Aufblitzen und Wegblinzeln. Sie können entweder wie ein Fremdkörper ausgeblendet („weggeblinzelt") oder auch komplett ignoriert werden. Sie verstellen indes den Blick nicht, im Gegenteil: Das Daneben, Darunter oder Darüber kann trotzdem gelesen und verstanden werden.

---

77 Metriken, so Remigius Bunia zur Verstheorie, lassen sich nicht „durch das Vorhandensein ‚fremder' lexikalischer – das heißt: phonologisch andersartiger – Elemente stören". Bunia, Remigius: Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition. Berlin 2014, 215. – Dazu auch Ramazani: Lyric Poetry (wie Anm. 9), 103: „In addition to this micro-interlingualism within lyrics, at the macro level, an entire prosodic system is sometimes grafted from one language onto another. As we all know, writers and critics have long struggled to fit English accentual rhythms to the ill-suited model of feet in short and long syllables, the quantitative meters of classical antiquity. Such translingual prosodic hybridization has also occurred outside the West."

78 Vgl. hier im Band das Interview mit Peter Zajac über den Minimalismus in der Lyrik.

79 Für diesen Hinweis danke ich Zornitza Kazalarska.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Dennoch bringen die kleinen Einsprengsel etwas in Bewegung, ins Rollen. Wenn Maria Lauret den *wanderwords* bescheinigt, „we tend to ignore them“,[80] ist das nur ein erster Reflex. Vielmehr öffnet die Unverständlichkeit den Blick zu einem besseren Verstehen. Sie schlägt produktive Funken aus der Urkatastrophe „Babylon“ – oder mit Blick auf Mickiewiczs Mini-Objekte – aus dem „Zerbrechen der Gefäße“.

80 Lauret: Wanderwords (wie Anm. 26), 2.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das tschechische Epigramm im 19. Jahrhundert

Trägheit oder Veränderung?

Xavier Galmiche

Epigramme „heute“ und „gestern“

1938 rief die tschechische Zeitschrift *Lidová kultura* (Volkskultur)[1] einen Epigramm-Wettbewerb ins Leben, der in der Nummer vom 19. Januar angekündigt wurde.[2] Unter der Rubrik „Die Tschechoslowakei in Epigrammen und Satire“ (Československo v epigramech a satiře) füllten die eingeschickten Epigramme später die Titelseiten der folgenden neun Nummern desselben Jahresgangs. Die Teilnahmebedingungen waren unter anderen folgende:

> (1) Der kämpferische Geist der Epigramme und Kurzsatiren soll fortschrittlich und sozialistisch sein; keine Pseudo-Demokratie und keine abgeschmackte Literatur.
>
> (2) Jedes Werk soll sich auf konkrete Personen oder Orte beziehen (Städte, Kommunen, Bezirke) und deren typische Züge in den Blick nehmen.[3]

Offensichtlich war Stanislav Kostka Neumann von den Einsendungen quantitativ und qualitativ enttäuscht: Die meisten Epigramme verfasste er schließlich selbst, denn eigentlich war er von Haus aus Epigrammatiker und publizierte schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zahlreiche Epigramme, vor allem in den vielen Zeitschriften, die er selbst gegründet hatte oder für die er regelmäßig schrieb.[4]

Neumann besaß eine gründliche Kenntnis vom Epigramm und dessen Geschichte und veröffentlichte noch im Laufe des Wettbewerbsjahres eine Anthologie mit Epigrammen, in deren Einleitung er die epigrammatische Entwicklung dialogisch erläuterte: als einen mittelalterlichen Streit zwischen dem Epigramm, dem Zensor und einem Richter. Nicht frei von einem utopischen Idealismus hoffte Neumann, seine Gelehrsamkeit auf dem Gebiet der Epigrammatik auch für linke Propagandazwecke nutzen zu können. Dafür stellte er in einer späteren Ausgabe von *Lidová kultura* eine Minianthologie von Epigrammen aus dem 19. Jahrhundert zusammen, darunter Texte von Josef Krasoslav Chmelenský, František Ladislav Čelakovský, Samuel

---

1 Bei der Zeitung handelt es sich um ein prosowjetisches linksgerichtetes Presseorgan, dessen Gründer Pavel Prokop gerade den Dichter Stanislav Kostka Neumann eingestellt hatte.

2 Československo v epigramech a satiře [Die Tschechoslowakei in Epigrammen und Satire]. In: Lidová kultura 1 (1938), 1.

3 Ebd.: „(1) Bojovný duch těchto epigramů a krátkých satir musí být pokrokový, socialistický, žádná lžidemokracie a žádné malicherné literátství. // (2) Každá práce musí býti namířena konkrétně na určité osoby nebo místa (města, obce, kraje) a týkati se typických stránek jejich.“

4 Vgl. Galmiche, Xavier: Les *Šibeničky* et l’internationale des revues satiriques anarchistes. In: L’Europe des revues II (1860–1930): réseaux et circulations des modèles. Hg. v. Evanghelia Stead und Hélène Védrine. Paris 2018, 497–503.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Godra, Karel Havlíček, Jan Kollár, Jan Neruda, Antonín Puchmajer. Die Auswahl schließt mit einem Epigramm von Neumann selbst.[5]

Neumann zeigt mit seiner Epigrammsammlung das Potenzial der Gattung für den ideologischen Klassenkampf auf, denn seine Textzusammenstellung verdeutlicht einmal mehr, dass und wie das agonistische und kämpferische Epigramm im Laufe des 20. Jahrhunderts zur literarischen Waffe werden konnte, zum Beispiel im Kontext der engagierten Literatur oder der „Agitprop".[6] Das Epigramm, ursprünglich als gesellschaftskritischer Spott-Text und beißend ironischer Kurzkommentar konzipiert, verwandelte sich zunehmend in eine Aggressions- und Beleidigungserklärung.

Diese Veränderung ist methodologisch interessant, wirft sie doch die Frage nach den Bedingungen auf, unter denen eine vorgeblich überalterte literarische Gattung sich zu halten oder sogar wieder aufzuleben vermag. Das eröffnet zugleich Einsichten in die Kulturgeschichte der ostmitteleuropäischen Region: Denn wie ist dieses „zweite Leben" eigentlich zu interpretieren, das das Epigramm in einer militanten Literatursparte gefunden hat?

Vom Niedergang des Epigramms in Westeuropa bis zur Wiedergeburt in Ostmitteleuropa

Das Epigramm ist „seinem Ursprung nach Gelegenheitsdichtung mit Gebrauchscharakter"[7]. Die kurzen, meist zweizeiligen Epigramme tauchten in der Antike auf Weihegeschenken auf, als Inschriften von Grabmälern und Aufschriften auf Stauen; häufig handelte es sich auch um Spottgedichte. Erst später vollzieht sich „seine Literarisierung, und im Hellenismus erfolgt schließlich der Übergang zum sog[enannten] Buch-E[pigramm], das nicht mehr bestimmten Einzelzwecken dient und deshalb mehr und mehr zum allgemeinen Sinnspruch werden kann"[8].

Stand das sich durch Kürze und Spitzfindigkeit auszeichnende Epigramm lange emblematisch für die Literatur der Antike, so wurde es mit der Renaissance zur Lieblingskleinform der europäischen Poesie: Jede Nationalliteratur der Neuzeit, die nach einem vermeintlich höheren Grad an Kultiviertheit strebte, begann es zu pflegen. Von der Reflexionsdichtung der Antike über die humanistische Gelehrsamkeit des Barock und das „Verspielt-Scherzhafte"[9] in der Rokokodichtung entwickelte sich das Epigramm in der Moderne zunehmend zum satirischen Zeitkommentar.

5 České epigramy [Tschechische Epigramme]. In: Lidová kultura 7 (1938), 1.

6 Für den deutschen Kontext siehe Grimm, Reinhold: Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts „Kriegsfibel" [1969]. In: Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert. Hg. v. Sibylle Penkert. Darmstadt 1978, 502–542.

7 Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart 1992, 60.

8 Ebd.

9 Ebd., 62.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Peter Rühmkorf spricht in den ausgehenden 1960er Jahren sogar von einer „Epigrammaticitis“[10] – vergleichbar mit der fast parallel aufkommenden Epidemie des Haiku.

Zu den „kleinen“ (oder „kurzen“) literarischen Formen, die in Ostmitteleuropa im 19. Jahrhundert gebräuchlich waren, gehört das Epigramm. Die Gattung war nicht nur unter Schriftsteller:innen weit verbreitet, sondern wurde auch von Laien-Epigrammatiker:innen ausgeübt, deren Namen meist nicht überliefert sind. Vornehmlich waren es jedoch die Vertreter:innen des Klassizismus, die der Gattung zu einem neuen Aufschwung verhalfen. Diese Entwicklung steht im Gegensatz zu dem zeitgleich zu beobachtenden (relativen) Verschwinden des Epigramms in Frankreich und England.[11] Eine „Neugeburt der Gattung“ lässt sich indes auch in der deutschen Literatur finden, wo die Blütezeit bis in die 1830er Jahre reichte, getragen unter anderem von Friedrich von Hagedorn, Johann Gottfried Herder, Friedrich Gottlieb Klopstock und Gotthold Ephraim Lessing, ganz zu schweigen vom „Xenien-Kampf“ um Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller. Das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* hat die „deutsche Ausnahme“ im europäischen Kontext so beschrieben:

> Nach der Jahrhundertmitte [des 18. Jahrhunderts, Anm. d. A.] verliert das Pointenepigramm seinen auch in England traditionsreichen Rang. Die deutsche Geschichte des E[pigramms] kennt einen solchen Geltungsverlust im 18. Jh. nicht – ganz im Gegenteil: Das nach dem literarischen Verstimmen Wernickes (1704) über vier Jahrzehnte sich erstreckende „Vakuum“ […] enthielt die Chance eines Neubeginns der Gattung. Er wird in Hagedorns bzw. Gleims vom „Witz als ästhetischer Form“ bestimmten epigrammatischen und epigrammnahen Gedichten gesehen.[12]

Ohne Zweifel trifft diese Ausnahme nicht nur für die deutsche, sondern auch für die ostmitteleuropäischen Literaturen zu. So hat der russische Literaturforscher Andrej Dobricyn in seiner gattungstheoretischen Studie das Epigramm als eine „ewige Gattung“ verstanden.[13] Dennoch begann sich entgegen aller Konstanz, auf die Dobricyn verwies, immer deutlicher die semantische Plastizität des Wortes „Epigramm“ abzuzeichnen und versammelte sich seit dem 17. Jahrhundert unter dem Signum des Epigramms ein lexikalisches Chaos aus epigrammnahen Begriffen wie Urteil, Maxime, Spruchweisheit, Anekdote, Witz und Fabel.

---

10 Ebd., 63.

11 Siehe Laurens, Pierre: L’Abeille dans l’ambre: célébration de l’épigramme de l’époque alexandrine à la fin de la Renaissance. Paris 1989.

12 Verweyen, T[heodor]/Witting, G[ünther]: Epigramm. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen 1994, 1273–1283, hier 1280.

13 Dobricyn, Andrej A.: Večnyj žanr. Zapadnoevropejskie istoki russkoj epigrammy XVIII – načala XIX veka [Ein ewiges Genre. Westeuropäische Einflüsse auf das russische Epigramm vom 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts]. Bern 2008.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Der tschechische Fall

Das Epigramm und seine Geschichte

In den tschechischen Schriften des 19. Jahrhunderts ist der Begriff des Epigramms noch schwammig: Diese Form fungiert hier als kurzer satirischer Text, aber auch als gereimtes Gedicht. Josef Jungmann, Vertreter der Nationalen Wiedergeburt, hat in *Slovesnost aneb Sbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu* (Anleitung zur Literatur oder Sammlung von Beispielen mit einer kurzen Abhandlung über den Stil) ein idealtypisches Ordnungssystem entwickelt, um verschiedene Textkategorien im Tschechischen zu etablieren. Mit seiner als Ars Poetica konzipierten „Anleitung" beabsichtigte Jungmann, die tschechische Nationalliteratur an die europäischen Literaturen anzugleichen.[14] In der ersten Ausgabe von 1820 definiert Jungmann das Epigramm als „Gedanken oder Gefühl angesichts einer blitzartig aufscheinenden Eingebung".[15] In der zweiten Ausgabe von 1845 beschreibt er es umfangreicher: Epigramme können für ihn „lyrisch", „plastisch" („beschreibend", „episch") sein, aber auch „didaktisch" und „dramatisch".[16] Von seiner vielgestaltigen Typologie hat jedoch nur ein Typus den Sprung in die tschechische Moderne geschafft: das Pointenepigramm.

Wie in den anderen ostmitteleuropäischen Literaturen auch, geht die Wiedergeburt der Epigrammatik im Tschechischen mit neuen Begrifflichkeiten und Neologismen einher. Die Gattung sollte im 19. Jahrhundert nicht nur poetologisch, sondern auch terminologisch variiert beziehungsweise angepasst werden. In der tschechischen Sprache begann das Wort *nápis* (Aufschrift) den ins Tschechische übernommenen Hellenismus *epigram* allmählich zu verdrängen. Das zeigt ein Blick in die Datenbank der tschechischen Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts,[17] wo zirka eintausend Mal die neue Bezeichnung *nápis* auftaucht – im Unterschied dazu aber nur fünfhundert Mal *epigram*: Genau sind es 881 Mal *nápis* in 486 Sammlungen und 143 Mal *nápisy* in 96 Sammlungen, hingegen lediglich 267 Mal *epigram* in 68 Samm-

14 Dabei entsprachen Jungmanns Typologieversuche oftmals nicht der Wiedergeburtsrealität, wie z. B. im Bereich des Dramas, vgl. Deutschmann, Peter: Allegorien des Politischen. Zeitgeschichtliche Implikationen des tschechischen historischen Dramas (1810–1935). Köln – Weimar – Wien 2017, 125–130.

15 Jungmann, Josef: Slowesnost aneb Zbjrka přjkladů s krátkým pogednánjm o slohu [Anleitung zur Literatur oder Sammlung von Beispielen mit einer kurzen Abhandlung über den Stil]. Praha 1820, LXXI–LXXII, hier LXXI. Im Original: „myšlénky neb citu z wěci gednotné pošlého kratičké wystavenj."

16 Jungmann, Josef: Slowesnost aneb Náuka o wýmluwnosti prosaické, básnické i řečnické se sbírkau příkladů w newázané i wázané řeči [Anleitung zur Literatur oder Lehre von der Redekunst in Prosa, Dichtung und Rhetorik mit einer Sammlung von Beispielen in gebundener und ungebundender Rede]. Praha 1845, 156–157.

17 Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátků 20. století. In: http://www.ceska-poezie.cz/cek/ (16.09.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

lungen und 264 Mal *epigramy* in 76 Sammlungen. Mit diesen Zahlen korrespondiert auch die Tatsache, dass der Wiedergeburtsdichter Jan Kollár seiner Ausgabe *Básně* (Gedichte, 1821) unter der Überschrift *nápisy* sechzig Epigramme beifügte, von denen einige zu Maximen der tschechischen oder auch tschechoslowakischen Nationalbewegung wurden.

Derweil gibt es auch im Tschechischen weitere Synonyme für das Epigramm, die auf Metaphern zurückgehen, darunter allen voran Čelakovskýs „Blumenepigramme" mit Titeln wie *Kopřiva/Kopřivy* (Brennnessel/n), *Bodlák* (Diestel), *Trn/Trnky* (Dorn/en) oder *Žihadlo* (Stachel).[18] Das tschechische „Aufschrift" beziehungsweise *nápis* übernimmt mitunter aber auch die originale Bedeutung des griechischen Wortes „Epigramm" im Sinne von Epitaph, so in der ziemlich weit verbreiteten Poetik der sarkastischen Grabinschriften, zum Beispiel in der auf Tschechisch geschriebenen Poesie des „oberungarischen" Dichters Bohuslav Tablic:

[…]
Jakýs vtipec hrobový mu nápis zpravil,
V němžto živou pravdu v tento rozum pravil:
Poutníče, zde leží svině,
Utopená v starém víně.[19]

[…]
Irgendein Witzbold ihm diese Inschrift schrieb,
Aus der das wirklich Wahre nach oben trieb:
Pilger, hier unten liegt ein Schwein,
Das ertrunken ist im alten Wein.[20]

Was die Untersuchung des tschechischen Epigramms während der Nationalen Wiedergeburt, bezeichnet auch als *obrozenský epigram* (Wiedergeburtsepigramm), betrifft, bleibt die bahnbrechende und in den 1960er Jahren durchaus wagemutige Studie von Květa Sgallová bislang unerreicht.[21] Sgallová bezweifelte die von Jan Jakubec eingeführte kanonische Konzeption, der zufolge es die drei großen Autoren

18 Siehe zum Beispiel: „List i květ bradatý tvůj jak filosofsky vyhlíží! / Právem růže německé jmeno zasluhuješ" („Blatt und Bartblüte dein, wie philosophisch schauen sie drein! / Mit Recht verdienst du den Namen deutsche Rose"). Čelakovský, František Ladislav: Bodlák [Die Distel]. In: Františka Ladislawa Čelakowského Spisův básnických knihy šestery. Bd. 6. Praha 1847, 262.

19 Tablic, Bohuslav: Poezye. Díl první [Poesie. Erster Teil]. Watzau 1806, 47. – Die Geschichte der fiktiven satirischen Grabinschriften in den ostmitteleuropäischen Kulturen verdient eine gesonderte Untersuchung. Siehe dazu die Internetsammlung: Fiktív sírversek. Bökversek, gúnyiratok, epigrammák, kritika, politika, vagy éppen folklór. Kínrímek? Klapanciák? Limerickek? [Fiktive Grabinschriften: Stachelverse, Sprichwörter, Epigramme, Kritik, Politik oder nur Folklore? Knittelverse? Spottverse? Limericks?]. In: http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_01/032.htm (16.09.2019).

20 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von Alfrun Kliems.

21 Sgallová-Hofbauerová, K[věta]: Havlíček epigramatik a jeho místo ve vývoji obrozenského epigramu [Havlíčeks Epigrammatik und seine Stellung in der Entwicklung des Wiedergeburtsepigramms]. In: O české satiře. Hg. v. František Buriánek. Praha 1959, 38–79.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Kollár, Čelakovský und Havlíček waren, die die Gattung wesentlich voranbrachten. Sgallová dagegen schrieb es vor allem dem dichterischen Genie von Havlíček zu, dass das Epigramm „im nationalen Geist" verankert und „im Volk verbreitet und damit wirklich volkstümlich" werden konnte.[22]

Dem historischen Materialismus der Entstehungszeit dieser Studie entsprechend, ist Sgallovás Konzeption von der Idee eines politisch-sozialen Fortschritts durch Literatur getragen. Für die Literaturwissenschaftlerin bildet die Verschmelzung von Sprache, Nation und Volk, für das im Tschechischen beide Male *národ* verwendet wird, den Hintergrund ihrer kulturdialektischen Ausführungen. Die daraus resultierenden ideologischen Klischees lassen sich der Untersuchung sicherlich vorwerfen.

Allerdings wiegt eine andere Fehlinterpretation schwerer. Sgallová hat zwar die in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts zementierte kanonische Rangordnung der damaligen Epigrammatiker einer kritischen Relektüre unterzogen und überdies dem Kanon längst vergessene „Kleinautor:innen" hinzugefügt, jedoch markiert bei ihr das Jahr 1948 das Ende der Epigrammatik in der tschechischen Literatur. Das wiederum steht in auffälliger Diskrepanz zu ihrer gründlichen Beurteilung der Erneuerung der Gattung durch deren Politisierung während der Nationalen Wiedergeburt.

Klassizismus und Epigramm

František Ladislav Čelakovský und der stilistische Standpunkt

Für das späte 18. und das frühe 19. Jahrhundert war die Verwendung der ursprünglich griechischen Benennung „Epigramm" vermutlich nicht zuletzt der Ambition geschuldet, ein ästhetisch gehobenes Gattungsregister bedienen zu wollen, denn dem zeitgenössischen intellektuellen Ideal galt das Epigramm als ein Instrument geistreicher Kultur, die aus einer sinnreichen Kombination von Vernunft und Witz zu bestehen hatte. Diese Mischung beschrieb Květa Sgallová als eine „von Geist und Ironie, aber auch von so zärtlicher wie raffinierter Poesie".[23]

Vorbildgebend für dieses klassische Format ist in Böhmen der Dichter František Ladislav Čelakovský. Jan Jakubec, der dessen Schriften klassifizierte, schlug folgende Nomenklatur vor. In Teil I versammelte Čelakovský „eigene" Epigramme, die *Kvítí* oder „Blumenepigramme"; in Teil II „andere" Epigramme. Jedes seiner Kapitel ist chronologisch angeordnet: a) bis 1830, b) von 1830 bis 1847 und c) nach 1847. Teil III widmet sich den Epigrammen von Martial und Teil IV versammelt

22 Ebd., 78.

23 Ebd., 48. Das Epigramm verortete sie daher auch im Kontext des Sentimentalismus. Siehe Galmiche, Xavier: „A jen smích tu množí rozdíl řečí." J. J. Langer čtenář J. N. Štěpánka aneb Koncese trivialitě [„Und allein das Lachen vervielfacht hier den Unterschied in der Sprache." J. J. Langer liest J. N. Štěpánek oder Zugeständnis an die Trivialität]. In: Bohemica litteraria 14/2 (2011), [23] – 32.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

schließlich Übersetzungen verschiedener, vor allem aber slawischer Schriftsteller. Namen wie die der Russen Nikolaj Karamzin und Aleksandr Puškin, der Polen Adam Mickiewicz und Stanisław Trembecki, des Slowenen France Prešeren oder auch die der deutschen Dichter Friedrich Haug, Goethe und Lessing sind hier versammelt. Čelakovskýs Auswahl bringt sowohl die antiken Vorbilder als auch die für ihn relevanten zeitgenössischen, vorwiegend männlichen Epigrammatiker ans Licht, die modellhaft für seine Dichtungen waren.

Die Literaturgeschichte schätzt das epigrammatische Werk Čelakovskýs aber auch aus einem weiteren Grund. Seine Texte haben oft metapoetischen Charakter, sind größtenteils Fragen der Philologie und Prosodie gewidmet, wie das folgende:

Zlomek z rozprávky,
wedené na besedě kafíčkujících paniček.
Jedna z nich, již newím která:
K jiným-li přirowná se česká řeč,
Že chudší jest, wyznat' musíte sám.
Na to já:
S maličkým rozdílem. Jak já ho znám,
Jest jazyk český hojný, sladký,
Ohebný, hladký:
Připauštím, krásná paní, ale –
Jak Wy ho znáte, chudý neskonale.[24]

Fragment einer Unterhaltung,
geführt bei einem Gespräch kaffeetrinkender Dämchen
Eine von ihnen, ich weiß nicht mehr, wie sie hieß:
Ob sich das Tschechische vergleichen ließ,
Dass es ärmer sei, und ich das doch wohl versteh.
Daraufhin ich:
Mit einem klitzekleinen Unterschied. So, wie ich es seh,
Ist das Tschechische süß und reich,
Biegsam und weich:
Ich gebe es zu, schöne Dame – allein,
So wie Ihr es sprecht, mag arm es sein.

Sgallovás Studien haben zahlreiche solcher Texte ans Licht gebracht, allerdings nicht weiter ausgeführt, dass das klassische Epigramm mit seinem Esprit und seinem Witz überhaupt erst die Lust am formalisierten Ludismus in die tschechische Literatur einbrachte. Epigrammatisch sind denn auch die meisten Texte, die dem Korpus der „Blumensprache" zugrunde liegen, welche Vladimír Macura als *den* literarischen Code der Literatur der Nationalen Wiedergeburt identifizierte.[25]

24 Františka Ladislawa Čelakowského Spisůw (wie Anm. 18), 270.

25 Macura, Vladimír: Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ [Zeichen der Geburt. Die tschechische Nationale Wiedergeburt als Kulturtypus]. Jinočany 1995, 27–28.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Ähnlichen Formzwängen wie die epigrammatische Dichtung, wenn nicht sogar stärkeren, sind aber auch die Texte der benachbarten Genres unterworfen, wie das gereimte Rätsel, der Rebus, die Charade, das Logogriph beziehungsweise Bilderrätsel sowie „Tontexte". Der slowakische Dichter und Herausgeber des Almanachs *Zora* (1835), Michal Godra, versuchte sich schon zu dieser Zeit in dem Genre und stellte allein die kombinatorische Phonetik ins Zentrum seiner Dichtung:

Tatranský básníř

K Tatrám Váh zaplakal;
ctná zalkala Sláva na Tatrách:
Sáhla na ňádra, a aj!
nám sama barda dala.[26]

Tatra-Schreiberling

Zur Tatra hoch der Waag-Fluss schluchzte;
In der Tatra die tugendhafte Sláva klagte:
Sie griff sich an den Busen, ach!
den der Barde selbst uns gegeben.

Godras Gedicht rückt schon in die Nähe späterer avantgardistischer Sprachexperimente, vor allem mit Blick auf dadaistische Reimereien. Solche „Vorgriffe" systematisch aufzuspüren und zu inventarisieren wäre lohnenswert, führt aber in diesem Kontext zu weit von der epigrammatischen Dichtung weg. Durch das moderne Zeitungswesen ließ das Epigramm dann die Traditionen eines gattungsbewussten Čelakovský oder die Glossolalie eines Godra hinter sich.

Rückkehr oder Transgression?

Karel Havlíček und der kommunikative Standpunkt

Karel Havlíček Borovský gilt als Meister des tschechischen Epigramms, dessen humoristische Grundierung jedoch aggressiver und sarkastischer ist. Bei ihm dient das Epigramm nicht nur dem Vergnügen an der Satire, sondern auch der Parodie, der Beschimpfung klassischer Gattungen. Gerade deshalb scheint seine Rückkehr zur ursprünglichen Benennung „Epigramm" nicht einfach nur der parodistischen Absicht geschuldet, Karikaturen des klassischen Schemas zu liefern, sondern Havlíček strebt vielmehr danach, das Modell wieder beziehungsweise anders zu beleben.

26 Godra, Michal: Tatranský básníř [Tatra-Schreiberling]. In: Zora. Almanach na rok 1835. Budín 1835, 281.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Viele Epigramme tauchen in seinen humoristischen Sammlungen auf, darunter *Jehelníček Ludmily Češky* (Das Nadelkissen der Tschechin Ludmila, 1844) und *Epigramy, jehly, špičky, sochory a kůly. Stesal, skoval, zostřil, sebral kvůli vojně s hloupostí a zlobou místo šavle Borovský Havel* (Nadeln, Spitzen, Stangen und Knüppelgeschirr, gezimmert, geschmiedet, geschärft, gesammelt für den Kampf gegen die Dummheit und das Böse und anstatt des Säbels Borovský Havel, 1845). Der letzte Band wurde zwar zensiert, aber Havlíček verwertete die Texte einfach in *Šotek* (Wichtelmännchen), einer satirischen Festschrift, die er während des Revolutionsjahres 1848 veröffentlichte. Erst da erhielten sie positiven Zuspruch, denn Havlíček galt bis dahin vor allem als Schriftsteller-Journalist und Zeitungsgründer. Nicht zufällig sind einige seiner Epigramme von der journalistischen Terminologie inspiriert:

Oznámení
(Z ruských novin)

V Evropě se ztratil
před dvěma sty lety – český král,
žádá se uctivě,
by ho, kdo ho najde, – odevzdal
v Petěrburku Mikuláši cáru,
dá mu za to bečku kaviáru.[27]

Bekanntmachung
(Aus russischen Zeitungen)

In Europa ging vor zweihundert Jahren
der tschechische König – verloren,
wer ihn finde,
wird höflich beschworen,
in Petersburg ihn abzutreten an Zar Nikolaus,
man gebe ihm dafür ein Fass Kaviar aus.

Die Epigramme von Havlíček sind auch ein gutes Beispiel für die Wiederauferstehung dieser (neo-)klassischen Gattung durch die Presse, zumal seine epigrammatischen Texte in Zeitungen und Zeitschriften wieder mit der Karikatur in einen Dialog traten – wie vormals in der Kunst der Emblematik.

27 Havlíček, Karel: Básnické dílo [Dichterisches Werk]. Hg. v. Jaromír Bělič. Praha 1950, 25.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das Epigramm in der Zeit der „Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“

Hand in Hand mit dieser Wiederauferstehung geht auch die Trivialisierung des Epigramms im 19. Jahrhundert, die vor allem auf der Degradierung seines poetischen Status beruht: Wurde es früher als ein eigenes Werk betrachtet, ist es für die Presse der Moderne nicht mehr als ein einfacher Index, der zwischen dem grafischen Werk und der Realität eine existierende Beziehung herstellt. Und mehr noch: Der Wechsel von der Buchseite zum Blatt (einer Zeitung, einer Zeitschrift oder zum Flugblatt) markiert einen wesentlichen Moment in der anhaltenden Banalisierung klassischer Gattungen überhaupt. (Mit Blick auf diese und ähnliche Tendenzen lässt sich die Entwicklung der kleinen Formen in der Poesie des 20. Jahrhunderts auch neu interpretieren. Der Aufschwung des Haiku in Ostmitteleuropa kann zum Beispiel als eine Exotisierung traditioneller Lyrikgattungen gelesen werden, um damit dem Fluch der ästhetischen Trivialisierung zu entgehen.)

Dieser Prozess ließe sich sehr viel breiter aus der Perspektive der Kulturgeschichte betrachten. Hermann Bausinger hat „Inschriften an Haus, Möbel, Gerät“, „Sprüche und Inschriften im Brauch“ – und immer häufiger auch auf Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs – als „Formen der Volkspoesie“ charakterisiert.[28] Diese In- und Aufschriften bewahren die Knappheit und den Witz des Epigramms, sind von der Poetik des Epigramms inspiriert, auch wenn der Textcode durch dessen Integration in die Materialität des jeweiligen Gegenstandes subvertiert wird. Eine weitergehende Interpretation dieser semantischen Erschütterung müsste also auch Methoden angrenzender Disziplinen wie Ethnographie und Völkerkunde, Geschichte des Kunsthandwerkes und des Designs berücksichtigen. So geht es nicht nur um die Übertragung neuer Kommunikationszwecke auf den Text, sondern um ein alle Bereiche verbindendes Phänomen der Funktionalisierung, das sich auch als „Neo-Epigrammatik“ bezeichnen lässt.[29]

28 Bausinger, Hermann: Formen der „Volkspoesie“. Berlin 1980, 112–125.

29 Vgl. die Sammlung des Verlegers Hertz, Wilhelm: Deutsche Inschriften an Haus und Gerät. Zur epigrammatischen Volkspoesie. Berlin 1882.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

„Super-Sexdadaismus!“

Zur Epigrammatik in der Edice Půlnoc und zur Poetik von Bohumil Hrabal

Gertraude Zand

Die literarische Form des Epigramms ist im Laufe des 20. Jahrhunderts in allen Literaturen in den Hintergrund geraten. Erich Kästner etwa bedauerte diese Entwicklung 1950 im Vorwort zur Erstveröffentlichung seiner Epigramme im Band *Kurz und bündig*:

> Die vorliegende Sammlung entstammt nicht nur dem verzeihlichen Wunsche, Epigramme aus zwei Jahrzehnten einmal zu bündeln. Es steckt eine zweite, eine bemerkenswertere und grundsätzliche Absicht dahinter. Das Buch will die Leser, wenn nicht gar die Schriftsteller an eine Kunstform erinnern, die verschollen ist […].[1]

Auch in der tschechischen Literatur nahm das Interesse am Epigramm seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich ab und spielte um 1950 nur noch eine marginale Rolle. In der Untergrundliteratur der Buchreihe Edice Půlnoc (Edition Mitternacht),[2] die an kleinen literarischen Formen eigentlich reich war, finden sich erstaunlich wenige Epigramme, obwohl es sich um eine Form mit einem gewissen kritischen und widerständigen Potenzial handelt. Das hatte sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Beweis gestellt, etwa mit Jan Kollár,[3] František Ladislav Čelakovský[4] oder Karel Havlíček-Borovský,[5] deren teilweise scharfzüngige epigrammatische Dichtung sich gegen die Obrigkeit von Staat und Kirche und gegen die Trägheit und Genügsamkeit des tschechischen Volkes gewandt hatte. Da diese Epigramme im Geiste von staatsbürgerlichen und nationalen Emanzipationsbestrebungen verfasst wurden, besaßen sie trotz ihres vorwiegend satirisch-

1 Kästner, Erich: Kurz und bündig. Epigramme. München ^{7}2004, 2.

2 Es handelt sich um eine Untergrund-Edition, deren inoffizielle und illegale Literaturproduktion für einen kleinen, literarisch noch nicht an die Öffentlichkeit getretenen Freundeskreis erfolgte. Dessen künstlerische und organisatorische Aktivitäten gelten als Pionierleistung für den tschechischen Samizdat; federführend in Produktion und Edition war der Ahnherr des späteren tschechischen Underground, Egon Bondy.

3 Kollárs *Nápisy* (Aufschriften) wurden 1821 als Teil der Sammlung *Básně Jana Kollara* (Gedichte von Jan Kollár) veröffentlicht.

4 Seine Sammlung *Růže stolistá* (Hundertblättrige Rose) erschien 1840, der Band *Padesátka z mé tobolky* (Fünfzigschaft aus meiner Börse) als Reprint einer 1837 nicht veröffentlichten Epigramm-Sammlung posthum 1918.

5 Havlíček stellte seine 1842–1845 in Russland verfassten Epigramme im Jahre 1845 zusammen; zu Lebzeiten konnte der Band aber aus politischen Gründen nicht erscheinen und wurde erst 1870 herausgegeben.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

humoristischen Charakters, der nach Dmitrij Tschižewskij für alle slawischen Literaturen des 19. Jahrhunderts typisch war,[6] auch rebellische Qualitäten.

Im totalitären Regime des Stalinismus und unter den Bedingungen des Untergrunds konnte diese traditionelle tschechische Form des Epigramms keine Wirkungsmacht entfalten. Auch ihr latent didaktischer Charakter trug in einer Atmosphäre der allgegenwärtigen Indoktrination nicht zur Beliebtheit der Gattung in der inoffiziellen Literatur bei; im Gegenteil nutzten sie gerade einige offizielle kommunistische Autor:innen für ihre politische und auch für ihre persönliche Agitation.[7] Einen Reflex auf die erwähnte Dominanz der ideologischen Losungen und Phrasen im öffentlichen Leben stellt eines der wenigen Epigramme in der Edice Půlnoc dar. Es handelt sich um einen einprägsamen und weithin bekannten Vierzeiler von Egon Bondy aus der Abteilung *Ožralá Praha* (Besoffenes Prag) in der Sammlung *Velká kniha* (Großes Buch) von 1951/1952:

V prdeli
Všechno je v prdeli
ve všední den i v neděli
Jenom ty filmy sovětský
ty jsou vědecký[8]

Im Arsch
Alles ist im Arsch
wochentags und sonntags auch
Nur die sowjetischen Filme
die sind wissenschaftlich[9]

Bondy spielte mit der Sprache der kommunistischen Macht und zitierte ihre Versatzstücke in fremdem Zusammenhang, womit er ihre Inhaltsleere bloßstellte. Viele seiner experimentellen kleinen Formen, die unter dem Schlagwort des *Totální realismus* (Totaler Realismus) oder der *Trapná poesie* (Peinliche Poesie) bekannt sind, parodieren oder negieren die einfältige Poetik der offiziellen Dichtung. Traditionelle, vorgegebene Formen werden dafür verfremdet und entstellt oder aber absichtlich nicht verwendet; das gilt auch für die Form des literarischen Epigramms.

Gerhard Pfohl unterscheidet in seinem Standardwerk zweierlei Epigramme: Erstens die „literarischen" Sinngedichte, die losgelöst von einem ihnen zugeordneten

6 Tschižewskij, Dmitrij: Slavische Epigrammatik. In: Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung. Hg. v. Gerhard Pfohl. Darmstadt 1969, 501–508.

7 Zum Beispiel zeichnet Václav Lacina 1947 in *Železné koště* (Eiserne Besen) Kurzporträts seiner Feinde; in den 1955 erschienenen *Mudrogramy* (Spruchweisheiten) von Jan Noha finden sich neben einigen satirischen Angriffen auf Politik und Wirtschaft harmlose lyrische Epigramme; Karel Konrád beschränkt sich in den *Epigramy* (Epigramme) von 1958 gänzlich auf das Literarische.

8 Bondy, Egon: Básnické spisy [Poetische Schriften]. Bd. 1 (1947–1963). Hg. v. Martin Machovec. Praha 2014, 437–506, hier 484.

9 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Objekt existieren und von denen hier bislang die Rede war, und zweitens die „inschriftlichen“ Epigramme, die direkt mit dem beschrifteten Objekt in Verbindung stehen.[10] Epigramme in diesem zweiten, ursprünglichen Sinn sind sehr wohl in der Edice Půlnoc zu finden. Gesammelt und aufgezeichnet hat sie der damals noch unbekannte Bohumil Hrabal, auf dessen poetische Selbstfindung die folgenden Überlegungen zurückführen sollen.

Unter dem Pseudonym Jeho Veličenstvo Císař (Seine Hoheit der Kaiser) publizierte Hrabal in der Edice Půlnoc die Sammlung *Co je poesie?* (Was ist Poesie?). Sie ist mit Januar 1952 datiert, im Februar desselben Jahres erschienen und besteht aus ingesamt drei Kurztexten, die programmatische Titel tragen:[11] In *Básnická transsubstanciace názvu?* (Dichterische Transsubstantiation der Benennung?) beschreibt Hrabal ein Verfahren der poetischen Wesensverwandlung, der Kurztext *Totální realismus?* (Totaler Realismus?) beschäftigt sich mit dem gleichnamigen poetischen Programm von Egon Bondy, und *Super-Sexdadaismus?* (Super-Sexdadaismus?) greift den Untertitel einer Kurznovelle von Adolf Born und Oldřich Jelínek auf, die ebenfalls in der Edice Půlnoc erschienen ist. Alle drei Sammlungen sind mit einem Fragezeichen versehen, das auf den suchenden Charakter der Texte verweist. Dass aus dem Fragezeichen in der Überschrift zu diesem Artikel ein Ausrufezeichen geworden ist, soll zum Ausdruck bringen, dass Hrabal offensichtlich eine Antwort gefunden hat.

Unter dem letztgenannten Titel *Super-Sexdadaismus?* publizierte Hrabal Epigramme im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung als „Aufschrift“: Das Griechische *epi* gibt den Ort an (auf, bei, an, zu), das *gramm* verweist auf das Geschriebene. Hrabal sammelte die Aufschriften Anfang der 1950er Jahre, als er in Praha-Libeň wohnte und als Hilfsarbeiter im Stahlwerk Kladno arbeitete. Er hatte sich 1949 freiwillig zur Arbeitsbrigade in der Hütte Poldi gemeldet und schied 1953 nach einem schweren Unfall mit einer lebensgefährlichen Kopfverletzung aus.

Die Aufschriften fand Hrabal an Eingangstoren oder Haustüren, auf Wänden, Tafeln, Fahrzeugkabinen, Bauhütten und vor allem auf WC-Anlagen, meist innerhalb des Stahlwerks mit seinen verschiedenen Abteilungen wie *Válcovna* (Walzwerk), *Učňovská škola* (Berufsschule) oder *Závodní kuchyně* (Betriebskantine), aber auch auf Bahn- und Busbahnhöfen und nicht zuletzt auf den Toiletten des Nationaltheaters und der Philosophischen Fakultät der Prager Karlsuniversität.

Durch die Veröffentlichung in der Edice Půlnoc aus dem eigentlichen Kommunikationszusammenhang herausgerissen, erfahren diese Epigramme eine poetische Verfremdung, die an die Techniken des Dadaismus erinnert. Auf diesen spielt bereits der Titel an und mit ihm hat Hrabals poetischer Akt den gegen die gesellschaftlichen und literarischen Konventionen gerichteten Impetus gemein, der auch

10 Pfohl, Gerhard: Einleitung. In: Pfohl (Hg.): Das Epigramm (wie Anm. 6), 1–8, hier 5.

11 Für eine breite Öffentlichkeit ist die Sammlung *Co je poesie?* seit 1992 zugänglich unter Hrabal, Bohumil: Co je poesie? Příspěvek [Was ist Poesie? Ein Beitrag]. In: Ders.: Jarmilka. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Bd. 3. Hg. v. Karel Dostál und Václav Kadlec. Praha 1992, 50–55.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

in vielen anderen Texten der Edition zu finden ist. Die folgenden Beispiele sollen den Charakter der Gedichte veranschaulichen:

Dbej, aby tvůj první úraz
nebyl poslední
/Tabule bezpečnostní práce/[12]

Gib acht, dass dein erster Unfall
nicht dein letzter ist
/Tafel der Sicherheitsabteilung/

Viděti valcverk a umřít
/Zeď válcovny/[13]

Das Walzwerk sehen und sterben
/Walzwerk-Mauer/

Tonda je vůl
i když to smažete
/Záchod autobusového nádraží Smíchov/[14]

Tonda ist ein Ochse
auch wenn ihr das wegwischt
/WC am Busbahnhof Smíchov/

In allen Fällen kann man ein Muster finden, das der epigrammatischen Dichtung zugrunde liegt, nämlich den Zweischritt von „Erwartung" und „Aufschluss", wie es bei Gotthold Ephraim Lessing, einem der bekanntesten Gattungstheoretiker, heißt. In der Terminologie des 20. Jahrhunderts spricht man eher von der Abfolge „Exposition" und „Pointe".[15] Diese ist auch in Hrabals gesammelten Epigrammen vertreten:

Dbej, aby tvůj první úraz – nebyl poslední
Viděti valcverk – a umřít
Tonda je vůl – i když to smažete

In der antiken Dichtung wurde die dazwischenliegende Zäsur durch die zweiteilige Form des Distichons mit einem Hexameter und einem Pentameter verwirklicht, ein Modell, das für Hrabals Sammlung keine Relevanz besitzt; die authentischen, anonymen Aufschriften stammen schließlich nicht von literarisch gebildeten Au-

12 Hrabal: Co je poesie? (wie Anm. 11), 52.
13 Ebd.
14 Ebd.
15 Peterka, Josef: Epigram. In: Slovník literární teorie. Hg. v. Štěpán Vlašín. Praha 1977, 93.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

tor:innen, sondern von den Arbeiter:innen im Stahlwerk. Übrigens wird – ähnlich wie in Bondys Texten – auch hier die Dominanz der öffentlichen Parolen deutlich:

Pan president to nemá rád
když chodíte pořád srát
/Záchod polotovarů/[16]

Der Herr Präsident mag es nicht
wenn ihr dauernd scheißen geht
/WC beim Halbzeug/

Sraní opět zlevněno
/Záchod u národního divadla/[17]

Scheißen wieder billiger
/WC beim Nationaltheater/

Passend zum Milieu und zum Fundort (in den meisten Fällen ist es vielmehr ein Fund-Abort) notiert Hrabal auch obszöne Sprüche aus dem fäkalen und sexuellen Bereich ohne politische Anspielungen:

Ale dobře se vysrat
je lepší než milovat
/Záchod nástrojárny/[18]

Aber gut zu scheißen
ist besser als zu lieben
/WC in der Werkzeugschlosserei/

Kunda je dar boží
kdo ji nelíže a nectí
je lump a darebák
/Záchod závodní kuchyně/[19]

Die Fotze ist ein Geschenk Gottes
wer sie nicht leckt und ehrt
ist ein Lump und Taugenichts
/WC in der Betriebskantine/

16 Hrabal: Co je poesie? (wie Anm. 11), 53.
17 Ebd.
18 Ebd., 55.
19 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Byl máj byl lásky čas
/Nápis napsaný prstem smočením do vlastního lejna
vnitřní vrata záchodu nové ocelárny/[20]

Es war Mai es war der Liebe Zeit
/Aufschrift mit im eigenen Kot angefeuchtetem Finger
innere Tür des WCs im neuen Stahlwerk/

Das Interesse am Obszönen teilte Hrabal in jenen Jahren mit seinem Lebensfreund Vladimír Boudník, den er auf dem Weg zur Arbeit im Autobus nach Kladno kennengelernt hatte. Mit ihm sammelte er diese und weitere Aufschriften, wie man in seiner autobiografisch inspirierten Novelle *Něžný barbar* (Der sanfte Barbar) von 1981 nachlesen kann, die Boudník gewidmet ist und in der sich ein Ich-Erzähler als Hrabals *alter ego* erinnert: „In jener Zeit, als Vladimír und ich unter einer obszönen Phase litten […], sammelten wir Aufschriften auf den Toiletten von Fabriken und Gasthäusern und schrieben Dutzende davon auf […].“[21]

Boudník war gelernter Werkzeugmacher und Grafiker, Erfinder des Explosionalismus und Herausgeber einer gleichnamigen Edition, in der er seine Tagebucheinträge, Briefe und kurze Prosatexte zusammenfasste. Künstlerisch arbeitete er vor allem mit der Materie seiner unmittelbaren Umgebung, etwa mit Metall oder mit dem abbröckelnden Putz von Hausmauern, den er in öffentlichen performativen Akten zu Kunstwerken gestaltete. Von Boudník übernahm Hrabal das spontane, explosive Interesse für das Vorhandene, auch in seiner Unscheinbarkeit und Vergänglichkeit, er bezeichnet den Freund wiederholt als seinen Lehrer: „In Kladno habe ich vier Jahre in der Hütte Poldi gehackelt, das Poldilein und Lao-Tse und Vladimír, das war damals meine wahre Universität. […] Acht Semester am Martinsofen und ein zersprungener Schädel sub auspiciis dazu.“[22]

Die frühen 1950er Jahre waren nicht nur politisch, sondern auch für Hrabal persönlich eine radikale Umbruchszeit. Gleichzeitig mit dem Wechsel in die Fabrik und in die Arbeiterklasse brach er mit dem bürgerlichen Bild des Schriftstellers, der aus sich heraus schöpft, und wurde zum Beobachter, der das äußere, faktische Leben entdeckt und festhält. In der Terminologie von Lao-Tse, auf den sich Hrabal im

20 Ebd.

21 Hrabal, Bohumil: Něžný barbar [Der sanfte Barbar]. In: Ders.: Obrazy v hlubině času. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Bd. 6. Hg. v. Jiřina Zumrová. Praha 1994, 207–274, hier 237: „Jeden čas, kdy jsme s Vladimírem trpěli obdobím obscenity […], sbírali jsme nápisy na záchodech ve fabrikách a v hostincích a opsali si jich několik desítek […].“ Von den hier erwähnten mehreren Dutzend wurden nur 25 Aufschriften in die Sammlung der Edice Půlnoc aufgenommen, der Rest blieb unpubliziert.

22 Hrabal, Bohumil: I balony mohou vzlétnout [Auch Ballons können steigen]. In: Ders.: Pojízdna zpovědnice. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Bd. 14. Hg. v. Karel Dostál und Václav Kadlec. Praha 1996, 193–275, hier 239: „Na Kladně jsem hákoval čtyři roky na Poldině hutí, Poldinka a Lao-c’ a Vladimír, to byla tenkrát ta moje pravá univerzita. […] Osm semestrů u martinských pecí a prasklá lebka sub auspiciis k tomu.“

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

vorangegangenen Zitat ebenfalls beruft, wäre das die Hinwendung zur Technik des sogenannten „intuitiven Schauens“, in der Diktion von Roland Barthes, auf den sich Hrabal wiederholt bezieht, wäre es die Wende vom *aucteur* zum *scripteur*,[23] und in Hrabals eigenen Worten handelt es sich um einen Wandel vom *spisovatel* (Schriftsteller) zum *zapisovatel* (Aufschreiber). Die direkte Anbindung des Geschriebenen an das Seiende wiederum liegt auch im Wesen des Epigrammatischen.

Hrabals erster wichtiger Text in diesem neuen poetischen Selbstverständnis war die Prosa *Jarmilka*. *Dokument*, datiert mit Frühling 1952. Sie erschien – ohne den symptomatischen Untertitel – in einer publikumsfreundlich adaptierten Fassung offiziell 1964 im Band *Poupata* (Knospen); 1970 hätte sie dann noch einmal in einer wieder im Sinne des Originals abgeänderten dritten Version unter dem Titel *Majitelka hutí* (Die Hüttenbesitzerin) publiziert werden sollen, aber diese Auflage kam nach dem Ende des Prager Frühlings nicht in den Vertrieb.

Für die Textgenese der *Jarmilka* waren nicht nur die bereits genannten Faktoren von Bedeutung, sondern auch der Einfluss von Bondys Programm des Totalen Realismus. Es handelt sich um ein die Realität in ihrer Ganzheit umfassendes, unkommentiertes dokumentarisches Schreiben, das Hrabal erstmals in *Jarmilka* versuchte – und zwar sozusagen „unter Aufsicht“ von Egon Bondy, wie Hrabal sich erinnert:

> Bondy byl můj první posluchač tohoto textu, psaného na pokračování […] psal jsem jej hlavně proto, že za týden přijde Bondy a já mu budu číst […] dokonce jsem na těch hutích vybíral jen takové události, a psal jsem si je v duchu ve velké zkratce a prostotě, protože jsem dopředu věděl, jak rozzlobím Bondyho psaním bez metafor, bez asociací, prostou zprávou o tom, čeho jsem byl očitým svědkem a co jsem psal jako dokument […].[24]

> Bondy war mein erster Hörer für diesen in Fortsetzung geschriebenen Text […] ich habe ihn vor allem dafür geschrieben, dass nach einer Woche Bondy kommt und ich ihm vorlese […] in diesen Hütten habe ich sogar nur solche Ereignisse ausgesucht, und habe sie mir im Geist in großer Verknappung und Schlichtheit aufgeschrieben, weil ich von vornherein gewusst habe, wie ich Bondy ärgern werde mit dem Schreiben ohne Metaphern, ohne Assoziationen, mit einer einfachen Nachricht über das, wovon ich Augenzeuge war und was ich als Dokument geschrieben habe […].

Auch Bondys Totalem Realismus ist, wie bereits erwähnt, ein Kurztext in *Co je poesie?* gewidmet. Hrabal reflektiert hier das Ende der Metaphorik in der total-realistischen Schreibweise; im folgenden Auszug ist Hrabal mit Bondy auf den Prager Straßen unterwegs:

---

23 Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2000, 185–193.

24 Hrabal, Bohumil: Atomová mašina značky Perkeo [Atomschreibmaschine der Marke Perkeo]. In: Hrabal: Jarmilka (wie Anm. 11), 276–279, hier 276–278.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Pak jsme mlčeli a stoupali kolem zahrady
kde jednonohý klečel na lavičce
a pilkou řezal větev
prázdná nohavice se otřásala
berla ležela opodál
tu Egon Bondy mi zametl vousisky uši:
Tady to vypadá
jako by jednonohý klečel na lavičce
a pilkou řezal větev
hle! prázdná nohavice jak se otřásá
a berla jako by ležela opodál!
A já jsem pochopil že zrušil metaforu[25]

Dann schwiegen wir und gingen an einem Garten entlang hinauf
wo ein Einbeiniger auf einem Bänkchen kniete
und mit einer Säge einen Ast zersägte
das leere Hosenbein wackelte
die Krücke lag abseits
da kehrte mir Bondy mit seinem struppigen Bart die Ohren aus:
Hier sieht es aus
als ob ein Einbeiniger auf einem Bänkchen kniete
und mit einer Säge einen Ast zersägte
schau nur! wie das leere Hosenbein wackelt
und die Krücke, als ob sie abseits läge!
Und ich verstand, dass er die Metapher aufgelöst hatte

Anhand dieses Ausschnitts lässt sich nachvollziehen, wie sich die Realität durch den Umstand ihrer Wahrnehmung und Beschreibung auf eine Metaebene verschiebt: Im Akt des Erzählens verwandelt sich das Faktische in das Poetische. Dass dieses auch sprachlich ohne die Hinzuerfindung des Dichters auskommen kann, belegt der dritte Kurztext in *Co je poesie?* mit dem Titel *Básnická transsubstanciace názvu* (Dichterische Transsubstantiation der Benennung?), wo es um die Wesensverwandlung der Benennung in der Sprache der Arbeiterschaft geht: Der Jargon der Stahlarbeiter ist hier bereits eine poetische Sprache, die ohne Zutun des Schriftstellers entstanden ist:

Budeme skládat rybiny pravil přední dělník a skutečně když přivezli v korytech cágle ocele všechny se podobaly rybám.

Jindy jsem dlel v ocelárně a podivoval jsem se nahlas: Ten žhavý ingot je ale krásný! Avšak pomocník u dveří mne opravil: Ten ingot je žíznivý ne žhavý!

Otočil jsem se a řekl jsem: Ale tenhleten tedy chladne! Avšak pomocník u dveří se rozčílil: Ten ingot vadne ne chladne![26]

25 Hrabal: Co je poesie? (wie Anm. 11), 51.
26 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Wir werden Fischschwanzauspüffe montieren, sagte der Vorarbeiter, und wirklich, als sie in Trögen Stahlnägel brachten, glichen die alle Fischen.
>
> Ein anderes Mal weilte ich im Stahlwerk und wunderte mich laut: Dieser glühende Gussblock ist aber schön! Doch der Arbeiter an der Tür verbesserte mich: Dieser Gussblock ist durstig, nicht glühend!
>
> Ich drehte mich um und sagte: Aber der da kühlt doch aus! Der Arbeiter an der Tür regte sich jedoch auf: Dieser Gussblock kühlt nicht aus, er welkt!

Auf den in der Werkausgabe insgesamt nur sechs Seiten Text zur Frage *Was ist Poesie?* ist auf faszinierende Weise im Kern fast alles enthalten, was Hrabals Poetik ausmacht und in seinem weiteren Werk bestimmend bleibt: das Festhalten des Realen in all seiner Absurdität und Obszönität, das ohne Zutun des Autors allein durch den Akt der Erzählung auf eine poetische Metaebene gelangt. Die Macht des Faktischen gilt auch für den Erzähler, der personal, physisch präsent und ebenso der Welt alles Seienden zugehörig ist. In Edice Půlnoc wird somit nicht nur für kurze Zeit die Gattung des inschriftlichen Epigramms wiederbelebt, sondern auch die Idee des Epigrammatischen als direkte Verbindung zwischen der Welt und ihrer Beschreibung, zwischen dem Leben und der Literatur.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Das ABC der Bildpoesie

Die Bildgedichte des Poetismus als minimalistische Kunstformen

Jeanette Fabian

Die radikale Kritik an den tradierten künstlerischen, insbesondere naturalistischen und mimetischen Ausdrucksformen und die Infragestellung des gattungsspezifisch kanonisierten Begriffs eines Kunstwerks sind wesentliche Merkmale der europäischen Avantgardeströmungen der 1910er und 1920er Jahre. Aber nicht nur der allgemeine, traditionelle Werkbegriff der Kunst wird von den Avantgarden einer radikalen Kritik unterzogen, sondern auch die bis dahin gültigen Grenzen zwischen den Künsten und das historisch überlieferte Verständnis einzelner Kunstgattungen werden weitgehend aufgehoben. So wird zum Beispiel mit dem Verszerfall und dem Aufkommen des sogenannten freien Verses in der modernen Literatur die klassische Definition der Lyrik als „Einzelrede in Versen" in Frage gestellt.[1] Die traditionellen Merkmale lyrischer Texte wie Reim, metrische Binnenstruktur oder andere Formen syntaktischer oder semantischer Einheiten verlieren ihre Allgemeingültigkeit. In den Theorien der modernen Lyrik – um hier eine berühmte Redewendung Theodor W. Adornos abzuwandeln – wurde es zur Selbstverständlichkeit, dass nichts, was die Lyrik betrifft, mehr selbstverständlich ist.[2] „Endgültige Festlegungen nach überkommenen Kriterien", die die Lyrik von anderen literarischen oder künstlerischen Gattungen unterscheiden und die im Sinne der wissenschaftlichen Definitionslehre als notwendige oder sogar hinreichende Bedingungen eines lyrischen Textes betrachtet werden können, sind „mit der Etablierung des sogenannten freien Verses im Prozeß der modernen Lyrik" nicht mehr möglich. „An die Stelle der Definition ist" – wie Stefan Moster resümierend die literaturtheoretischen Diskurse zur modernen Lyrik zusammenfasst – „die immer wiederkehrende Frage danach getreten".[3]

Eine Konsequenz aus den definitorischen Überlegungen in der literaturwissenschaftlichen Theorie- und Begriffsbildung zur modernen Lyrik wäre es, anstatt rein verbale Kriterien für die Identifikation beziehungsweise Definition eines lyrischen

1 Zur historischen Definition der Lyrik ausführlicher Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, bes. 95. Zum „Verszerfall" und zur Bedeutung des freien Verses in der Moderne siehe Kritik des freien Verses. Hg. v. Hans-Jost Frey und Otto Lorenz. Heidelberg 1980, insbesondere Frey, Hans-Jost: Verszerfall. In: Ebd., 13–81.

2 Vgl. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1970, 9.

3 Moster, Stefan: Das Auge liest mit. Formen von Bild-Text-Relationen in moderner Lyrik. In: Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten. Hg. v. Annegret Heitmann und Joachim Schiedermair. Freiburg/Breisgau 2000, 257–287, hier 257.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Textes zu suchen, anzuerkennen, dass darüber hinaus auch in der optischen Gestaltung und der wahrnehmbaren Erscheinung des (typo-)grafischen Ordnungssystems ein signifikantes Merkmal moderner Lyrik und damit der Bestimmung des modernen Gedichts zu sehen ist, das heißt in einem visuellen Kriterium, „das auf der interaktiven Funktionalität von Wortzeichen und Bildzeichen gründet und schlicht und einfach etwas mit der Druckanordnung und umbrochenen Zeilen zu tun hat, also mit der graphischen Form auf einer Fläche“.[4] In der Entwicklung des freien Verses zur modernen Bildpoesie – paradigmatisch exemplifiziert im lyrischen Werk von Stéphane Mallarmé – wird die (typo-)grafische Gestaltung der Fläche als konstitutives Element des Textes und als zusätzliche syntaktische Dimension des lyrischen Ausdrucks (wieder-)entdeckt.[5] Mit den Avantgarden und künstlerischen Ismen der 1910er und 1920er Jahre tritt zunehmend der visuelle Aspekt des künstlerischen Ausdrucks in den Vordergrund und das scheint selbst für die literarischen Avantgardebewegungen gültig zu sein, in denen – wie zum Beispiel im russischen oder italienischen Futurismus – das Primat des Phonems vor dem des Graphems behauptet wird. Auch die Formen der modernen Lautpoesie bedürfen – wie Beispiele von Aleksej Kručënych, Filippo Tommaso Marinetti oder Kurt Schwitters besonders anschaulich verdeutlichen – eines besonderen Notations- oder Aufschreibesystems, das oftmals Anleihen bei der Malerei, der Grafik oder der Musik macht.[6]

Die zunehmende Optisierung des Wortes in der Lyrik oder generell die Vorrangstellung visueller und die Generierung neuer bildlicher Ausdrucksformen koinzidiert mit einem der Leitmotive in der Geschichte der avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts: nämlich mit der „ständigen Neudefinition dessen, was in den Bildkünsten als ein ‚Werk‘ gelten kann“.[7] Mit den intermedialen Relationen und den Interferenzen, die die Avantgarde zwischen den einzelnen künstlerischen Medien stiftet, werden nicht nur die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen überschritten und dekonstruiert, sondern auch neue künstlerische Ausdrucksformen oder – aus der kulturwissenschaftlichen Retrospektive betrachtet – neue Kunstgattungen geschaffen, die oftmals aus der mehr oder weniger vollständigen Fusion oder Vernetzung einzelner Künste oder traditioneller Künste mit neuen, zumeist technischen Medien resultieren. Die in der tschechischen Avantgarde der 1920er Jahre projek-

4 Ebd., 248. Vgl. dazu auch Lorenz, Otto: Poesie fürs Auge. In: Kritik des freien Verses (wie Anm. 1), 83–124.

5 Vgl. dazu Mon, Franz: Zur Poesie der Fläche. In: Ders.: Gesammelte Texte 1. Essays. Berlin 1994, bes. 77. Mon bezieht sich dabei auf Mallarmés *Un coup de dés* (Ein Würfelwurf), vgl. dazu Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés jamais n’abolira le hasard (1897). In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Henri Mondor und Georges Jean-Aubry. Paris 1945, 453–477.

6 Vgl. dazu die Sammlung *Vzorval’* (Gesprengst, 1913) von Kručënych, in der der handschriftliche Duktus mit malerischen Illustrationen von Ol’ga Rozanova verbunden wurde; auch *Zang Tumb Tuuum* (1914) von Marinetti, der beispielsweise den „Telegraphenstil“ typografisch nachahmte, sowie Richard Huelsenbecks, Marcel Jancos und Tristan Tzaras *L’amiral cherche une maison à louer* (1916) und Schwitters *Ursonate* (1927), die wie eine musikalische Notation aufgeschrieben wurden.

7 Daniels, Dieter: Vom Readymade zum Cyberspace. Kunst/Medien. Interferenzen. Ostfildern – Ruit 2003, 9.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

tierten und zumindest in wenigen experimentellen Formen realisierten Intertexte, wie zum Beispiel die von Vítězslav Nezval vorgestellten Tanzgrotesken, Radioszenarien oder sogenannten fotogenischen Gedichte,[8] können die medialen künstlerischen Interferenzen aufzeigen, die etwa zwischen der Literatur beziehungsweise Lyrik und dem Tanz, dem Radio, der Fotografie oder dem Film hergestellt wurden. Die wohl prominentesten intermedialen Ausdrucksformen der tschechischen Avantgarde sind die sogenannten poetistischen „Bildgedichte" (*Obrazové básně*),[9] die einerseits eine neue Bildästhetik repräsentieren und andererseits einer neuen „Ökonomie des dichterischen Ausdrucks" entsprechen, die „vor allem optisch, bildnerisch, typographisch, nicht phonetisch und onomatopoetisch ist".[10] Karel Teige, der Haupttheoretiker der tschechischen Avantgarde, spielt diese Dominanz des Visuellen gegenüber dem Verbalen bereits in seiner Auseinandersetzung mit Roman Jakobsons formalistischem Standpunkt aus,[11] indem er das Primat des Graphems gegenüber dem Phonem als elementarer Form für den Aufbau beziehungsweise die Erfindung neuer künstlerischer Gebilde hervorhebt. Die Konzentration und Fokussierung auf das Visuelle, das im zivilisatorischen Entwicklungsprozess und im modernen Leben des Menschen vornehmlich durch die vielfältigen großstadtfolkloristischen Erscheinungen angesprochen wird, führt dazu, so die Argumentation von Teige, dass „die auditiven Typen des Dichters mit dem Kurs der romantischen Kontemplation [sinken]" und unsere Zivilisation „an der Schwelle einer neuen Bildpoesie" steht, in der primär durch das Auge alle Sinne und alle Empfindungsbereiche des Rezipienten erregt werden sollen.[12]

Die neue Bildpoesie, die als Ausdruck einer universalen Poesie betrachtet wird, muss zum einen der außergewöhnlichen Bedeutung der insbesondere mit den neuen technischen Medien expandierenden Bildproduktion und -distribution und zum anderen einer, vom ‚Nullpunkt' ausgehenden, neuen – wie man sie nennen könnte – Ästhetik der elementaren Einfachheit entsprechen, um mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Wirkungen hervorzurufen. Diese maximale Wirksamkeit soll

8 Dazu Nezval, Vítězslav: Mobilisace. První radiové scenario věnované Karlu Teigemu [Mobilmachung. Erstes Radioszenarium Karel Teige gewidmet]. In: Ders.: Básně na pohlednice. Praha 1926, 55–60. – Ders.: Náměsíčná. Taneční groteska. Hudba: Ervín Schulhoff [Die Mondsüchtige. Tanzgroteske. Musik: Ervín Schulhoff]. In: Ebd., 41–45.

9 Der Ausdruck „Bildgedicht" wird hier als historischer Selbstbeschreibungsbegriff der tschechischen Avantgarde verwendet. Die sogenannten Bildgedichte des Poetismus repräsentieren verbal-visuelle Beziehungen in Form von Schrift-Bildern und entsprechen nicht der traditionellen Definition des Bildgedichts als eines „Gedicht[es] auf ein Kunstwerk, das meist deskriptiv angelegt und nur in Ausnahmefällen figuriert ist". Vgl. Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Wolfenbüttel 1987, 319.

10 Teige, Karel: Malířství a poesie [Malerei und Poesie]. In: Disk 1/1 (1923), 19–20, hier 20.

11 Vgl. Fabian, Jeanette: Autonomie und Synthese. Roman Jakobson und die Künstlervereinigung *Devětsil*. In: Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Hg. v. Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek. Göttingen 2003, 121–153.

12 Teige, Karel: Manifest poetismu [Manifest des Poetismus]. In: ReD 1/9 (1928), 317–336, hier 325. Deutsch: Teige, Karel: Manifest des Poetismus. In: Ders.: Liquidierung der „Kunst". Analysen, Manifeste. Hg. v. Paul Kruntorad. Frankfurt am Main 1968.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nach Teiges poetistischem Selbstverständnis sowohl durch die Fusion der einzelnen künstlerischen Medien, die partielle oder vollständige Synthese der Künste als auch durch die poetische Erregung und Sensibilisierung aller Sinne des Menschen, die sogenannte Poesie für alle Sinne erreicht werden. Allerdings bedarf es, wie Teige explizit hervorhebt, einer präzisen Formulierung und Bereinigung der bisherigen künstlerischen Ausdrucksmittel sowie einer empirisch-wissenschaftlichen Grundlegung, in der die Wirkungen und Reaktionen des Zuschauers erforscht werden.[13] Die poetistischen Bildgedichte erscheinen als erste Formen einer neuen absoluten Bildpoesie. Aus unterschiedlichen künstlerisch-medialen Elementen zusammengesetzt, drücken sie erstmalig und exemplarisch den Kern der poetistischen Ästhetik in Form einer „Poesie für alle Sinne" aus. Die poetistischen Bildgedichte repräsentieren für die tschechische Avantgarde den Ausgangs- beziehungsweise Nullpunkt für eine ‚Kunst nach dem Ende der Kunst' und insofern erscheinen die neuen Bildtypen und Bildgedichte als zeitgemäße Substitute für die überlieferten Arten des künstlerischen Bildes. Die poetistische Ästhetik der elementaren Einfachheit kann als eine Form des literarischen Minimalismus gelesen werden, als eine – wie Mirjam Goller und Georg Witte den literarischen Minimalismus im Allgemeinen charakterisieren –

> Ästhetik der Kürze, des Verzichts, der Leere, wobei hier weiter zu differenzieren wäre in poetische Minimalismen (in Gestalt von topologischen, versifikatorischen, graphematischen Reduktionismen) und narrative Minimalismen (in Gestalt von verschwundenen, verborgenen, invertierten Ereignissen) und schließlich – als textsortenübergreifende Phänomene – in Kurz- und Kürzestgattungen der Erzählprosa, Drama und Poesie und in sogenannten „seriellen" Texten.[14]

Ergänzend ließe sich noch hinzufügen, dass nicht nur Reduktionismen, sondern auch elementare verbale wie visuelle Aufbau- beziehungsweise Konstruktionsprinzipien, wie sie zum Beispiel in der Lautpoesie des Futurismus oder in den intermedialen Kunstwerken des Konstruktivismus und Poetismus Anwendung finden, zu Formen poetischer Minimalismen führen.

Erste experimentelle Versuche dieses verbal-visuellen Elementarismus finden sich in Vítězslav Nezvals Buch *Pantomima* (Pantomime), das 1924 in der Gestaltung von Karel Teige erschien.[15] Besonders bezeichnend für Nezvals *Pantomima* – sieht man einmal von der Bedeutung der einzelnen literarischen Beiträge ab, die in ihren vielfältigen Formen auch ein erstes Spektrum der literarisch-poetischen Arbeiten Nezvals aus den Jahren 1922 bis 1924 darstellen – ist die außergewöhnliche

13 Teige verbindet auch in der Konzeption seiner neuen Bildästhetik die wissenschaftlichen und künstlerischen Momente, die dem Verhältnis von Konstruktivismus und Poetismus in seiner allgemeinen Theoriebildung entsprechen.

14 Goller, Mirjam/Witte, Georg: Einleitung. In: Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Hg. v. Mirjam Goller und Georg Witte. Wien 2001, 7–18, hier 9.

15 Vgl. Nezval, Vítězslav: Pantomima [Pantomime]. Praha 1924 (Reprint 2004), 137. – Zu den nachfolgenden Analysen der poetistischen Bildgedichte vgl. Fabian, Jeanette: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde. Wien u. a. 2013.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Ausstattung des Bandes, die sich schon in der Variabilität der typografischen Gestaltung der einzelnen Beiträge oder den besonderen Bildbeigaben und integrierten Zitationen und Kommentaren zu poetologischen oder ästhetischen Themen anderer Literaten (zum Beispiel zu Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire oder Jean Cocteau) ausdrückt. Teige gestaltet jeden einzelnen Text von Nezval – *Pantomima* umfasst sechsunddreißig voneinander abgesetzte Beiträge – mit verschiedenen typo- und druckgrafischen Mitteln (Flächengestaltung, Satzanordnung sowie u. a. Dicke, Größe, Anordnung und unterschiedliche Typenwahl der Buchstaben), die zum Teil in Titel, Untertitel oder in den Bildüberschriften nochmals differenziert werden. In *Pantomima* sind besonders die intertextuellen Beziehungen zu Apollinaire und dessen Versuchen auffällig, in Form von Kalligrammen oder Ideogrammen die Buchstaben seiner Poesie optisch zu simultanisieren. Um visuelle Konfigurationen unmittelbar erfassbar zu machen, versuchen Nezval und Teige beispielsweise in *Pierot cyklista* (Pierrot Radfahrer), *Depeše na kolečkách* (Depesche auf Rädern), *Srdce hracích hodin* (Herz der Spieluhr) oder in dem Bildgedicht *Adé*, das bereits vorab in der Zeitschrift *Host* (Gast) veröffentlicht wurde, mit spezifisch bildkünstlerischen Semantisierungsmöglichkeiten die einzelnen Bild- und Textelemente simultan zu präsentieren. Ebenso wie bei Apollinaire, der zwar für sich beanspruchte, die Typografie zumindest teilweise simultanisiert zu haben, müssen allerdings auch in *Pantomima*, zum Beispiel in der Teilsequenz XI aus *Srdce hracích hodin*, das dem Kalligramm *Il pleut* (1914–1916) von Apollinaire nachempfunden ist, die einzelnen Zeilen nacheinander gelesen und damit der visuelle Eindruck in zeitlicher Folge mit dem verbalen Ausdruck in Einklang gebracht werden.[16] Von einer gelungenen Simultaneität des verbal-visuellen Ein- beziehungsweise Ausdrucks kann jedoch bei dem Bildgedicht *Adé* gesprochen werden, das mittels einer schwarzen Balkeneinrahmung und der Verwendung einer konventionalisierten Vignette die visuelle Gestalt einer Todesan-

Abb. 1: Vítězslav Nezval *Adé* (1924)

16 Vgl. dazu Nezval, Vítězslav: Srdce hracích hodin [Herz der Spieluhr]. In: Nezval: Pantomima (wie Anm. 15), 123–130, hier 128. Zu Apollinaires *Il pleut* vgl. Adler/Ernst: Text als Figur (wie Anm. 9), 244.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zeige hat. (Abb. 1) Der endgültige Abschied, der auch das verbal-inhaltliche Thema des Bildgedichts ist, wird unmittelbar durch die optische Gestaltung erfasst.

In Nezvals *Srdce hracích hodin*, das aus 17 Teilen aufgebaut ist und aus sehr unterschiedlichen Textsorten wie Versen, lyrischen Anekdoten, poetischen Aphorismen oder sogar einer eingeklebten Reproduktion von Teiges Bildgedicht *Co je nejkrásnějšího v kavárně?* (Was ist das Schönste in einem Café?) besteht, lassen sich auch – vielleicht eine Hommage an Roman Jakobson – Analogien und intertextuelle Beziehungen zu den russischen kubo-futuristischen Experimenten einer neuen elementaren Lautpoesie finden. Wie in Velimir Chlebnikovs „Ur-" beziehungsweise „Sternensprache" entfaltet Nezval in der Textsequenz XVI ausgehend von der Grundstruktur der Wortwurzel „svět" (Welt) verschiedene lexikalische und morphologische Möglichkeiten des Wortspiels:

SVĚT
SVĚT – lo
SVĚT – lonoš
SVĚT – luška
SVĚT – ice
SVĚT – obol
SVĚT – ák
SVĚT[17]

Nezvals Interesse richtete sich allerdings stärker auf die Möglichkeiten der freien Assoziation und poetischen Imagination, die den einfachsten Worten einen semantischen Selbstwert geben, so dass – wie es Charles Baudelaire in seinen Haschischaufzeichnungen, die in *Srdce hracích hodin* auszugsweise als Zitation beigestellt sind, ausdrückt – „unendliche Wortspiele und grobe Muster von Komik ununterbrochen aus eurem Gehirn herausquellen".[18] Nezval ist die literarische Semantik zu wichtig, als dass er sich mit dem formalen Bau der Sprache begnügen würde, auch wenn er, den russischen Futuristen nicht unähnlich, die Realität der Sprache anerkennt:

> Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřujíce skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. A Shakespeare není nic jiného nežli slova, slova, slova. […] Slovo je předmětem, jejž vyslovuje. Přemisťujíce tedy slova v básni, přemisťujeme předměty.[19]

> Der Baum ist ein Baum, weil er einmal so bezeichnet wurde. Worte, die die Realität ausdrücken, sind somit in der Tat selbst Realität. Und Shakespeare ist nichts anderes als Worte, Worte, Worte. […] Das Wort ist der Gegenstand, den es ausspricht. Indem man also die Worte im Gedicht umstellt, stellt man die Gegenstände um.

17 Nezval: Pantomima (wie Anm. 15), 130. Die wörtliche Übersetzung ins Deutsche lautet: „Welt/Licht/Lichtträger/Leuchtkäfer/Heilige/Weltschmerz/Lebemann/Welt." Allerdings gibt sie Nezvals Spiel mit dem Wortstamm und den Suffixen des Originals nicht wieder.

18 Ebd. – Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

19 Nezval, Vítězslav: Kapka inkoustu [Ein Tropfen Tinte]. In: ReD 1/9 (1928), 307–314, hier 314.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Nezval strebt mit seinen neuen, poetisch-imaginären Experimenten hauptsächlich die „Entblößung der Wirklichkeit“ an, um sie in ihrer ursprünglichen und reinen Form vorzustellen und um damit die Sensibilität und Imaginationskraft des Rezipienten anzuregen. In *Kapka inkoustu* (Ein Tropfen Tinte) beschreibt er seine Methode der literarischen Montage, die zugleich als Beschreibung der bildpoetischen Collagetechnik der tschechischen Avantgarde gelesen werden kann:

> Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položiti hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhaliti skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den.[20]
>
> Die Logik ist genau das, was aus leuchtenden Worten Phrasen macht. Logisch gehört das Glas zum Tisch, der Stern zum Himmel und die Tür zur Treppe. Darum sehen wir sie nicht. Man muss den Stern auf den Tisch legen, das Glas in die Nähe des Klaviers und der Engel stellen, und die Tür in die Nachbarschaft des Ozeans verlegen. Es ging darum, die Wirklichkeit zu entblößen, ihr die leuchtende Form zu geben wie am ersten Tag.

Um die Einfachheit des Alltäglichen und die ursprüngliche, „leuchtende Form des ersten Tages“ geht es auch in dem ein Jahr nach *Pantomima* erschienenen Gedichtband *Na vlnách TSF* (Auf den Wellen von TSF) von Jaroslav Seifert, der unter anderem als „erster Höhepunkt“ oder sogar als das Hauptwerk des Poetismus bezeichnet wurde.[21] Die Ausstattung, Umschlaggestaltung und generell die visuelle und typografische Gestaltung der Gedichte, die Teige in Zusammenarbeit mit Seifert entwarf, impliziert – allein schon durch den Titel des Bandes – ebenfalls intertextuelle Beziehungen zu Guillaume Apollinaire, der in seinem Kalligramm *lettre-océan* die Buchstaben TSF ins Zentrum seines Schrift-Bildes rückt.[22] Dementsprechend trägt auch das erste Gedicht in *Na vlnách TSF* den Titel *Guillaume Apollinaire* und es werden die formalen und semantischen Spielzüge von Seiferts Lyrik erkennbar, wie zum Beispiel die Verwendung freier, interpunktionsloser, gereimter wie ungereimter Langverse oder die Reihung disparater, sozusagen montierter Gegenstände und Gedanken, die Ironie, Komik, Wehmut, Spott oder Liebeskummer evozieren und den Zustand des lyrischen Ich in der Großstadt Paris ausdrücken.[23] Karel Teige nimmt mit seiner (typo-)grafischen Gestaltung der Gedichte die historische Linie der visuellen Poesie bei Apollinaire und Pierre Albert-Birot auf, indem er den optischen Akzent der Gedichte in den Vordergrund stellt. Abgesehen von dieser Hommage an Apollinaire ist *Na vlnách TSF* jedoch ein paradigmatisches Beispiel dafür, dass die verbal-visuellen Beziehungen in der poetistischen Bildpoesie nun vornehmlich

20 Ebd., 314.

21 Vgl. dazu Plattner, Eva H.: Nachwort. In: Jaroslav Seifert: Auf den Wellen von TSF. Gedichte. Hg. v. Eva H. Plattner und Peter Weibel. Wien 1985, 73–94. Plattner interpretiert *Auf den Wellen von TSF* „gleichzeitig“ als „Anfang, Höhepunkt und Schlußpunkt der poetistischen Dichtkunst Seiferts“ (93).

22 Apollinaire, Guillaume: lettre-océan. In: Adler/Ernst: Text als Figur (wie Anm. 9), 243.

23 Seifert, Jaroslav: Na vlnách TSF [Auf den Wellen von TSF]. Praha 1925 (Reprint 1992), 7.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nach konstruktivistischen Prinzipien gestaltet werden, das heißt die typografische Gestaltung der verbalen Elemente wird mit elementaren geometrischen Grundformen verbunden. Das bildtheoretische Credo, ein Maximum an Zweckmäßigkeit und Ökonomie in der Gestaltung umzusetzen, um die einzelnen Aufbauelemente harmonisch verbinden zu können, wird in einzelnen Textgestaltungen von *Na vlnách TSF* in dem Sinne erkennbar, dass zumindest einige Gedichte auf den ersten Blick wie ein Bild gesehen und erst dann gelesen werden. Dies entspricht Teiges bereits in seinem Manifest *Malířství a poesie* (Malerei und Poesie) formulierter Einstellung, man lese „ein Gedicht wie ein modernes Bild" und – umgekehrt – „das moderne Bild wie ein Gedicht".[24]

Die Sammlung *Na vlnách TSF* zeigt Beispiele, bei denen die Bildgedichte primär mit dem Sehsinn wahrgenommen werden und die Worte in den Gedichten vorwiegend als visuelle eigenständige Zeichen fungieren, die mit optischen Assoziationen verbunden sind. In einigen Bildgedichten werden die Bildelemente beziehungsweise Wort-Bilder auch thematisch eingesetzt, das heißt, dass zum Beispiel Primärfarben oder elementare geometrische Formen inhaltliche Motive des Bildgedichts darstellen. Dies geschieht häufig in den ‚karnevalesken' Bildgedichten, die Themenbereiche wie das Varieté, den Jahrmarkt oder den Zirkus ins Zentrum rücken und in spielerischer Verwendung jener Formen eine naive Bildlichkeit erzeugen. In *Na vlnách TSF* ist das Bildgedicht *Cirkus* charakteristisch für den mehrdeutigen, thematisch-illusionistischen Einsatz geometrischer Formen. (Abb. 2) Die flächige Kreisform am Ende des Gedichts soll sowohl einen aufsteigenden Ballon verkörpern als auch zugleich das Wahrzeichen der Künstlergruppe Devětsil – den roten Kreis – und das Symbol der Zeitschrift *Disk* (Diskus) repräsentieren. Dieser optisch-semantischen Organisation elementarer Formen und Farben liegen unter anderem die schon von Le Corbusier proklamierten syntaktisch-semantischen Gesetzmäßigkeiten der puristischen Bildsprache zugrunde. Wie Teige ergänzt, führen sie zu einem „Verständnis für den Geist der betreffenden Typen", deren „Verwendung nach dem Charakter des Textes, Kontrastierung des typografischen Materials zwecks stärkerer Betonung des Inhalts" erfolgt.[25] Demnach erlauben die Typen eine Art Komponieren nach einem – wie Le Corbusier es nannte – „Ausleseprinzip"; in ihren Grenzen kann sich die Einbildungskraft und Phantasie des Rezipienten entfalten.[26]

Die Verklärung des Gewöhnlichen, die Begeisterung für alltägliche Dinge und Ereignisse sowie die Faszination der Reise und ursprünglichen Fremdheit sind weitere Themen der poetistischen Bildgedichte. In dem Bildgedicht *Objevy* (Entdeckungen), kommt zudem eine Form der Inbeziehungsetzung von verbalen und

24 Teige: Malířství (wie Anm. 10), 20.

25 Karel Teige. In: Gefesselter Blick. 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung. Hg. v. Heinz Rasch und Bodo Rasch. Baden 1930 (Reprint 1996), 95–96.

26 Zur Bedeutung von Le Corbusier und des französischen Purismus für die Entwicklung der tschechischen Avantgarde vgl. ausführlicher Fabian, Jeanette: Purismus – Poetismus. *Život II* und die europäische Moderne. In: Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde. Hg. v. Birgit Krehl und Herta Schmid. München 2008, 280–293.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

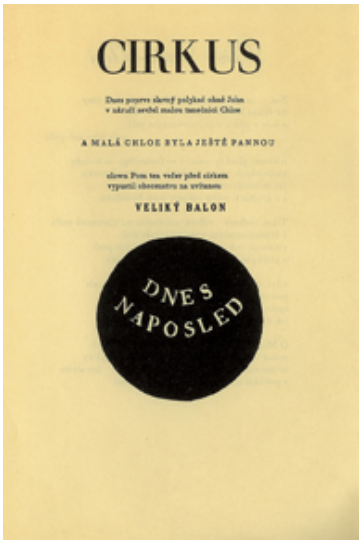


Abb. 2: Jaroslav Seifert *Cirkus* (1925)

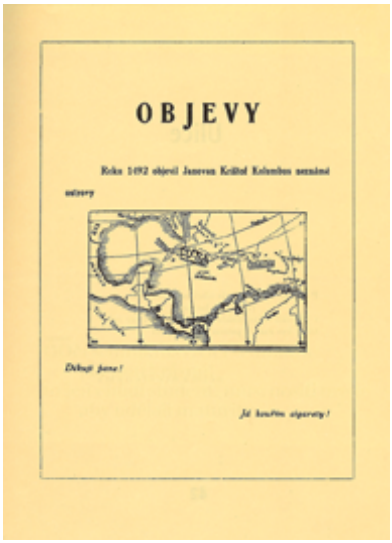


Abb. 3: Jaroslav Seifert *Objevy* (1925)

visuellen Elementen beziehungsweise das Verhältnis von Sagen und Zeigen zum Ausdruck. (Abb. 3) Das Bildgedicht präsentiert sich zunächst als gerahmtes Plakat-Bild, aber simultan wird auch der in großen, fett gedruckten Lettern gesetzte Titel OBJEVY wahrgenommen. Unter dem Titel findet sich die gewöhnlich seit der Schulzeit bekannte, also lapidare historische Tatsache: „Roku 1492 objevil Janovan Krištof Kolumbus neznáme ostrovy“ („Im Jahre 1492 entdeckte der Genuese Christoph Kolumbus unbekannte Inseln“). Dann werden die mittlerweile mit Namen versehenen Inseln – in Form einer Landkarte, auf der unter anderem „Cuba“ und „Portorico“ eingezeichnet sind – gezeigt und die Errungenschaften benannt: „Děkuji pane! Já kouřím cigarety!“ („Danke mein Herr! Ich rauche Zigaretten!“). Der kausale Zusammenhang von Entdeckung und sinnlichem Genuss ist offensichtlich. Er wird einerseits mithilfe einfachster verbaler und visueller Mittel im Bildgedicht künstlerisch-ironisch verklärt und andererseits offenbart er die Aneignung des ursprünglich Fremden und Unbekannten.

Die intermediale Vernetzung und Ästhetik der elementaren Einfachheit – in diesem Fall von grundlegenden Elementen der Bild- und Körpersprache mit den reinen Imaginationen und Assoziationen eines poetischen Lyrismus – ist auch in der Buchpublikation von Vítězslav Nezvals *Abeceda* (Alphabet) maßgeblich. Das von Nezval 1922 verfasste Gedicht, dessen Erstdruck 1923 in einer einfachen, sachlich gehaltenen Typografie von Teige in der Zeitschrift *Disk* und die zweite, inhaltlich geringfügig veränderte Fassung 1924 in *Pantomima* erschien,[27] wurde am 14. April 1926 im Osvobozené divadlo (Befreiten Theater) anlässlich eines Vítězslav-Nezval-Abends unter der Regie von Jiří Frejka als Bewegungskomposition von

27 Nezval, Vítězslav: Abeceda. In: Disk 1/1 (1923), 3–4. – Ders: Abeceda. In: Nezval: Pantomima

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

der Tänzerin Milča Mayerová aufgeführt. Noch im selben Jahr erscheint *Abeceda* als eigenständige Buchpublikation, in der nicht nur Nezvals Gedichtzyklus – abermals überarbeitet und verändert, aber nun in seiner definitiven Form – sondern auch Frejkas und Mayerovás Interpretation der einzelnen Buchstaben (fotografiert von Karel Paspa und von Karel Teige zu einer konstruktivistischen typografisch-fotografischen Montage bearbeitet) veröffentlicht wird.[28]

Mit der Buchpublikation von Nezvals Gedichtzyklus *Abeceda* gestaltet Teige seine ersten typo-fotografischen Arbeiten, in denen er sein Konzept einer konstruktiven grafischen Visualisierung des Alphabets mit den unterschiedlichen Funktionen des fotografisch-künstlerischen Ausdrucks verbindet. Während *Pantomima* – unter dem Gesichtspunkt der intermedialen Gestaltung, insbesondere der Wort-Bild-Beziehungen betrachtet – noch als experimenteller Versuch der Formfindung und -darstellung einer poetistischen Bildpoesie zu bewerten ist, gelingt es Nezval und Teige mit ihren Bildgedichten beziehungsweise ihrem „Bildgedichtbuch“[29] *Abeceda*, auch im Kontext der europäischen Avantgarde, eines der bedeutendsten internationalen Beispiele dieser konstruktivistischen Gattung der Bildpoesie und Buchkunst zu gestalten.[30] Die Verschmelzung von typografischen und fotografischen Elementen wurde vollständig nach den konstruktivistischen Bild- und Gestaltungsgesetzen entwickelt, deren Ziel es war, eine neue, über die nationalen Grenzen hinausgehende visuelle Sprache der Kommunikation aufzubauen und – wie es Ėl’ Lisickij, Jan Tschichold, Herbert Bayer oder Teige gleichermaßen proklamierten – die Typografie als visuell gestaltete Mitteilung zu präsentieren. Diese utilitäre und sachliche Funktion der Typografie wird in den Typo-Fotomontagen noch gesteigert, denn wie László Moholy-Nagy, der zum Beispiel die Ausstattung und typografische Gestaltung der Bauhausbücher besorgte, sagt: Die „Fotografie ist die visuelle Darstellung des optisch Fassbaren“ und daher ist „das Typofoto die visuell exaktest dargestellte Mitteilung“.[31]

Teiges Bildgedichte in *Abeceda* verbinden in technischer Hinsicht – folgt man Lothar Langs allgemeiner Typologie der konstruktivistischen Buchkunst – inter-

---

(wie Anm. 15), 7–11. Die beiden Fassungen sind inhaltlich identisch; Nezval nahm lediglich bei der Interpunktion Eingriffe vor.

28 Nezval, Vítězslav: Abeceda. Praha 1926 (Reprint 1993). Für diese Ausgabe reduzierte Nezval ein weiteres Mal die Interpunktion. Inhaltlich gibt es Veränderungen bei den Buchstaben F, G, R und X. Zum Vergleich der verschiedenen Ausgaben siehe auch Jiroušek, Jan: Kategorien verbal-visueller Beziehungen am Beispiel von Nezvals „Abeceda“. In: Die Welt der Slaven XLIII (1998), 85–108.

29 Teige: Malířství (wie Anm. 10), 20.

30 Nezvals und Teiges *Abeceda* gilt neben den typo-fotografischen Arbeiten Vladimir Majakovskijs und Aleksandr Rodčenkos in *Pro eto* (1923) oder den Typomontagen von Hans Arp und Ėl’ Lisickij in *Kunstismen* (1925) zu den Hauptwerken des künstlerisch-literarischen Konstruktivismus. Die Bedeutung und der Status von *Abeceda* kann mittlerweile schon als kanonisiert gelten, wenn man zum Beispiel die Standardwerke zu den internationalen Formen der visuellen Poesie und Buchgestaltung betrachtet. Siehe dazu Lang, Lothar: Konstruktivismus und Buchkunst. Leipzig 1990. – Anděl, Jaroslav: Avant-Garde Page Design. 1900–1950. New York 2002.

31 Moholy-Nagy, László: von material zu architektur. Bauhausbuch. Bd. 14. Mainz 1929 (Reprint 1968), 37.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

mediale Formen von sogenannter typografisch-konstruktiver Illustration, geometrischer Bild- und fotografisch montierter Konstruktion.[32] Zum einen können Teiges Bildgedichte als typografisch montierte konstruktive Illustrationen zu Nezvals Gedichten gelesen werden, da sie entweder auf den jeweiligen Gegenstand des Gedichts, den Buchstaben oder in einer indirekten Weise auf Sprachbilder oder lyrische Assoziationsreihen Nezvals Bezug nehmen. Teiges Visualisierung des Alphabets ist insofern illustrativ, als sie Nezvals Gedichten und Frejkas bewegungskompositorischer Inszenierung nicht nur zeitlich nachgeordnet ist, sondern im Sinne der allgemeinen typo-fotografischen Konzeption auch den Anspruch erhebt, visuell die „lyrische Mitteilung" zu übertragen und auszudrücken. Zum anderen basiert der Aufbau der Bildgedichte auf einer geometrischen Konstruktion, in der die fotografischen Elemente in unterschiedlicher Weise formal bei-, unter- oder übergeordnet werden, das heißt durch die Kontrastierung von bedruckten und leeren Flächen, die durch den Schwarz-Weiß-Charakter von Teiges Bildgedichten noch verstärkt werden, und durch vertikale, horizontale und diagonale Ordnungsstrukturen bestimmt sind. Beispielsweise repräsentiert bei der visuellen Darstellung des Buchstabens N die Tänzerin Milča Mayerová formal, das heißt mit ihrem Körper, den Querbalken des Buchstabens. (Abb. 4) Teige positioniert hierbei das fotografische Element als zentralen Teil des Bildgedichts und lenkt damit den Blick zum einen auf den den Buchstaben zusammenhaltenden diagonalen Balken, der durch die Verkürzung der horizontalen Elemente des Buchstabens noch verstärkt wird, und zum anderen drückt er damit in einem übertragenden Sinne über die Fixierung der Körpersprache die Grazilität und Flüchtigkeit der Liebe visuell aus, was seine Entsprechung in Nezvals Zeilen hat:

N

Od hlavy až k patě
milenec k milé je láskou přitažen
Láska je vratká však
Jak spojovací linka hlásky N[33]

N

Von Kopf bis Fuß
ist der Geliebte zur Liebsten durch die Liebe angezogen
die Liebe aber ist unbeständig
wie der Querbalken des Lautes N

32 Lang unterscheidet fünf Tendenzen der konstruktivistischen intermedialen und internationalen Buchkunst: geometrische Bildkonstruktion, typografische Konstruktion, typografische Illustration, fotografisch montierte Konstruktion und den buchsachlichen Stil. Vgl. Lang: Konstruktivismus (wie Anm. 30), 140.

33 Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), 32.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 4: Karel Teige „N“ (*ABECEDA*, 1926)

Abb. 5: Karel Teige „O“ (*ABECEDA*, 1926)

Die fotografischen Elemente werden in der geometrischen Bildkonstruktion jedoch nicht nur zur Verankerung, Fokussierung oder vollständigen Repräsentation der formalen Struktur der Buchstaben herangezogen, wie zum Beispiel auch bei der Gestaltung des Buchstabens E. Dort ist der Mittelbalken des Buchstabens vom Bein der Tänzerin dargestellt. Oder wie bei der verbal-visuellen Gestaltung der Buchstaben L und T, bei denen die ganze Struktur des Buchstabens sozusagen körpersprachlich nachgebildet wird. Bei dem Buchstaben V inszeniert die Tänzerin auf dem Rücken liegend mit ihren gespreizten Beinen den Buchstaben. Teige erzielt vielmehr mit der konstruktiven Montierung der geometrischen, typografischen und fotografischen Elemente der Bildgedichte auch einen eigenständigen visuellen Ausdruck, der in buchstäblicher und metaphorischer Weise Eigenschaften und Merkmale von Nezvals *Abeceda* exemplifiziert. Diese buchstäblichen und metaphorischen Exemplifikationen werden von Teige nicht nur durch die zentrale Positionierung der fotografischen Elemente oder durch die Hervorhebung des körpersprachlichen Ausdrucks in der Gesamtkonzeption der Buchstaben erzielt, wie bei der Konstruktion der Buchstaben I oder W, sondern auch durch eine Form von visueller Zitation, das heißt durch eine direkte oder indirekte Bezugnahmekette auf Nezvals lyrische Sprachbilder. So wird zum Beispiel bei dem Buchstaben O sowohl durch den körpersprachlichen Ausdruck als auch durch die geometrische Grundfigur auf die Unendlichkeit der Ellipsenbahnen Bezug genommen. (Abb. 5)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

O
dráha komety znamení astronomovo
Elipsu nekonečnosti též zvou
Zas věčnost? Po Einsteinovi? Tajemství Ahasverovo
Ó ano každá rovnice má svoji neznámou[34]

O
Bahn des Kometen Astronomenzeichen
Ellipse der Unendlichkeit auch genannt
Wieder Ewigkeit? Nach Einstein? Ahasvers Geheimnis
Oh ja jede Gleichung hat ihre Unbekannte

Teige führt in seiner Typo-Fotomontage die visuelle Zitation noch fort, indem er nicht nur den Gedanken der Unendlichkeit beziehungsweise „Ewigkeit", sondern auch Nezvals Zeile „Oh ja jede Gleichung hat ihre Unbekannte" in einem übertragenen Sinne durch die Kombination der geometrischen Figuren der Ellipse, des Kreises und des rechten Winkels visuell gestaltet. Die Bahn der Ellipse durchläuft in Teiges Bildgedicht den Kreismittelpunkt, in dem sich wiederum auch die Spitze des rechten Winkels des angedeuteten Rechtecks befindet. Es scheint so, als würden sich aus der natürlichen Form der Ellipse die künstlichen und idealisierten Formen des Kreises und des rechten Winkels ableiten lassen. Teige spielt hier zum einen auf die konstruktiven Gesetze der darstellenden Geometrie an und auf ihren unbekannten, natürlichen Ursprung, zum anderen auf die Zahl π, die – wie Teige betont – das Geheimnisvolle oder „Irrationale in der Mathematik" repräsentiert,[35] da Umfang und Fläche sowohl des Kreises als auch der Ellipse nur mit Hilfe der irrationalen Zahl π errechnet werden können.

Ein anderes Beispiel einer mehrphasigen Bezugnahmekette auf Nezvals Gedichte stellt Teiges visuelle Gestaltung des Buchstabens R dar, bei dem die szenische Installation der laufenden Tänzerin den Aktivismus und damit auch die im Gedicht erwähnte Aufbruchsstimmung der revolutionären Devětsil-Künstler metaphorisch zum Ausdruck bringt. Die visuelle Transformation von Sprachbildern oder Assoziationsketten des Gedichts gilt auch für den Buchstaben Y, bei dem die Tänzerin den Tod Goliaths symbolisiert, oder für die visuelle Umsetzung des Buchstabens Z, bei dem die Tänzerin den Eiffelturm figurativ darstellt, der in Nezvals Gedicht als Symbol des wehmütigen Abschieds fungiert.[36] Sinnkonstitutiv für die Interpretation von *Abeceda* sind jedoch nicht nur die intermedialen Beziehungen in Form der Verschmelzung von Typografie und Fotografie und in Form der verbal-visuellen Beziehungen zwischen Nezvals poetischem Lyrismus und Teiges illustrativ-

34 Ebd., 34.

35 Teige, Karel: Konstruktivismus a likvidace „umění" [Der Konstruktivismus und die Liquidierung der „Kunst"]. In: Disk. Moderní almanach. Hg. v. Artuš Černík. Praha – Brno 1925, 4–8, hier 8.

36 Vgl. dazu Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), 38–39 (R); 52–53 (Y); 54–55 (Z).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

montierten Typo-Fotomontagen, sondern auch die intertextuellen Bezüge zu den aus der Tradition der Bildpoesie und Buchkunst überlieferten Formen des sogenannten Abecedariums.[37]

Das Elementare und die Ursprünglichkeit des Abecedariums bestehen nicht nur darin, dass hier die sechsundzwanzig Grundzeichen des Alphabets notiert sind – sozusagen die Elementarbausteine der menschlichen Sprache als optisches, lesbares System –, sondern dass mit ihnen auch eine grundlegende pädagogische Funktion verbunden ist. Die Abecedarien, die zumeist in typografisch figurativer Form gestaltet sind, wie zum Beispiel die sogenannten Hieroglyphen-, Menschen-, Tier- oder Pflanzenalphabete, fungierten u. a. als Schulbücher und dienten hauptsächlich dazu, in spielerischer Weise, indem der Buchstabe über seine figurative Gestalt Erinnerungen an bestimmte Assoziationen weckt, die menschliche Sprache zu erlernen. Mit Nezvals und Teiges *Abeceda* sind daher auch pädagogische Implikationen konnotiert, die auf die ästhetische Schulung des neuen Menschen abzielen. Aber vor diesem geradezu traditionsbehafteten historischen Hintergrund des Abecedariums stellt sich auch die Frage, in welcher Beziehung Teiges alphabetische Typo-Fotomontagen und Nezvals Sprachbilder und lyrische Assoziationen zu den einzelnen Buchstaben zu den zum Teil seit Jahrhunderten konventionalisierten verbal-visuellen Umsetzungen des Alphabets stehen.

Zur Beantwortung dieser Frage soll – sozusagen als Folie, auf der die Konvergenzen und Divergenzen zu Nezval und Teige leichter erkennbar werden –, ein Text von Victor Hugo aus dem Jahr 1839 dienen, in dem diese quasi-konventionalisierten Assoziationen, die in den alten Abecedarien zugleich visuell umgesetzt wurden, beschrieben werden:

> Alles, was in der demotischen Schrift enthalten ist, ist aus der hieratischen Schrift in sie gelangt. Die Hieroglyphe ist die Wurzel des Schriftzeichens. Alle Buchstaben sind zunächst Zeichen gewesen und alle Zeichen waren zuerst Bilder.
>
> Die menschliche Gestalt, die Welt, der Mensch selbst, alle sind sie im Alphabet enthalten. Baukunst, Astronomie, Philosophie, alle Wissenschaften haben hier ihren unsichtbaren, aber ganz realen Ursprung; und das muß so sein. Denn das Alphabet ist eine Quelle.
>
> Das A ist das Dach, der Giebel mit seinem Querbalken, der Brückenbogen, arx, oder es ist die Umarmung zweier Freunde; die sich gleichzeitig die Hände schütteln; D ist der Rücken; B ist das D auf dem D, der Rücken auf dem Rücken, der Buckel; C ist die Mondsichel, der Mond; E ist das Fundament, die Brüstung, die Konsole und der Architrav, die ganze Baukunst bis zur Decke hinauf in einem einzigen Buchstaben; F ist der Galgen, die Gabel, furca; G ist das Horn; H ist die Fassade eines Gebäudes mit seinen zwei Türmen; I ist die Wurfmaschine, die ein Geschoß schleudert; J ist die Pflugschar und das Füllhorn; K ist der Ausfallswinkel gleich dem Einfallswinkel, einer der Schlüssel der Geometrie; L ist das Bein und der Fuß; M ist das Gebirge, oder es ist das Lager, Zelt neben Zelt, N ist die geschlossene Tür mit dem Querbalken, O ist die Sonne, P ist der stehende Packträger mit seiner

37 Zur Gattung der Abecedarien ausführlicher Massin, Robert: Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen. Ravensburg 1970, bes. 19–21, dort auch zahlreiche Beispielabbildungen. Vgl. auch Adler/Ernst: Text als Figur (wie Anm. 9).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Last auf dem Rücken; Q ist die Kruppe mit dem Schwanz; R ist die Ruhe, der Lastträger, der sich auf seinen Stock stützt; S ist die Schlange; T ist der Hammer; U ist die Urne; V ist die Vase (daher kommt es, daß man beide oft verwechselt); was das Y ist, habe ich schon gesagt [Baum, Gabelung eines Weges, Zusammenlauf zweier Flüsse, ein Kelch mit seinem Fuß oder eine Lilie mit ihrem Stiel, Anm. d. A.]; X ist das Kreuzen der Degen, der Kampf: Wer wird Sieger sein? Man weiß es nicht; deshalb haben die Hermetiker das X als Zeichen des Schicksals und die Algebra hat es als Zeichen der unbekannten Größe; Z ist der Blitz, das ist Gott.[38]

Die Familienähnlichkeit der Assoziationsreihen von Hugo und Nezval ist in einer Reihe von Fällen offensichtlich, beginnend mit der Analogie der visuellen Gestalt des ersten Buchstabens A mit dem Dach einer Hütte, bei Nezval eine tropische Hütte, die samt Palmen ins „Moldautal" ersehnt wird,[39] über den Vergleich des Buchstabens C mit dem Halbmond und die optisch-geometrischen Analogien des Buchstabens K, den Querbalken des N und die Schlangenform des S bis hin zum Kampf, der Hermetik und Schicksalhaftigkeit, die die Konnotationen und Assoziationen des Buchstabens X bilden. Auch die (gravierenden) Abweichungen sind aussagekräftig. So wird aus dem Buckel des Buchstabens B bei Hugo bei Nezval „das Bild von der Brust der Geliebten", aus der Gebäudefassade des H das Trapez im Zirkus, aus dem Horn des G das Lassospiel, aus dem ruhenden R der laute (Revolutions-)Marsch der Devětsil-Gruppe oder die Vasenform des V verwandelt sich in die „gespiegelte Pyramide im glühenden Sand".[40]

Die signifikant unterschiedlichen lyrischen Assoziationen Nezvals weisen auf einen spezifischen assoziationspsychologischen Mechanismus, der Ausschnitte aus der poetistischen Ästhetik impliziert und Motive des künstlerischen Amerikanismus, Exotismus und der Großstadtfolklore aufgreift. Seine freien, autonomen Imaginationen zum Buchstaben sind allerdings zum Teil von konventionalisierten Vorstellungen durchsetzt, die es den Rezipienten auch erlauben, seine eigenen poetischen Assoziationen zum Buchstaben wiederzufinden, um auf dieser Grundlage zu jener – wie Nezval es nannte – „Gymnastik des Geistes" eingeladen zu werden.[41] Zur Entfaltung dieser freien und zugleich überlieferten Motivik legt Nezval den

38 Hugo, Victor: France et Belgique. Alpes et Pyrénées, Voyages et excursions. Paris 1910. Zit. nach Massin: Buchstabenbilder (wie Anm. 37), 87.

39 Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), 6. Bezeichnend ist, dass Teige dieser standardisierten Konnotation in seiner Typo-Fotomontage nicht entspricht, da er wahrscheinlich – seinem Selbstverständnis nach als einer der führenden Architekturtheoretiker seiner Zeit – das schräge Satteldach ablehnt und in diesem Fall dem Buchstaben A sogar noch ein Flachdach verpasst; siehe die Abbildung in Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), 7.

40 Vgl. Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), bes. 8 (B); 20 (H); 18 (G); 38 (R) u. 46 (V). Einige der Nezval'schen Sprachbilder sind auch Produkte klanglicher Assoziationsreihen wie z. B. bei dem Buchstaben D, deren Konnotation vom „Westen" aus dem tschechischen Vers „luk jenž od západu napíná se" („der Bogen den man von Westen spannt") abgeleitet wird, oder beim Buchstaben E, mit deren „langgezogenem Ton" vielleicht jemand „das Herz der Telegrafistin erweichen" wollte („Tři linky táhlý tón tvůj zaznívá / Telegrafistce někdo lásku lhal?"). Ebd., 12 u. 14.

41 Nezval, Vítězslav: Vorwort. In: Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), 3.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Buchstaben als „Prätext zum Gedicht“ zugrunde,[42] das heißt, die Imaginationen gehen entweder von der elementaren grafischen Gestalt oder dem ursprünglichen phonetischen Klang des Buchstabens aus. Nezval dichtete *Abeceda* – wie er im Vorwort mitteilt – in der Zeit von Roman Jakobsons „Umfragekampagne über den Sinn der modernen Poesie“ und seine Intention war es, ein „autonomes“ und von allen „ideologischen Absichten“ befreites Gedicht zu schaffen, indem er einerseits die strenge lyrische Kurzform des traditionellen Vierzeilers und andererseits im Sinne eines minimalistischen Reduktionismus das „unmittelbarste Objekt für die Poesie“ als Gegenstand seiner Dichtung auswählte: den Buchstaben.[43]

42 Ebd.

43 Ebd. Zu Jakobsons „Umfragekampagne“ siehe die Einleitung in Jakobson, Roman: Základy českého verše [Grundlagen des tschechischen Verses]. Praha 1926, bes. 7–16, in der er in Form eines Gedächtnisprotokolls die Ergebnisse seiner Befragung tschechischer Literaten und Dichter zur Rolle der Betonung, Quantität und Wortendungen im tschechischen Vers wiedergibt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Gefärbt und verschachtelt

Minimalistisches von Krystyna Miłobędzka

Anne Hultsch

Einleitung

Krystyna Miłobędzka, geboren 1932 in Margonin (Woiwodschaft Großpolen), debütierte 1960 in einer Zeitschrift mit *Anaglify* (Anaglyphen), die erst 1994 Eingang in den Band *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (Vor dem Gedicht. Alte und neue Aufzeichnungen) fanden. Ihr erster Gedichtband, *Pokrewne* (Verwandtes), erschien zehn Jahre nach ihrem Zeitschriftendebüt. Mittlerweile liegen über zehn Gedichtbände von ihr vor, hinzu kommen Publikationen zum Puppen- und Kindertheater, über das sie auch promoviert worden ist. Am bekanntesten wurde ihr – auf das Engagement bei der Solidarność zurückgehender – Gedichtband *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* (Ich erinnere [aufzeichnungen aus dem kriegszustand]), der 1992 in Buchform herauskam, nachdem einzelne Texte bereits zwischen 1981 und 1986 in unabhängigen Druckschriften veröffentlicht worden waren.[1]

Die von Krzysztof Hoffmann formulierte Beobachtung, es komme zu einer zunehmenden Reduktion der Verse Miłobędzkas, lässt sich auch auf ihre bisher letzte Gedichtsammlung *dwanaście wierszy w kolorze* (zwölf gedichte in farbe), 2009 geschrieben und 2012 publiziert,[2] übertragen, um die es mir im Folgenden geht.[3] Es sei allerdings gleich einleitend vorweggeschickt, dass die Verkürzung der Verse nun durch die vermehrte Nutzung ungewöhnlicher formaler Mittel, vor allem aus dem Bereich der Typografie, kompensiert wird.

Eine Aussage zu treffen, um was für „-zeiler“ es sich eigentlich handele, fällt schwer. Dieser 12-teilige Zyklus enthält insgesamt 51 Verszeilen, auf die sich 146 Worte (davon 96 verschiedene) verteilen, das heißt durchschnittlich entfallen auf jedes Gedicht 4 ¼ Zeilen beziehungsweise acht Worte. Ein Wort ist im sechsten Gedicht vertikal geschrieben und erstreckt sich mit seinen 14 Buchstaben also über 14 Zeilen, von denen zwölf nur aus jeweils einem Buchstaben bestehen (von mir hier linear als ein Vers gezählt). In anderen Texten sind oft zwischen den einzelnen Versen große weiße Flächen gelassen, was die Frage auslöst, ob wir sie als – unbeschriebene – Zeilen mitzählen sollten. Die Vermutung, dass es richtig sei, so

1 Zum Biografischen siehe das Kalendarium in: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach [Mehrstimmigkeit. Krystyna Miłobędzka in Rezensionen, Skizzen, Gesprächen]. Hg. v. Jarosław Borowiec. Wrocław 2012, 701–711.

2 Miłobędzka, Krystyna: dwanaście wierszy w kolorze [zwölf gedichte in farbe]. Wrocław 2012.

3 Hoffmann, Krzysztof: Estetyka redukcji. Miłobędzka [Ästhetik der Reduktion. Miłobędzka]. In: Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009. Poznań 2011, 189–199, hier 189.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zu verfahren, liegt nahe, wenn man bedenkt, dass sich in Miłobędzkas früherem Gedichtband *wszystkowiersze* (allesgedichte, 2000) das Gedicht *[wiersz zamknięty]* ([eingeschlossenes gedicht]) befindet.[4] Dieses Gedicht ist einerseits in den viereckigen Klammern verschlossen, andererseits durch das Weiß der (vermeintlich leeren?) Seite, das keinen schwarzen oder andersfarbigen Buchstaben durchscheinen lässt.

Verschachtelung

Das Prinzip des Verschließens beziehungsweise des Verschlossenseins wird auf die äußere Gestalt der Sammlung *dwanaście wierszy w kolorze* angewendet. Es handelt sich um kein klassisches Buch, sondern um eine weiße Schachtel im Format DIN lang, in der sich dreizehn Pappkarten befinden, auf die die zwölf Gedichte und das Impressum gedruckt sind. Nachdem die Schachtel wie eine Streichholzschachtel aufgeschoben worden ist, können die Karten mithilfe eines roten Bandes, das unter ihnen angebracht ist, herausgehoben werden.[5] Die Gedichtkarten sind auf der Rückseite nummeriert, was einerseits die Freiheit im Umgang mit ihnen etwas einschränkt, andererseits aber dazu herausfordert, Zahlenkombinationen zu legen und sich überraschen zu lassen, was diese auf der Textseite zu sagen haben. Es gibt also eine vorgegebene Ordnung, die man nach anderen Kriterien als der natürlichen Zahlenfolge umordnen kann. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Miłobędzkas Zyklus von Marcel Duchamps Schachteln,[6] deren Entwicklung seiner „hochentwickelte[n]

4 Miłobędzka, Krystyna: zbierane, gubione. 1960–2010 [gesammelt, verloren]. Wrocław 2010, 249. Siehe Janecek, Gerald: Poėzija molčanija u Gennadija Ajgi. In: Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Hg. v. Mirjam Goller und Georg Witte. München 2001, 433–446, hier 433: „В поэзии нет ничего минимальнее, чем молчание. Известный пример этого предела, Поэма конца (1913) Василиска Гнедова, состоит из заглавия и пустого места на странице, где должно быть стихотворение, а его нет. Автор исполнял стихотворение жестом." („In der Poesie gibt es nichts Minimalistischeres als die Stille. Ein bekanntes Beispiel für diese Grenzsetzung stellt Vasilisk Gnedovs Gedicht ‚Poem vom Ende' (1913) dar, das aus dem Titel und einem leeren Bereich auf der Seite besteht, auf der sich das Gedicht eigentlich befinden sollte, aber nicht befindet. Der Autor realisierte das Gedicht durch eine Geste.").

5 Ich würde im Gegensatz zu Ewelina Suszek nicht behaupten, dass Miłobędzkas Publikation physisch nicht fertiggestellt sei, weil sie nicht gebunden ist, allerdings mit ihr darin übereinstimmen, dass es sich um ein offenes Werk handle, das verschiedenerlei Gestalt annehmen kann. Siehe Suszek, Ewelina: Szybkość pośpiech kompresja. „Poetyka przyśpieszenia" w poezji Krystyny Miłobędzkiej [Schnelle Eile Komprimierung. „Poetik der Beschleunigung" in der Lyrik von Krystyna Miłobędzka]. Katowice 2014, 54. – Jarosław Iwaszkiewicz verhinderte übrigens die Aufnahme von Stanisław Dróżdż in den Verband der Polnischen Literaten, weil aus dessen eingereichtem Katalog lose Blätter herausfielen. Siehe Jestem tradycjonalistą… Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski [Ich bin Traditionalist… Paweł Majerski im Gespräch mit Stanisław Dróżdż]. In: Opcje 3 (1998), 24–29, hier 25: „Książka ma być zszyta." („Ein Buch muss gebunden sein.").

6 Diesen ähneln eher die Text-Schachteln von Karel Trinkewitz, die im Herbst 2016 in der Berliner Ausstellung *„Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku." Der Künstler Karel Trinkewitz* zu sehen waren. Siehe auch: https://exhibit.leibniz-gwzo.de/trinkewitz-digital/ (01.03.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Skepsis gegenüber dem Fixfertigen“ entsprang,[7] und ähnelt hingegen Herta Müllers roter Gedichtschachtel *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren* (1993), die 2010 in polnischer Übersetzung erschienen ist, wobei die dunkelrote Farbe des Originals mit Blau „übersetzt“ worden ist.[8] Die 94 postkartengroßen Collage-Gedichte von Müller sind ebenfalls auf der Rückseite nummeriert, so dass dieses „textuelle[] Mobile“ „sich durch seine Nummerierung auf der Rückseite scheinbar zu einer Serie anordnet“, die allerdings von einem Geflecht wiederkehrender Bilder, Themen und Motive überzogen sei.[9] Bei Miłobędzka handelt es sich um wiederkehrende Farben – in allen Gedichten werden farbige mit schwarzen Worten kombiniert – und typografische Zeichen, vor allem Groß- beziehungsweise Kleinbuchstaben, Klammern und Unterstreichungen.

Es gibt kein Deckblatt, sondern obenauf liegt die erste Karte, die auf die Enge (*ciasno*), Dunkelheit (*ciemno*) und Stille (*głucho*) im Verschlossensein hinweist und dies als allgemeines Problem von Gedichten herausstellt. (Abb. 1) Das weibliche Ich will hinter die Gedichte, mithin hinter die Worte beziehungsweise die in ihnen eingeschlossenen Bedeutungen gelangen. Wie alle weiteren Texte hat auch dieser keinen Titel, während in dem erwähnten Band *wszystkowiersze* das Wechselspiel zwischen Titel und dem Rest des Textes wesentlich für die Interpretation ist.[10] Die Eingrenzung beziehungsweise Enge, der sich Worte in herkömmlichen Texten ausgesetzt sehen, ist hier doppelt aufgehoben: Erstens kann die Karte – im Gegensatz zu einer Buchseite –, ohne dass man Schaden anrichtet, aus der Schachtel genommen werden. Zweitens umgibt die Worte viel freie Fläche, wodurch die Aufmerksamkeit gerade auf die Materialität der wenigen zu findenden Zeichen gelenkt wird.[11] Es scheint auch kein Zufall zu sein, dass die am häufigsten vertretene Wortart in diesem konkreten Text und den hier insgesamt betrachteten Texten Adverbien sind (bei 24 der insgesamt 146 Wörter handelt es sich um Adverbien). Diese sind nicht flektierbar und können allein ein Satzglied bilden. Sie erweisen sich mithin als sehr unabhängig, unterliegen im Satz keiner Hierarchie, können aber in erheblichem Maße die Semantik eines Textes bestimmen (dessen Lokus, Tempus, Kausalität, Modalität). Die syntaktischen Strukturen sind im Übrigen in den einzelnen Texten weitgehend intakt, wenn auch auf Punkte, Kommata, Großschreibung am Satzanfang verzichtet wird.

---

7 Duchamp, Marcel: Die Schriften. Bd. 1. Hg. v. Serge Stauffer. Zürich 1981, 20.

8 Müller, Herta: Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu [Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren]. Kraków 2010.

9 Schenk, Klaus: Experimentelle Poesie und interkulturelle Schreibweisen am Beispiel von Herta Müller. In: Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum. Hg. v. Klaus Schenk, Anne Hultsch und Alice Stašková. Göttingen 2016, 323–346, hier 332–333.

10 Bogalecki, Piotr: Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej [Nichtzuendegesagtes. Zur Kategorie der Unverständlichkeit in der Lyrik von Krystyna Miłobędzka]. Warszawa 2011, 421.

11 Kałuża, Anna: Poezja konkretna w sporze z poezją hermetyczną. „Wiersz enigma“ Krystyny Miłobędzkiej [Konkrete Poesie im Widerstreit mit hermetischer Poesie. „Enigma-Gedicht“ von Krystyna Miłobędzka]. In: Borowiec (Hg.): Wielogłos (wie Anm. 1), 166–180, hier 166.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 1: Krystyna Miłobędzka *jej zawsze zamknięcia* (2012)

Abb. 2: Krystyna Miłobędzka *mój boże* (2012)

Farbgebung

Die Dunkelheit wird ikonisch durch den einzigen schwarzen, also im herkömmlichen Sinn „normal" geschriebenen Vers des ersten Gedichts abgebildet, der die Mittelachse dieses symmetrisch strukturierten Textes bildet. Das eigentlich „Normale" wird somit als das Düstere, Hermetische gedeutet. Der sonstige Text ist hellblau, umgeben von den bereits erwähnten weißen Flächen.

Die Stille entsteht, wenn Texte nur gelesen, betrachtet und nicht laut vorgetragen werden. Wie aber soll die konkrete Textfarbe (eindeutig?) die Stimmfarbe bestimmen, zumal in den Gedichten verschiedene Blau- und Rottöne verwendet werden? Das scheint mir der schwierigste Aspekt des gesamten Zyklus, auch wenn die Autorin schreibt, dass die Farbe der Worte zu einem spezifischen Lesen zwinge, an dessen Stelle kein anderes Lesen treten könne. Sie habe sich selbst mit dieser Erkenntnis überrascht.[12]

12 Chwila wielkiego święta. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Justyna Sobolewska [Augenblick eines großen Festes. Justyna Sobolewska im Gespräch mit Krystyną Miłobędzką]. In: Borowiec (Hg.):

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Mit ihrem Interesse an den Farben knüpft Miłobędzka an die Überlegungen Ludwig Wittgensteins über die Farbbegriffe und Farbwahrnehmung sowie deren Unübertragbarkeit und Unerklärbarkeit an.[13] (Abb. 2) Das hier gezeigte sechste Gedicht nimmt die blaue Farbe (in einer leicht anderen Schattierung) wieder auf, in der hier nun die Worte „transparent", „klar" und „durchsichtig" auf der weißen Fläche erscheinen. Genau um die Unvereinbarkeit von weißer Farbe und Transparenz drehen sich viele der Überlegungen Wittgensteins in seinen *Bemerkungen über die Farben*:

> 19. Wie kommt es, daß etwas Durchsichtiges grün, aber nicht weiß sein kann? Durchsichtigkeit und Spiegeln gibt es nur in der Tiefendimension eines Gesichtsbilds. Der Eindruck des durchsichtigen Mediums ist der, daß etwas *hinter* dem Medium liegt. Vollkommene Einfärbigkeit des Gesichtsbilds kann nicht durchsichtig sein.[14]

Die Transparenz muss verbalisiert oder eingefärbt werden, um sie auf Papier abbilden zu können. Die Suche nach dem Dahinter aus dem ersten Gedicht entpuppt sich als Suche nach der Tiefendimension, wie sie, abermals die blaue Farbe nutzend, das achte Gedicht zeigt. (Abb. 3) Auf die Frage, was nicht tief sehe, kommt die doppelte Antwort „das Auge", die umso überzeugender wirkt, als hier der einzige nichthomonyme Reim der Gedichtsammlung gebildet und dem echoartigen zweiten „Auge" (*oko*) durch seine Größe Nachdruck verliehen wird. Die Größe dürfte zu lauterem Lesen anleiten, so dass sich aus dem bloßen Echo ein neues eigenständiges Wort generiert. Blau als Farbe taucht noch im elften Gedicht auf, wo es ikonisch die Farbe Blau und den Himmel bezeichnet.

Im zweiten Gedicht wird Blau verwendet, um zu sagen: „ich bin" (*jestem*). (Abb. 4) Das Ich ist aber weder physisch noch psychisch heil, sondern „zerbrochen" (*połamane*) und „verdreht" (*poskręcane*). Dafür bietet sich nach den bisherigen Beobachtungen zur Verwendung der blauen Farbe als Erklärung vor allem an, dass das

---

Wielogłos (wie Anm. 1), 693–696, 694: „A jednocześnie kolor słów zmusza do takiego, a nie innego ich czytania. Zaskoczyłam sama siebie: nie umiałam dotychczas tak czytać." („Eindeutig zwingt die Farbe der Wörter dazu, sie auf eine ganz bestimmte und keine andere Weise zu lesen. Ich war selbst überrascht: Noch nie habe ich so lesen können."). – Leider war mir bisher keine Aufzeichnung einer ihrer Lesungen eines farbigen Textes zugänglich. Unter dem Titel *konieczność mówienia nowych* (die endlichkeit neues zu sagen) ist aber Miłobędzkas Lesung vom 22. September 2000 in Legnica als CD folgendem Band beigelegt: Miłobędzka, Krystyna: znikam jestem [ich verschwinde ich bin]. Wrocław 2010. – Über den Band *wszystkowiersze* sagt sie dort noch: „[…] tekstów z książki *wszystkowiersze* nie mogłabym zapisać na taśmie magnetofonowej. Wiele z nich nie byłoby zrozumiałych, nie miałoby żadnego sensu, a niektórych w ogóle nie dałoby się tak zapisać. Są w różny sposób przytwierdzone do książki. Gdyby kogoś to interesowało, proszę wziąć książkę do ręki. Jest bardziej do zobaczenia niż do usłyszenia." („[…] nicht alle Texte aus *wszystkowiersze* konnte ich auf Tonband aufzeichnen. Viele von ihnen wären unverständlich, hätten keinerlei Sinn, und einige ließen sich so überhaupt nicht aufzeichnen. Sie sind auf verschiedene Weise in das Buch eingebunden. Wenn jemand daran interessiert ist, möge er das Buch zur Hand nehmen. Es ist mehr zum Sehen, denn zum Hören gedacht."). Ebd., 25–26.

13 Wittgenstein, Ludwig: Bemerkungen über die Farben. In: Ders.: Werkausgabe. Bd. 8. Frankfurt am Main 1989, 7–112.

14 Ebd., 17 (Hervorhebung im Original).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

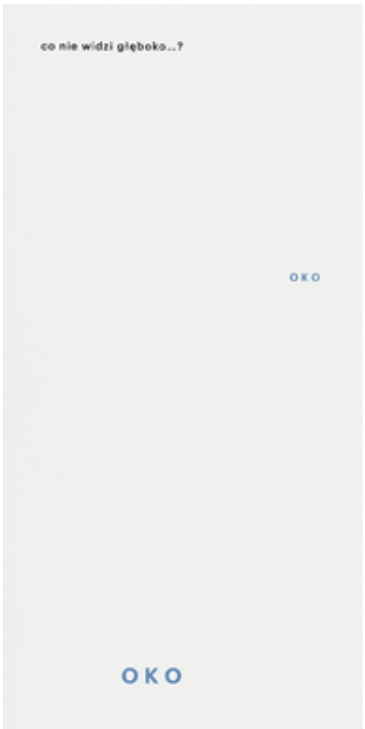


Abb. 3: Krystyna Miłobędzka *co nie widzi głęboko …?* (2012)

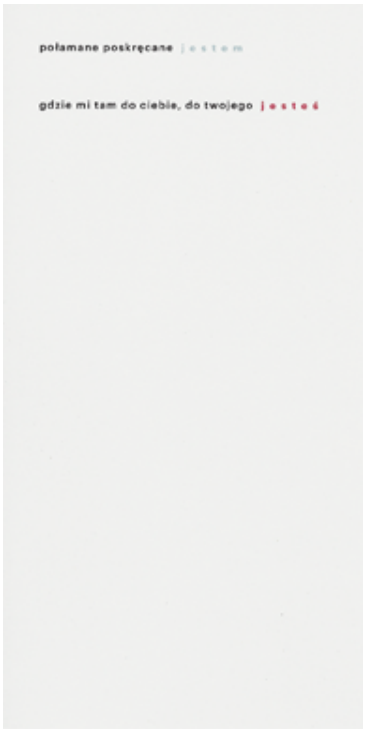


Abb. 4: Krystyna Miłobędzka *połamane poskręcane jestem* (2012)

Ich lieber in der Tiefe hinter den Dingen verschwinden würde. Es fühlt sich im Vordergrund beengt und stumm, das Sehen (*oko*), wenn auch unvollkommen, ist jedoch für das Dichten unerlässlich.

Mit roten Buchstaben ist hier – als Gegensatz zu dem blauen „ich bin" (*jestem*) – „du bist" (*jesteś*) geschrieben. Ich und Du, die zwei verschiedenen Existenzen können offensichtlich nicht zusammenfinden. Alle weiteren Rotschreibungen bringen etwas zum Ausdruck, das in Frage steht oder eigentlich gar nicht da ist: Worte mit Fragezeichen, in Klammern gesetzte Worte, ein Gedankenstrich und das Wort „nirgendwohin" (*donikąd*) im neunten Gedicht. (Abb. 5) Die Existenz des Du aus dem zweiten Gedicht (das rote *jesteś*) ist insofern sehr vage, nicht recht greifbar.

Nur ein einziger Text arbeitet mit der Farbe Grün (das zehnte Gedicht). (Abb. 6) In diesem wird allerdings nicht das Wort „Baum" (*drzewo*) selbst in Grün geschrieben, was naheliegend wäre, wenn in einem anderen Text das Wort „Himmel" (*niebo*) blau geschrieben ist, sondern der Bezug auf einen konkreten Baum, „der eine" (*to jedno*), und das zweite „ich sehe" (*widzę*). Dadurch werden Vers 2 und Vers 4 miteinander verwoben: man liest „ich sehe diesen einen" doppelt – zum einen linear in Vers 2, zum anderen durch Kombination der grün geschriebenen Worte, die genau untereinanderstehen, wodurch das Sehen gegenüber dem Reden Dominanz erhält.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 5: Krystyna Miłobędzka *kłanianie się światu* (2012)

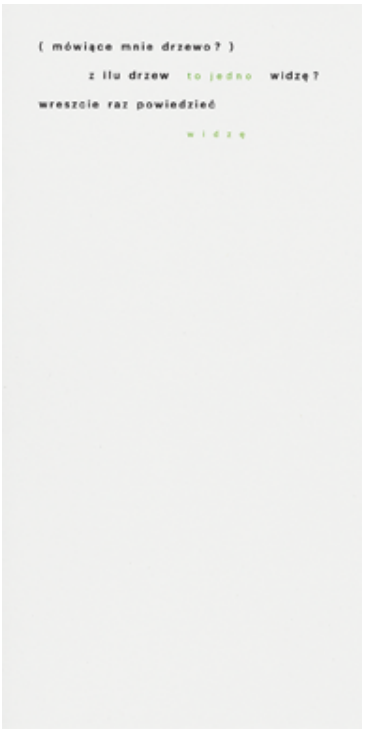


Abb. 6: Krystyna Miłobędzka *(mówiące mnie drzewo?)* (2012)

In zwei Gedichten wird Gold beziehungsweise Gelb verwendet, einmal ikonisch für das Wort „gold" (*złote*) im elften Gedicht und einmal, um die Aufforderung zum Leuchten im letzten, zwölften Gedicht zu unterstreichen. (Abb. 7) Dieser Text kann abermals als Fortschreibung eines Gedichts aus dem Band *wszystkowiersze* gelesen werden, auch dort handelt es sich um das Schlussgedicht:

WIERSZ POD WIECZÓR
już nie widać znaków
jeszcze papier świeci[15]

GEDICHT GEGEN ABEND
schon keine zeichen mehr sehen
noch leuchtet das papier

15 Miłobędzka: zbierane, gubione (wie Anm. 4), 268.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 7: Krystyna Miłobędzka *tylko bądź* (2012)

Das einfache Sein des Papiers, befreit von der Zeichenhaftigkeit der – nun nicht mehr erkennbaren – Buchstaben beziehungsweise aus ihnen gebildeten Worte, wird abschließend als Ideal postuliert. Es ist jedoch vor allem das weiße Papier der Gedichtkarten, das leuchtet, ja fast blendet, so dass man die zart geschriebenen Texte bei Sonnenlicht nur schlecht erkennen kann. Das heißt, erst gegen Abend wird der Text aus *dwanaście wierszy w kolorze* besser sichtbar, die Zeichen zeigen sich erst, können aber vielleicht nicht mehr als solche gedeutet werden – also wieder der Übergang hinter das Papier, die Auflösung in der Transparenz. Es bleibt allein das Leuchten, nachdem man die letzte Karte aus der Hand gelegt hat.

Großschreibung

„LEUCHTE“ (*ŚWIEĆ*) [12] ist in großen Lettern geschrieben und dadurch formal mit „ICH?“ (*JA?*) [3], „ICH HABE“ (*MAM*), „MICH HAT“ (*MNIE MA*), „EIGENER“ (*WŁASNY*) [4], „KOPF! MEIN ARMER KOPF!“ (*GŁOWA! MOJA BIEDNA GŁOWA!*) [7], 2x „AUGE“ (*OKO*) [8] und „NIRGENDWOHIN“ (*DO-*

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 8: Krystyna Miłobędzka *MAM* (2012)

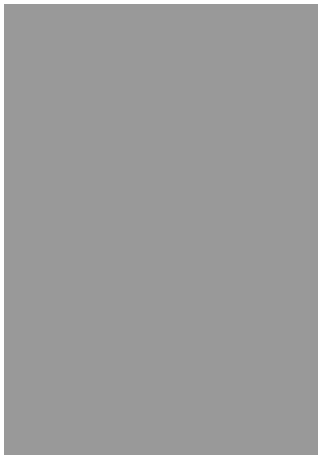


Abb. 9: Krystyna Miłobędzka *Mam* (Unveröffentl. Manuskript)

NIKĄD) [9] verbunden.[16] Auch diese Serie lässt sich mehr oder weniger auf einen Nenner bringen: Es geht um das Ich, seine Wahrnehmungsorgane und die Ungewissheit des eigenen Seins, das kein klares Ziel hat („nirgendwohin").

In dieser Betonung der Subjektivität unterscheiden sich die Texte Miłobędzkas von – zumindest polnischer – Konkreter Poesie.[17] Wie ist aber in diesem Zusammenhang „leuchte" (*świeć*) zu verstehen? Wie bereits gesagt, wird das Leuchten des leeren Papiers der Zeichenhaftigkeit gegenübergestellt – übertragen auf das Ich hieße das: das Ich als leeres, unbeschriebenes Blatt, das (noch) keinen Sinn aufgesogen hat. Das wird im wahrsten Sinne des Wortes unterstrichen durch „sei" (*bądź*). Dann wäre auch die Frage im vierten Gedicht, ob das Ich über eine, wenn auch

16 Die Zahl in eckigen Klammern bezeichnet jeweils die Ziffer auf der Rückseite der Karten.

17 Hultsch, Anne: Experimente im Ausnahmezustand. Poezja konkretna / Konkrete Poesie in Polen. In: Schenk/Hultsch/Stašková: Experimentelle Poesie (wie Anm. 9), 283–306, hier 291–292.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

kleine, Welt verfüge oder diese über das Ich, irrelevant. Es stellte selbst eine Welt dar, die es schreibt (und nicht über sie).[18] (Abb. 8)

An diesem Beispiel sieht man, dass tatsächlich Miłobędzka selbst für die Farbgebung verantwortlich ist und nicht Ryszard Bienert, der die Grafik und den Satz der Texte besorgt hat: Bereits die Handschriftenvariante arbeitet mit Farben, wie man diesem Foto der Materialien entnehmen kann, die die Autorin 2014 der Nationalbibliothek in Warschau übergeben hat.[19] (Abb. 9)

Weitere typografische Zeichen

Eingeklammert sind in dem Zyklus neben dem hier gezeigten „(mnie ma)" [4] „(drugie) […] (słowo) […] (co)" [5], „(głowa! moja biedna głowa!)" [7], „(mówiące mnie drzewo?)" [10] und „(niebesko?)" [11]. Bis auf den bereits erwähnten Baum-Text sind alle Klammereinschübe farbig gestaltet, was insofern paradox wirkt, als diese nun durch die Farbe extra hervorgehoben werden. Denkt man an *[wiersz zamknięty]* zurück, dann lässt sich dieses Vorgehen vielleicht damit erklären, dass das Eingeklammerte als Eingeschlossenes zu verstehen sei, zu dem uns der Zugang fehlt – die Fremdbestimmung (*mnie ma*), das andere (*drugie*), das Wort (*słowo*), die Gedanken im Kopf (*biedna głowa!*), die in Frage gestellte Transparenz, die durch Blau ersetzt wird (*niebesko?*). Die Worte sind schon – von anderen – durchdacht und mit Bedeutung belegt, in der Sprache zu heimisch (siehe fünftes Gedicht).[20] (Abb. 10) Deshalb

18 „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat." Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak [„Gedichte kann man nicht aufzeichnen, dafür wäre es notwendig, die Allwelt aufzuzeichnen." Sergiusz Sterna-Wachowiak im Gespräch mit Krystyna Miłobędzka]. In: Borowiec (Hg.): Wielogłos (wie Anm. 1), 599–611, hier 607: „To ‚o' jest bardzo ważne: czy pisze się ‚to', czy pisze ‚o tym'." („Das ‚o' ist sehr wichtig: ob man ‚to' [das] schreibt oder ‚o tym' [über das]."). – Siehe auch: Jestem tradycjonalistą (wie Anm. 5), 27: „Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem. W tym sensie tradycyjna jest opisująca, a konkretna – pisana." („Traditionelle Poesie beschreibt ein Bild. Konkrete Poesie schreibt mit einem Bild. In diesem Sinne ist die traditionelle beschreibend und die konkrete – geschrieben.").

19 Rękopisy Krystyny Miłobędzkiej w Bibliotece Narodowej. 13.02.2014 [Handschriften von Krystyna Miłobędzka in der Nationalbibliothek]. In: http://bn.org.pl/aktualnosci/658-rekopisy-krystyny-milobedzkiej-w-bibliotece-narodowej.html (02.03.2020).

20 Borowiec, Jarosław: szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem [graue lichter. Gespräche mit Krystyna Miłobędzka und Andrzej Falkiewicz]. Wrocław 2009, 170: „Niepokoją mnie niektóre słowa. Nie dlatego, że są błędne, niepoprawne, tylko właśnie dlatego, że są zbyt poprawne, za dobrze osadzone w języku. Z bardzo ‚niemoje'. Staram się znaleźć na ich miejsce słowa bardziej moje […]. Jestem ciekawa wszystkich słów." („Einige Worte beunruhigen mich. Nicht weil sie falsch sind, inkorrekt, sondern deshalb, weil sie zu korrekt, zu gut in der Sprache verwurzelt sind. Zu sehr ‚nicht meine'. Ich versuche, an ihrer Stelle Wörter zu finden, die mehr meine sind […]. Ich bin neugierig auf alle Wörter."). – Siehe auch „Wiersza nie można zapisać" (wie Anm. 18), 602: „Doskonałość języka, którą spotykam w dziesiątkach zapisów, którą wielokroć podziwiam – przestrasza mnie dlatego, że uprzytamnia, iż posługuję się czymś już gotowym; że właściwie język prawie został mi dany; że ja mam jakiś obszar wolności w języku, ale obszar ten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 10: Krystyna Miłobędzka *wykreślić co* (2012)

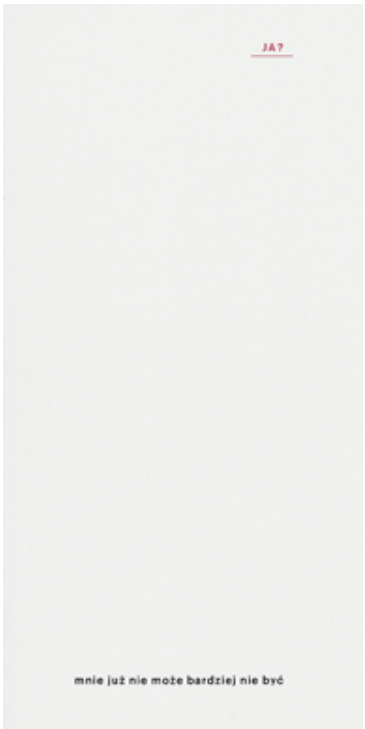


Abb. 11: Krystyna Miłobędzka *JA?* (2012)

gilt es nun ein Drittes, Eigenes zu notieren, dafür sind hier sogar Zeilen vorgegeben, zunächst jedoch muss man sich Gedanken über die doppelte Bedeutung des Wortes *wykreślić* machen: Ist hier „wegmachen", „streichen" oder das Gegenteil, nämlich „aufzeichnen", gemeint? Besteht das Schreiben nach Miłobędzka also vor allem im destruktiven Löschen – waren die Punktzeilen einst mit Worten gefüllt? Oder im konstruktiven Aufzeichnen? Der eine Vorgang soll wohl dem anderen folgen:

> To jest nie do zrobienia, ale chciałoby się wymyślić sobie język, wyminąć wszystkie słowa, które są. To jest najprostsze pragnienie. Zrobić coś na nowo. Wyminąć język, posłużyć się przedmiotem. Przebiec to, wykonać, ale nie mówić.[21]

jest ograniczony. […] Wobec tego próbuję się jakby językiem wymknąć z języka." („Die Perfektion der Sprache, auf die ich in Dutzenden Aufzeichnungen stoße, die ich oft bewundere – sie versetzt mich deshalb in Schrecken, weil sie mir bewusst macht, dass ich etwas schon Fertiges benutze; dass mir die Sprache eigentlich gegeben wurde; dass ich zwar einen gewissen Freiraum in der Sprache habe, aber dieser Raum ist begrenzt. […]. Deshalb versuche ich auch, mich irgendwie durch Sprache aus der Sprache davonzuschleichen.").

21 Miłobędzka im Gespräch mit Karol Maliszewski, hier zitiert nach Mueller, Joanna: Krystyna Miłobędzka [2016]. In: http://culture.pl/pl/tworca/krystyna-milobedzka (02. 03. 2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Das ist nicht zu machen, man möchte aber eine eigene Sprache erfinden und dabei alle Wörter umgehen, die es gibt. Das ist das einfachste Verlangen. Etwas ganz neu machen. Die Sprache umgehen, sich des Objekts bedienen. Daran vorbeihuschen, es umsetzen, aber nicht sprechen.

Linien unter Worten, die jeweils etwas länger (in einem Fall kürzer) sind als reine Unterstreichungen, befinden sich unter dem roten „JA?“ [3], unter dem eingeklammerten roten „(MNIE MA)“ [4], unter dem eingeklammerten blauen „(niebesko?)“ und dem ebenfalls blauen „to niebo“ sowie dem goldenen „złote“ [10] und unter „bądź“ [12]. Es besteht mithin kein Zusammenhang zwischen Farbe, Großschreibung oder Einklammerung und Unterlinien. Andererseits fällt auf, dass solche Linien alle ikonisch dargestellten Farbausdrücke in den Texten markieren. Sieht man von diesen ab, bleibt die Frage nach dem Ich übrig, die Feststellung der Fremdbestimmung des eigenen Seins und die Aufforderung an eine andere Person zu sein. In diesen Fällen geht es, wie besonders im dritten Gedicht deutlich wird, um das Trennende der Linie. (Abb. 11) Das in Frage gestellte Ich befindet sich zwar auf derselben Karte wie der übrige Text, ihm wird aber durch die Linie ein eigener kleiner Raum zugewiesen, der schon fast über den Rand der Karte hinausweist. Das Ich zeigt sich nur vorsichtig am oberen rechten Rand, ohne mit anderen Worten in Berührung zu treten; darauf folgen viel weiße Fläche und dann doch das abschließende Konstatieren der eigenen Existenz, die nun nicht mehr geleugnet werden könne, da das „ja“ nun einmal ausgesprochen worden ist.

Abschließende Überlegungen

Wie viele andere Autor:innen sieht auch Miłobędzka ihr Œuvre als *einen* Text. Insofern summieren sich die kleinen Einzelformen. Wenn hier zumindest die eine Gedichtsammlung als *ein* Text betrachtet worden ist, dann vor allem deshalb, weil sich einige Verständnismöglichkeiten erst eröffnen, wenn man die Texte, die gleiche formale Merkmale aufweisen, miteinander in Beziehung setzt.[22] Im Gegensatz zu „klassischer“ Dichtung handelt es sich aber nicht um Metren, Reime oder wiederkehrende Motive, die sich angesichts der minimalistischen Form nur schwer entfalten könnten, sondern um die Äquivalenz von Textfarben (auf die Farbe wird ja auch explizit im Titel der Sammlung hingewiesen)[23] und typografischen Besonderheiten,

22 Für eine Rechtfertigung der Betrachtung des Textes als eine „kleine Vollkommenheit“ siehe die fraktale Miniaturisierung in Mikroerzählungen, die die Nanophilologie untersucht. Vgl. Sánchez, Yvette: Nanophilologie – Fraktale Miniaturisierung. In: Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Hg. v. Ottmar Ette. Tübingen 2008, 9–19. Hier geht es vor allem um die Zahl zwölf (vgl. zwölf Stunden, Monate, Stämme Israels, Apostel, Töne der Tonleiter).

23 Ein einzelner mit Farbe arbeitender Text befindet sich bereits in Miłobędzka: zbierane, gubione (wie Anm. 4) 250–251, aus der hier schon mehrfach erwähnten Sammlung *wszystkowiersze* von 2000: das *carmen figuratum* in *Wiersz róża* (Rosengedicht), wobei auf der rechten Buchseite in schwarzen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

die die Beziehungen schaffen. Die Reduktion der Quantität des Wortmaterials wird durch den grafischen Aspekt der Texte kompensiert. Es wird auf diese Weise die Übertragbarkeit der poetischen Funktion von der Sprache auf die Schrift und auf weitere Formen des Grafischen getestet. Die Rezeption oszilliert entsprechend zwischen dem Lesen und dem Betrachten der Texte. Das Erfassen der Gesamtgestalt der jeweiligen Karten geht dem Lesen der einzelnen Worte voraus, das aufgrund der verschiedenen Gestalt und Position der Worte nicht unbedingt linear beziehungsweise nicht nur linear erfolgt.

Die Idee der Avantgarde, dass es der Typografie darum gehe, die „Poesie typographisch zu Ende zu dichten und sie in eine visuelle Sphäre zu transponieren", wie es Karel Teige formulierte,[24] wird hier weiterentwickelt zu einer Art typografischer Dichtung.[25] Die Typografie dient nicht erst der Vollendung, sondern bereits der Konstituierung der Texte: „Das Gedicht soll nicht so sehr von etwas sprechen –, vielmehr sollte schon die Art seiner Aufzeichnung das sein, was das Gedicht sagt", so Krystyna Miłobędzka.[26] Wenn sie zum Zeichnen begabt wäre, schreibt sie weiter, würde sie die Worte durch Zeichnungen austauschen, denn das Denken in Bildern sei ihr sehr vertraut und böte zudem die Möglichkeit,[27] sich ihrem Ideal der Dich-

---

Buchstaben ein Text steht, der auf der linken Seite spiegelverkehrt in Rot abgebildet ist: Die Rose ist aufgeblüht.

24 Teige, Karel: Moderne Typographie. In: Typografia 34/7–9 (1927), 199–207, hier 207. Mit Blick auf die russische Avantgarde vgl. Ingold, Felix Philipp: Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur – Gesellschaft – Politik. Berlin ^{2}2013, 139: „[E]s ging auch um die Schriftlichkeit der Sprache, um die adäquate Verschriftlichung poetischer Texte, um deren graphische beziehungsweise typographische Vervielfältigung."

25 Zu *liberatura* oder Liberatur siehe Fajfer, Zenon: Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 [Liberatur oder totale Literatur. Ausgewählte Texte aus den Jahren 1999–2009]. Kraków 2010, 160–161. Für Fajfer sind die Merkmale der Liberatur „1. Verwendung nonverbaler und typografischer Ausdrucksmittel, 2. räumliche Organisation des Textes, 3. Ikonizität, 4. Autoreflexion oder Metatextualität, 5. Hybridität oder Polymedialität, 6. Interaktivität oder Ergodizität, 7. Materialität, 8. Medienspezifik". – Auf die hier betrachtete Gedichtsammlung trifft jedenfalls nur noch im Sinne einer Weiterentwicklung der Tradition zu, was Małgorzata Dawidek Gryglicka für die frühen Texte Miłobędzkas formuliert: Gryglicka, Małgorzata Dawidek: Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku [Geschichte des visuellen Textes. Polen nach 1967]. Kraków – Wrocław 2012, 395: „Twórczość Miłobędzkiej wpisuje się w tradycje klasyków lingwizmu – Białoszewskiego i Karpowicza." („Das Schaffen von Miłobędzka schreibt sich in die Tradition der Klassiker der linguistischen Dichtung ein – Białoszewskis und Karpowiczs."). Es handelt sich jedoch in diesem Fall, in dem der visuellen Gestalt der Texte, ihrer Materialität und ihren Querverbindungen eine so starke Bedeutung eingeschrieben ist, nicht um „klassische" linguistische Dichtung. Vgl. zu deren Charakterisierung Fleischer, Michael: Die polnische Lyrik von 1945 bis 1985. Entwicklung – Generationenfolge – Periodisation. Essen 1986, 137–157.

26 Miłobędzka in Borowiec: szare światło (wie Anm. 20), 141: „Wiersz nie tyle powinien mówić o czymś – ale sam sposób zapisywania powinien być tym, co wiersz mówi."

27 Ebd., 142. Zu den von ihr am meisten geschätzten Malern zählt Paul Klee mit seinen minimalistisch mit wenigen Linien gefüllten kleinen Formaten. Vgl. auch „Wiersza nie można zapisać" (wie Anm. 18), 610.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

tung ohne (bereits bekannte) Worte zu nähern.[28] Textinhalt und Textgestalt bilden hier eine untrennbare Einheit. Der Buchstabengröße und deren Anordnung auf der Seite, also der räumlichen Komponente, kommt deshalb semantische Bedeutung zu.

Zudem arbeitet die Autorin, um von vornherein eindeutige Deutungen zu hinterfragen, mit Abweichungen und Uneindeutigkeiten – verschiedenen Tönen von Rot und Blau und Gelb, dann wiederum mit der unerwarteten (banalen?) ikonischen Verwendung von Farben. Der ästhetische Reiz und das kreative Potenzial der von Miłobędzka gewählten kleinen Form besteht meiner Meinung nach gerade in dem Zusammenspiel von Form und Inhalt, das nicht mit vorgegebenen Zuschreibungen arbeitet (zum Beispiel Rot als Farbe der Liebe), sondern bei dem sich die Bedeutungen erst über die Beziehungen erschließen, was durch das Legen der aus der Schachtel befreiten, losen Karten bestens getestet werden kann. Es geht der Autorin um die Dynamik und die Bewegung, um Dichtung, in der Platz für die Leser:innen bleibt.[29] Diesen wird für ihre Lektüre Aktivität oder Engagement abverlangt. Sie müssen sich (das ist wörtlich zu verstehen) auf die Berührung mit dem Text einlassen.[30] Dafür werden sie mit vielfältigem Sinn und großer Freiheit der Interpretation beschenkt – sofern sie denn eine langsame, nachdenkliche Lektüre wählen. Wenn nämlich Miłobędzka etwas an ihren Zeitgenoss:innen unangenehm empfindet, dann, dass „die Dichter heute zu schnell und zu viel reden".[31]

28 Miłobędzka, Krystyna: Wiersz enigma [Enigma-Gedicht]. In: Miłobędzka: zbierane, gubione (wie Anm. 4), 260–261. In diesem Gedicht wird das lateinische Alphabet durch Symbol-Zeichen von Windows ersetzt.

29 „Wiersza nie można zapisać" (wie Anm. 18), 605–606.

30 Gutorow, Jacek: Glif [Glyph]. In: Borowiec (Hg.): Wielogłos (wie Anm. 1), 17–30, hier 22.

31 Miłobędzka in Borowiec: szare światło (wie Anm. 20), 163 u. 143. Daher auch das viele Weiß als Ausdruck der absoluten (vorgeburtlichen und dem Verständnis vorgelagerten) Stille.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

FUNDSTÜCKE

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Der *Nava*-Stil (1990)

Ivan Metodiev

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Eugen Brikcius *Rozmarné volání* (2005)

Ein Exkurs in Kürze, oder Vom Wälzer zum Vierzeiler

Alfrun Kliems

Odlet Šemíka
Kdysi při bájné události

Horymír vyslechl slova Křesomysla
že prý bez křídel mu nepomůže Šemík
aby vzápětí Šemíka vzhůru vyslal
a ten – než do Vltavy spad – nad hradbami se mih[1]

Šemíks Abflug
Einst bei märchenhafter Begebenheit

Horymír vernahm Křesomysls Worte
dass Šemík ihm ohne Flügel wohl nicht behilflich wäre
um Šemík unmittelbar darauf nach oben auszusenden
der – bevor er in die Moldau stürzte – über dem Burgwall aufschien[2]

Návrat Šemíka
7. 7. 1993 při stejnojmenné
aviatické férii

Přestože před chvílí na obloze
se vznášel jak popovický kozel
zpět na Vyšehrad se zdraven všemi
z Neumětel vrátil pravý Šemík[3]

Šemíks Rückkehr
7. 7. 1993 bei der gleichnamigen
Luftschau

Obgleich er vor einer Weile am Horizont
aufschien wie der Bock von Popovice
kehrte von allen begrüßt der echte Šemík
aus Neumětel auf den Vyšehrad zurück

1 Brikcius, Eugen: A tělo se stalo slovem [Und das Fleisch ward Wort]. Brno 2013, 437. Auf Deutsch gibt es eine Auswahl von Texten unter dem gleichnamigen Titel: Brikcius, Eugen. Und das Fleisch ward Wort. Aus dem Tschechischen von Kristina Kallert. Klagenfurt 2019.

2 Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Tschechischen von Alfrun Kliems.

3 Brikcius: A tělo se stalo slovem (wie Anm. 1), 437.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Já jsem stavitel Rubeš u mne pracovat budeš a kdy nebudeš – pudeš! (*Ivan Olbracht*)[4]	Baumeister Rubeš nennt man mich, als Leuteschinder kennt man mich… (*Ivan Olbracht*)[5]	Egomet sum architectus Rabis hic non cubabis sed laborabis et operam mihi nisi dabis non loquar frustra bis et tu abis! (*Ivan Olbracht*)[6]

Eugen (Evžen) Brikcius ist weder ein Dichter der nach Zeilen gemessen langen Strecke noch einer der kurzen. Er ist vor allem ein Meister der relativen Verknappung, in seiner Lyrik wie in seiner Prosa. Genauer: ein Meister einer sehr spezifischen, oft radikal subversiven kleinen Form – konzise zu besichtigen in seiner Werkschau *A tělo se stalo slovem* (Und das Fleisch ward Wort) von 2013. Damit soll er hier ein Verfahren vertreten, das Dichter:innen auch andernorts nutzten, etwa ein Bertolt Brecht oder Zbigniew Herbert, mit ähnlichen Mitteln, Referenztexten und Absichten.

Geboren 1942 in Prag, gehört Eugen Brikcius in die Riege der ostmitteleuropäischen Künstler:innen, die in den 1960er Jahren Happenings im öffentlichen Raum organisierten, politische und ästhetische Alternativen durchspielten. Brikcius war es auch, der dem ikonischen Underground-Künstler Ivan Martin Jirous dessen *nom de guerre et plume* gab, „Magor" beziehungsweise „der Verrückte". Nach dem Prager Frühling wurde er 1973 verhaftet und wegen Beleidigung der Sowjetunion mehrere Monate inhaftiert.[7] Danach schlug er sich als Übersetzer durch, als Englischlehrer und Pumpenwärter, unterzeichnete die Charta 77 – eine Geste, die fast immer zu Bespitzelung und Hausdurchsuchung führte, Studien- und Berufsverbot, Verhaftung nach sich zog. 1980 floh er nach Wien. Seit der Samtenen Revolution lebt er in beiden Städten.[8]

Brikcius dichtet auf Tschechisch und Latein, Deutsch oder Englisch, manchmal mischt er die Sprachen, übersetzt sich selbst, spielt einen Text in Sprachvarianten durch. Vor allem aber setzt er Sujets und Tonlagen in Spannung, kontrastiert Episches mit knapper Form, Drama mit Lakonie, Pathos mit Dada. Aus seinen Essays, Prosastücken und Gedichten haben wir vier Vierzeiler ausgewählt, die jeweils das Lange ins Kurze bringen, es verdichten: zweimal eine spätmittelalterliche Saga, zweimal ein proto-realsozialistisches Drama.

Das Material zu den ersten beiden Vierzeilern, die Geschichte um den Ritter Horymír und sein Pferd Šemík, findet sich in der spätmittelalterlichen Chronik des

4 Ebd., 447.

5 Olbracht, Ivan: Anna. Aus dem Tschechischen v. Anna Wagenknecht. Berlin ^{3}1964, 40. Wörtlich heißt der Passus auf Deutsch: „Ich bin Baumeister Rubeš / bei mir wirst du arbeiten / und wenn nicht – / dann fliegst du!"

6 Brikcius: A tělo se stalo slovem (wie Anm. 1), 447.

7 Siehe auch Rogoff, Jana: „Denken Sie nicht, dass alles, was nicht verboten ist, erlaubt ist." Der Fall Eugen Brikcius. In: Kunst vor Gericht. Ästhetische Debatten im Gerichtssaal. Hg. v. Sandra Frimmel und Mara Traumane. Berlin 2018, 313–328, hier 317.

8 Šlajchrt, Viktor: Předmluva. Mystéria a mystifikace Eugena Brikciuse [Vorwort. Die Mysterien und Mystifikationen des Eugen Brikcius]. In: Brikcius: A tělo se stalo slovem (wie Anm. 1), 11–26.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Václav Hájek z Libočan und wurde im 19. Jahrhundert von Alois Jirásek in dessen kanonischen böhmischen Sagenschatz aufgenommen. Horymír, so der narrative Kern, prangert den frühen Bergbau an, der zwar dem Fürsten großen Gewinn einbringt, das Land aber brach fallen lässt – wobei, wie in den Chroniken der Zeit üblich, die Klage soziale und proto-nationale Konflikte inkrustiert und moralisiert. Horymírs Gegenspieler, Herzog Křesomysl, setzt den Helden daraufhin fest, um ihm auf Verlangen der „Metallgräber" den Kopf abzuschlagen. Horymír indes erwirkt sich einen letzten Ritt mit seinem Pferd im Burghof, das dann zu einem gewaltigen Sprung ansetzt und Horymír über die Burgmauern trägt. Zwar stürzt Šemík in die Moldau und verendet später auf Horymírs Sitz Neumětel, sein Herr jedoch ist frei. Hájek zufolge so geschehen im Jahr 847.

Brikcius' erster Vierzeiler greift diesen Kern auf, verknappt ihn einerseits drastisch, überhöht andererseits den ohnehin schon überhöhten Sprung zum Flug, mit Anklängen an Pegasus und den Absturz des Ikarus, und treibt ihn dergestalt zu weit, indem er ihn ironisiert und banalisiert. Zwar ist alles noch da, das Drama, Not und Rettung, aber es tritt das Lächerliche hinzu. Die *conditio humana* rückt zurück in die Heldensage und erzeugt so eine dem epischen Geschehen selbst längst nicht mehr innewohnende Spannung – und das nicht trotz, sondern aus der Verknappung heraus.

Im zweiten Kurzgedicht lässt Brikcius dann den Sprung des Tieres sich Jahrhunderte später wiederholen, 1993, diesmal in umgekehrter Richtung vom rechten auf das linke Moldauufer, wobei er den treuen Šemík im Stil einer Vision mit einem Ziegenbock verschneidet, den die Brauerei Velké Popovice als Logo führt. Damit nicht genug, halten die abermals vier Zeilen in wahrhaft disproportionaler Knappheit ein lyrisches Happening fest, bei dem Eugen Brikcius 1993 tatsächlich einen Ziegenbock per Helikopter auf den Vyšehrad fliegen und der Brauerei übergeben ließ.[9]

Das dritte Kurzgedicht stammt aus Ivan Olbrachts Sozialdrama *Anna proletářka* (Anna, die Proletarierin) von 1928, der dem sozialistischen Realismus in der tschechischen Literatur den Weg bereitet hat. Dort singt ein Dienstmädchen die Spottverse auf ihren kapitalistischen Ausbeuter: „Já jsem stavitel Rubeš, / u mě pracovat budeš, / a když nebudeš, pudeš."[10] Brikcius übernimmt die Stelle Wort für Wort, fügt lediglich einen Gedankenstrich hinzu und macht aus dem Drei- einen Vierzeiler. Mit dem simplen Handgriff einer Auskopplung verknappt er den ganzen Roman auf seine Zentralaussage, erhält dabei zugleich deren Legitimität aufrecht und spiegelt doch in der Schlichtheit des Reims die ästhetische Dürftigkeit des späteren sozialistischen Realismus. Ein sprachkünstlerisches *readymade*.

Über die Kunst des Auffindens hinaus geht Brikcius im letzten Vierzeiler, wenn er den banal-gewitzten Dienstmädchen-Kalauer auch noch ins Lateinische über-

9 Siehe die Aufzeichnung des Happenings: Návrat Šemíka [Die Rückkehr des Šemík] (CZ 1993). Regie: Miroslav Sobota. Kamera: Miloš Horák. Drehbuch: Eugen Brikcius. Dauer: 16 Minuten.

10 Olbracht, Ivan: Anna proletářka. Román [Anna, das Proletariermädchen. Ein Roman]. Praha 1928, 49.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

setzt,[11] also in das als Bildungssprache und Überlegenheitsattitüde schlechthin konnotierte Idiom. Technik und Effekt schaffen eine maximale Verfremdung zwischen Jux und Provokation. Denn wer beherrscht schon aktiv Latein? Aus der Reibung von Material, Aufbereitung und Kontext generiert Brikcius abermals eine amorphe Spannung.

Der Preis des Verfahrens ist allerdings seine ausgeprägte Hermetik. Wenn etwa Hájeks paränetischer Chronikduktus im ersten Vierzeiler noch zu erahnen ist und die Wiederkunft des Pferdes als Biermarkenplakette dann das Erhabene mit dem Albernen konfrontiert und drastisch ausstellt, wie viel Fabel im Sujet der Chronik steckt, dann ist all das völlig unverständlich ohne Kenntnis *beider* Vierzeiler, also der Quelle, ihres Stellenwertes und der Biermarke. Nicht zuletzt wäre es sinnvoll, auch das Happening vom 7. Juli 1993 zu kennen, das die Präsentation des Bandes *Sud kulatý/Cadus rotundus* (Das runde Fass) mit dem schönen Untertitel *Předávání výtvarné múzy* (Weitergabe der Kunstmuse) begleitete. In einem weiteren Bruch stilisiert sich Eugen Brikcius zum Chronisten wie Protagonisten seiner eigenen Wiederkunft als Wechselbalg von Zauberross und Bierbock.

Das ist zugleich komplex und platt, fremd und gefällig, nicht bloß uneindeutig, sondern mehrfach widersprüchlich: Brikcius' Verknappung nimmt Banalität nicht einfach in Kauf, sie legt es darauf an. Vor allem aber ist sie für Uneingeweihte so wenig zugänglich wie seine lateinische Nachdichtung des fiktiven Klassenkampfkalauers von Ivan Olbracht. Die Verse an sich sind weder ästhetisch reizvoll noch witzig. Indes sind sie mehr als hochgradig chiffrierte Lyrik, erlangen sie ihr Bedeutungsspektrum doch erst mit einem überaus spezifischen, schwer zu recherchierenden Kenntnisstand: dem eines Prager dissidentischen Intellektuellen aus der 1968er-Generation.

Der Reiz daran ist nicht zuletzt eine gewisse Kolloquialität. Brikcius' verknappende Lyrik spielt mit dem Voraussetzungsreichtum, der Flüchtigkeit, dem schlagfertigen Witz und dem begrenzten Raum des mündlichen Gesprächs. Es mag darin eine Eigenart eines artistischen (Prager) Stadtgesprächs liegen, eine heitere Einsicht in seine Vergänglichkeit, die auch den dichten Verflechtungen mit Performance, Happening und Musik unterliegt, wie sie längst nicht nur, aber insbesondere Eugen Brikcius pflegt.

11 Brikcius: A tělo se stalo slovem (wie Anm. 1), 447.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Poesie des Augenblicks und der Ewigkeit (1986)

Karel Trinkewitz

Der 1931 in Böhmen geborene Karel Trinkewitz stammte aus einer deutsch-jüdisch-tschechischen Familie. Der deutsche Großvater kam aus Ostpreußen, die jüdische Großmutter aus der Nähe von Prag, die tschechische Mutter aus Mähren. Wegen seiner Unterstützung für die Charta 77 wurde er 1979 aus der Tschechoslowakei ausgebürgert und ging von Prag nach Hamburg, wo er 2014 verstarb.

In den 1960er Jahren entdeckte Trinkewitz das Haiku für sich, doch es wurde kein klassischer Haiku-Dichter aus ihm: Er bebilderte seine Verse, mischte darin die Sprachen, Medien und literarischen Traditionen. Aus dem klassischen Dreizeiler im Silbenmodus 5-7-5 machte er übrigens einen vierzeiligen Dreizeiler. „Das ganze Leben ist eine Collage", lautete sein künstlerisches Motto, das er auch auf die Haiku-Dichtung übertrug. So sind seine Haiku-Sammlungen mal als Comics, mal als Assemblagen oder „Haiku in 3D" arrangiert. (Abb. 1–3).

In den folgenden Reflexionen beschreibt Trinkewitz seinen Weg zum Haiku – und steht damit stellvertretend für den Haiku-Boom im östlichen Europa dieser Zeit. Der Text „Poesie des Augenblicks und der Ewigkeit" ist ein Nachabdruck aus einem Ausstellungsprojekt, das die die Herausgeberinnen im September 2016 im Lichthof der Humboldt-Universität zu Berlin gemeinsam mit der Forschungsstelle Osteuropa Bremen (FSO), dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa Leipzig (GWZO) sowie der Universität Potsdam initiierten und auf das auch dieser Sammelband maßgeblich zurückgeht.[1]

Wir danken an dieser Stelle dem Archiv der Bremer Forschungsstelle Osteuropa, in dem sich der Nachlass von Karel Trinkewitz befindet (FSO 2–060), sowie seiner Witwe Helga Umland-Trinkewitz für die Unterstützung und Genehmigung des Wiederabdrucks.

Poesie des Augenblicks und der Ewigkeit

Ende 1959 erholte ich mich von einer schweren Krankheit. Im Halbdunkel der Prager Dämmerung lag ich im Bett und verfolgte im Radio die Sendung „Poesie am Abend". Begleitet von leiser Musik las ein Sprecher Gedichte vor, die aus nur wenigen Worten bestanden, aber eine derartige innere Intensität hatten, dass ich den Text, an dem

1 Vgl. den Katalog zur gleichnamigen Ausstellung „Die unerträgliche Leichtigkeit des Haiku." Der Künstler Karel Trinkewitz. Hg. v. Christine Gölz, Alfrun Kliems und Birgit Krehl. Wettin – Löbejün 2016, 26–29. Link zur Online-Ausstellung: https://exhibit.leibniz-gwzo.de/trinkewitz-digital/ (20.09.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 1: Karel Trinkewitz, Haiku-Collage ohne Titel (FSO 2–060)

ich schrieb, beiseitelegte und bis zum Ende der fünfminütigen Sendung diese kleinen Dreizeiler mitschrieb. Aus der kurzen Einführung wusste ich nur so viel, dass sie Haiku hießen, siebzehn Silben hatten und ursprünglich aus Japan kamen.

Erst später fand ich heraus, dass sie aus dem Buch des Dichters Matsuo Bashō stammten, das der Dichter Jan Vladislav übersetzt hat. Doch bis dahin hatte ich als Vorlage nur jene wenigen vor dem Radio mitgeschriebenen Haiku, und nach denen rekonstruierte ich mir ihre Regeln. Ich versuchte, eigene Haiku zu schreiben. Im Frühjahr des folgenden Jahres besuchte ich den Dichter Kamil Bednář in

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 2: Karel Trinkewitz, Haiku-Collage ohne Titel (FSO 2–060)

seinem Wohnwagen in Chloumek bei Mělník, und während wir uns über Poesie unterhielten, erwähnte ich auch meine Versuche mit den japanischen Dreizeilern. Ich hatte Glück, Kamil Bednář wusste nicht nur, was ein Haiku ist, sondern überließ mir später zurück in Prag aus seiner Bibliothek ein Duplikat einer Anthologie mit Haiku-Dichtern, die Alfons Breska im Jahr 1937 übersetzt hatte. So gelangte ich in den Besitz eines der fünfhundert Exemplare dieser Ausgabe. Breskas Anthologie lehrte mich die Regeln des Haiku und machte mich mit den Versen der berühmtesten Haiku-Meister bekannt. Meine weiteren Versuche waren oberflächlich besehen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 3: Karel Trinkewitz *Gedicht aus Abfall*, 1983 (FSO 2–060)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zumindest formal richtig. Eine weitere Lektion entnahm ich Jan Vladislavs Übersetzungen von Bashōs Haiku.

[Seite verschollen]

[Das Haiku] hatte noch immer die Form eines Gesellschaftsspiels mit vielen komplizierten Regeln. Erst sein großer Meister, der Zen-Mönch Bashō, gab ihm die Gestalt eines literarischen Kleinods, machte es zu einem Medium tiefgründigen Nachdenkens über den Sinn des Lebens, so wie es der Lebensweise eines Zen-Denkers entspricht. In dessen Tradition ist das Haiku die Momentbeschreibung eines Naturereignisses, hinter dem sich eine Reflexion über die Vergänglichkeit des Lebens und den persönlichen Standpunkt des Autors im Sinne der Philosophie von Zen und Tao verbirgt.

Formal unterliegt das Haiku einer ganzen Reihe von Regeln. Eine der wichtigsten ist, dass jeder Dreizeiler sich auf eine Jahreszeit beziehen muss (*ki*) – und zwar hervorgerufen durch ein Wort, an dem diese zu erkennen sein muss: es ist das sog. Jahreszeitenwort (*kigo*). Die siebzehn Silben müssen nicht immer streng eingehalten werden; die Japaner kennen die sog. leeren Wörter oder Silben (*kireji*), am ehesten vergleichbar mit unseren Empfindungswörtern. Viele Haiku-Dichter arbeiten mit festen Symbolen, traditionellen Ausdrücken und auch mit Reminiszenzen an Gedichte älterer Meister (bspw. in Form von Zitaten aus ihren Haiku). Charakteristisch für das Haiku ist, dass es scheinbar einfach aussieht, dabei aber gründet seine literarische Raffinesse in einer unglaublich langen Tradition (und der Ästhetik des Zen). Hinter der scheinbar einfachen Impression verbirgt sich ein kompliziertes Gewebe literarischer, historischer und philosophischer Konnotationen. Oder mit den Worten der Informationstheorie: Jedes Wort eines Haiku ist ein kodiertes Zeichen einer langen Reihe rekursiver Operationen, deren Umfang, Tiefe und Intensität nicht nur durch die Software der Nachricht selbst bedingt sind, sondern auch durch den Umfang der Hardware – die Persönlichkeit des Empfängers, des Lesers.

Ähnlich kompliziert ist auch die materielle Struktur des Haiku, sein sprachlicher Hintergrund, der Klang der japanischen Vokale und Konsonanten, ihr Rhythmus, die psychologische Einfärbung. Für einen westlichen Haiku-Autor, der sich so nah wie möglich der Form des japanischen Dreizeilers annähern möchte, stellt diese Seite des Haiku ein schwieriges Problem dar. Einer der größten Kenner der japanischen Dichtkunst, Thomas Hoover, sagt dazu, auf die Analyse von Kenneth Rexroth, einem weiteren Haiku-Kenner, bezugnehmend: „Einen solchen Klang ohne Reime zu schaffen, ist schwerer, als es auf den ersten Blick aussehen mag, und das Bemühen darum führt zwangsläufig zu den poetischen Mitteln von Assonanz (Wiederholung von Vokalen) und Alliteration (Wiederholung gleichartiger Konsonanten).“ Doch der Gebrauch der von den Japanern psychologisierend eingesetzten Töne führt uns natürlich auch zu einem Verfahren unserer literarischen Technik – der Onomatopoesie, der Lautmalerei.

Mit solchen Überlegungen befasste ich mich während meines eigenen Schaffens. Viele Übersetzer und Autoren haben mich inspiriert. Von unseren Dichtern war es Jan Vladislav, der mich auf die Idee der Reime brachte – er verwendete sie bei der Übersetzung von Bashōs Versen, in denen er einige Zeilen reimte. Lange habe ich

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

experimentiert und am Ende war es der Zufall, der mich zur Form zweier doppelter Reime brachte, die mithilfe eines inneren Reims in der zweiten, siebensilbigen Zeile gebildet werden. Das war am 28. Oktober 1965 auf einem Spaziergang auf dem Goethepfad in *Franzensbad*. Ich stand dort auf der Anhöhe, wo der alte Dichter seine geologischen Beobachtungen gemacht hatte, und sah, wie der Wind die Blätter über die Dächer des Kurstädtchens wehte:

Blätter auf Vogel-
Wegen
wehmütiger Regen benetzt
die Kleinstadtmauern…

Es hat allerdings noch zehn Jahre gedauert, bis mein erstes Haiku nach diesem Muster entstand, das ich für veröffentlichungsreif hielt.

Es war jedoch nicht die jahrelange Erfahrung im Umgang mit den sprachlichen Mitteln, die mir die Sicherheit gab, sondern das intensive Studium der Zen-Philosophie wie der Lehre des Tao. Ich erkannte, nicht die handwerkliche Sicherheit macht den Meister (wie beispielsweise bei der Kalligraphie, dem Bogenschießen oder Fechten), sondern die innere Freiheit: und das ist die Freiheit von sich selbst (im Unterschied zur westlichen Idee der Subjektivität, dem Kult des Individuums). Eine Demut, die aus dem Schöpfer nur ein Medium macht, durch das die Wirklichkeit selbst spricht – Tao, Zen (oder wenn man so will, Sokrates' Daimonion). Ein kleines bisschen begann ich zu ahnen, was der Begriff Satori bedeutet: das Gefühl der Einheit mit der Natur und dem Gefühl, dass sie durch mich spricht. Inzwischen schränken mich keine Regeln mehr ein, demütig habe ich sie erlernt und wiederhole sie täglich, wie eine Meditationsübung. Ich denke jedoch nicht an sie, wenn ich schreibe.

Und noch einmal halte ich es für notwendig, meinem Leser zu sagen: Ein Haiku zu schreiben hat nichts Exotisches oder Kurioses. Schon seit Beginn dieses Jahrhunderts interessieren sich europäische und amerikanische Schriftsteller für das Haiku. […]

Nicht zuletzt sollen auch die interdisziplinären Beziehungen des Haiku zu anderen Bereichen der Kultur und Kunst erwähnt werden. Eng verbunden mit der japanischen Kalligraphie und ihren aus der chinesischen Kultur übernommenen Zeichen ist die Affinität des Haiku zur Tuschemalerei. Viele Haiku-Dichter waren gleichzeitig Maler – die Haiku-Kunst ist daher auch der europäischen visuellen Poesie nahe. Die Technik, im Haiku Bilder zu verbinden, hat ebenfalls Parallelen in der westlichen Kunst. Es war hauptsächlich Sergej Eisenstein, der darauf hingewiesen hat, dass das Haiku mit der Technik der Bildmontage arbeitet. Das bestätigte ebenso Ezra Pound, der im Haiku viele Ähnlichkeiten zur Kunst der Imaginisten sah.

Die Beziehung der Zen-Philosophie zum Humor und zum Geist des Paradoxons oder des Absurden findet auch in der modernen Kunst sowie im Haiku seine Entsprechung. Die japanische Vorliebe für das Spiel mit Synonymen und Wortspiele ist einigen Versen der Dadaisten oder auch der tschechischen Poetisten nicht fremd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Und hier möchte ich anmerken, dass meine Haiku nicht möglich wären ohne die Poesie [Vítězslav] Nezvals, ohne die Naturlyrik vieler tschechischer Dichter – ohne die Verse von [Josef] Hora, [Antonín] Sova und [Karel] Toman. Mein Dank gilt der tschechischen Sprache, die für mich vor allen anderen eine Sprache der Poesie ist. Deswegen schreibe ich meine Haiku auch hier, weit weg von Böhmen, unterwegs in der Welt – in Paris, Berlin, Hamburg, in den Alpen und auf den Inseln der Nordsee. Weit entfernt von der Landschaft meiner Kindheit, kehre ich zu ihr und ihrer Sprache zurück. Denn

Mir blieb nur die Sprache
hinter den Grenzen des Verstands (*zaumný jazyk*)
Mit der ich hineingehe
in die Kindheit hinter der Scheune

Karel Trinkewitz
Hamburg, 7. Januar 1986

Aus dem Tschechischen von Rainette Lange

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Einleitung zum Haiku-Band (1992)

Czesław Miłosz

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

BETRACHTUNGEN II

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Zeichen und Energie

Zur Theorie des Haiku bei Roland Barthes (1970) und Toshihiko und Toyo Izutsu (1981)

Andreas Degen

Seit den Anfängen der wissenschaftlichen und literarischen Rezeption des japanischen Haiku im englischen, französischen und deutschen Sprachraum um 1900 hält das Interesse an dieser signifikant anderen Art von Lyrik in der westlichen Welt an. Neben der Exotik kann dies auf die ubiquitäre Thematik des Haiku und seinen vermeintlich schlichten Stil zurückgeführt werden. Die Auffassungen, welche Merkmale für die Gattung konstitutiv sind, gehen in der übersetzerischen wie in der originär literarischen Praxis weit auseinander. Ob es außerhalb des japanischen Sprach- und Kulturraums überhaupt Haiku geben kann, ist ebenso umstritten wie die Verbindlichkeit der traditionellen, durch Matsuo Bashō (1644–1694) gelehrten und durch Masaoka Shiki (1866–1902) neu kodifizierten Gattungsnorm ernsthafter Naturlyrik,[1] deren Attraktionswert im Westen nicht zuletzt aufgrund ihrer engen Verbindung zu zen-buddhistischen Vorstellungen anhält. Einem klassischen Verständnis der Gattung stehen auf der einen Seite historische Vorläufer in Gestalt derbwitziger Kurzverse (*hokko*), auf der anderen Seite freiere Weiterentwicklungen der Haiku-Form in Japan während des 20. Jahrhunderts gegenüber.

Neben den in der westlichen Rezeption weithin stabilen Gattungskonstituenten der extremen Kürze (17 Moren, irrtümlich mit 17 Silben gleichgesetzt),[2] der Anordnung (drei Einheiten von 5-7-5 Moren beziehungsweise Silben, in europäischen

1 Den Namen „Haiku“, der wörtlich „witziger Vers“ bedeutet, erhielt die heute so bezeichnete Gedichtform 1892 von Masaoka Shiki, der damit den älteren Namen „Hokku“ („Anfangssequenz eines Kettengedichts“) ablöste. Mit der Neubenennung definierte er die formalen und stilistischen Kriterien der Gattung in bis heute maßgeblicher Weise neu, um sie so deutlich von anderen Gedichtformen abzugrenzen. Vgl. Witting, Nao: Haiku. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Bd. 2. Berlin – New York 2007, 3–6, hier 4.

2 Das Japanische kennt neben der Silbe eine kleinere rhythmische Einheit, die More, die als metrisches Maß gilt. Eine Silbe kann einer More entsprechen, bei geschlossenen Silben aber auch zwei; in diesem Fall ist der semantische Gehalt einer More also deutlich kürzer als der einer Silbe. Beispielsweise besteht das zweisilbige japanische Wort *kango* aus drei Moren: *ka-n-go*. Vgl. Höhle, Barbara / Weissenborn, Jürgen: Lauter Laute? Lautsegmente und Silben in der Sprachperzeption und im Spracherwerb. In: Deutsche Grammatik in Theorie und Praxis. Hg. v. Rolf Thieroff, Matthias Tamrat, Nanna Fuhrhop u. a. Tübingen 2000, 1–12, hier 4. – Das bedeutet, dass der denotative Bedeutungsumfang eines japanischen Haiku mit 17 Moren kürzer ist als der denotative Bedeutungsumfang eines zum Beispiel deutschsprachigen Haiku mit 17 Silben. Die jüngste europäische Haiku-Literatur versucht, dem Rechnung zu tragen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Sprachsystemen in drei Zeilen gesetzt),[3] der Reimlosigkeit und der Naturthematik sind für das klassische japanische Haiku auch das die thematisierte jahreszeitliche Situation explizit oder andeutend bezeichnende Jahreszeitenwort (*kigo*), das zäsurbildende Element der Schnittsilbe (*kireji*)[4] am Ende einer der drei Einheiten beziehungsweise Zeilen sowie bestimmte rhythmisch-klangliche Qualitäten obligatorisch.[5] Die Gattung ist, zumindest traditionell, in ihren formalen und thematischen Voraussetzungen also keinesfalls schlicht oder frei.

In stilistisch-ästhetischer Hinsicht wurde das Haiku Anfang des 20. Jahrhunderts versuchsweise als „japanische[s] Epigramm“[6] in das europäische Gattungssystem eingeordnet. Noch 1965 spricht das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* von ihm als einem „epigrammatischen, geistreichen Kurzgedicht“,[7] während in der folgenden Auflage dann neben einem Fehlen von Narration und einer expliziten Sprecherinstanz auch das Fehlen jedes reflexiven Moments als Merkmale dieser „lyrischen Kurzform“ genannt werden.[8] Als charakteristisch gilt nun der „Zwang, sich ganz in das Bild hineinzuversetzen“. Die sprachliche Struktur wird als „Bild- und Silbenkonstellation“ bezeichnet, die auf eine „bloße Sukzession der Phänomene“ abziele. Mit dieser gegenüber der Auffassung als Epigramm deutlich veränderten stilistisch-ästhetischen Konzeptualisierung wurde das Haiku gelegentlich als „[p]hänomenologische Dichtung“[9] bezeichnet.

Einem solchen Verständnis folgt auch der deutsche Literaturwissenschaftler und Haiku-Spezialist Dietrich Krusche, der die Gattung 2001 als „nicht-reflexive[s], szenisch-anschauliche[s], der Tendenz nach unmetaphorische[s] Kurzgedicht“[10] definiert. Zumindest andeutungsweise gehe es in einem Haiku immer um einen Naturgegenstand außerhalb der menschlichen Sphäre, der in einer konkret-ereignishaften

3 Im Japanischen werden die Schriftzeichen einzeilig untereinander geschrieben und gegebenenfalls die drei Einheiten durch Abstände markiert. Vgl. Krusche, Dietrich: Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt. Würzburg 2001, 224.

4 Eine Schnittsilbe, auch Schneidewort genannt, bezeichnet im Text das (meist emotional konturierte) Zusammentreffen verschiedener Erfahrungsinhalte. Vgl. Krusche: Zeigen im Text (wie Anm. 3), 228. – Häufige Schnittsilben sind die Partikeln *ya* (betont das Voranstehende und lässt nach Zusammenhang zum Folgenden suchen) und *kana* (Ausdruck des Staunens) sowie das Vergangenes evozierende Suffix *-keri*. Vgl. Eschbach-Szabo, Viktoria: Temporalität im Japanischen. Wiesbaden 1986, 146.

5 Zum sprachlichen Klang (*oto*) als wesentlichem formalen Merkmal des Haiku, etwa als Assonanz oder in onomatopoetischer Funktion. Vgl. Wittkamp, Robert F.: Das japanische Haiku in deutscher Übersetzung. In: Neue Beiträge zur Germanistik 2/1 (2003), 195–205.

6 Florenz, Karl: Die japanische Litteratur. Leipzig ^{2}1909, 439. Das zuerst 1906 erschienene Werk wurde 1969 bei Koehler Stuttgart unverändert nachgedruckt.

7 Balke, Diethelm: Orient und orientalische Literaturen. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin ^{2}1965, 816–869, hier 867.

8 Kanzog, Klaus: Spruch. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4. Hg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin – New York ^{2}1984, 151–160, hier 155.

9 Vgl. das von Klaus Kanzog und Johann S. Koch bearbeitete Sachregister in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 5. Berlin – New York ^{2}1988, 309.

10 Krusche: Zeigen im Text (wie Anm. 3), 236.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

einmaligen Situation und als unmittelbar gegenwärtig dargestellt wird. Das Ich eines Sprechers bleibe weitgehend ausgespart, ebenso wie eine deutende Reflexion der Situation.[11]

Nach diesem aus deutschsprachiger Perspektive vorgenommenen Abriss des wissenschaftlichen Verständnisses des Haiku während des 20. Jahrhunderts werde ich im Folgenden zwei elaborierte Theorien des Haiku, die in der jüngeren westlichen Rezeption der Gedichtform in unterschiedlicher Weise einflussreich gewirkt haben, vergleichend diskutieren: Zunächst die semiotische Konzeptualisierung des Haiku durch den französischen Semiotiker, Philosophen und Literaturtheoretiker Roland Barthes (1915–1980) aus dem Jahr 1970, anschließend die eher wirkungsästhetisch ausgerichtete Haiku-Theorie, die der japanische Philosoph, Linguist und Islamwissenschaftler Toshihiko Izutsu (1914–1993) gemeinsam mit dem Philosophen Toyo Izutsu 1981 in englischer Sprache vorgelegt hat. Beide Theorien nehmen für sich in Anspruch, von einem traditionellen, durch die zen-buddhistische Philosophie geprägten Verständnis der Gattung in der Nachfolge Bashōs auszugehen und ihrerseits die Gattung als Ausdruck einer dahingehenden Weltanschauung zu interpretieren. Beide Untersuchungen erläutern die Spezifik des japanischen Kurzgedichts kontrastiv, nämlich durch einen Vergleich mit einem anderen Literaturverständnis beziehungsweise mit einer anderen lyrischen Gattung: Barthes stellt das Haiku als Signum japanischer Kultur in einen Gegensatz zum westlichen Verständnis von Dichtung, während Toshihiko und Toyo Izutsu von einem ästhetischen Gegensatz innerhalb der japanischen Lyrik ausgehen. Diese verschiedenartigen argumentativen Konstellationen, innerhalb derer das Haiku diskutiert wird, und der jeweilige Grad der Vertrautheit mit der japanischen Dichtungs- und Denktradition insgesamt führt dazu, dass beide Theorien neben Gemeinsamkeiten wie dem Ereignishaften des Haiku auch markante Unterschiede im Verständnis des Haiku und seines Wirkungsmodus aufweisen.

Grundsätzlich kann ‚Ereignishaftigkeit' das Dargestellte oder die Art und Weise der Darstellung oder – wie in der Gattung Haiku – die Verbindung beider betreffen. Zur konzeptuellen Bestimmung von Ereignishaftigkeit in sprachlicher Hinsicht, die von Barthes und von T. und T. Izutsu für das Haiku zentral diskutiert wird, kann heuristisch auf den aristotelischen Energie-Begriff (*energeia*) zurückgegriffen werden.[12] In Zusammenhang mit der Diskussion von Metaphern in pragmatischen Kontexten steht ‚Energie' dort für einen den Zuhörer kognitiv aktivierenden Wirkungseffekt bei einer gelungenen Metapher, insbesondere wenn diese mit einer Bewegungsvorstellung verbunden ist. ‚Energie' bezeichnet in dieser Tradition das erhöhte Aktivitäts- und Wirksamkeitserleben[13] der eigenen kognitiven Leistungsfähigkeit im schnellen und erfolgreichen Prozessieren einer Verstehensherausforderung, das

11 Ebd., 225.

12 Abschnitt 11 im 3. Buch der „Rhetorik" von Aristoteles, 1411b [24–31].

13 Rapp, Christof: Kommentar. In: Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt und erläutert v. Christof Rapp. Halbband 2. Berlin 2002, 906.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

heißt in der – nicht automatisierten, aber flüssig gelingenden – verstehenden Koordination semantischer Disparatheit: Sie lässt das Bezeichnete als präsent erscheinen, involviert den Rezipienten und wird von diesem als lustvoll erlebt.[14] Energie als sprachlich provozierte kognitive Aktivierung wird, etwa bei einem schlagartigen Neu-Verstehen, zumindest in der europäischen Tradition häufig durch Lichtmetaphorik veranschaulicht.[15] Für den wirkungsästhetisch höchsten Energiegrad steht oft die Blitz-Metapher: So etwa in der Beschreibung der sprachlich stimulierten Wirkung des Erhabenen der Gedanken in der einflussreichen Stiltheorie des Pseudo-Longin: „Das Erhabene aber, bricht es im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz und zeigt sogleich die gedrängte [!] Gewalt [dýnamis] des Redners."[16]

In seinem im Anschluss an eine Japanreise entstandenen Aufsatz *L'empire des signes* (1970) geht Roland Barthes hinsichtlich des Haiku von dem grundsätzlichen Unterschied aus, wie in der europäischen beziehungsweise westlichen Kulturtradition und in der japanischen beziehungsweise ostasiatischen Kulturtradition Ereignissen, Dingen oder Aussagen eine Bedeutung zukommt. Dabei fungiert das Haiku, zu dessen allgemeiner Charakteristik nur die Silbenzahl und Naturthematik herangezogen werden,[17] als Präzedenzfall einer Schreibweise, die auf eine signifikantenstatt auf eine signifikatorientierte Lektüre zielt. Die westliche Rezeption des Haiku entlarvt Barthes als ein einziges Missverständnis, insofern sie semiotische Paradigmen der europäischen Deutungspraxis auf die völlig anders konzipierten Gedichte anwendet. Tatsächlich treffe aber die unter der „Herrschaft des Codes"[18] eingeübte Aufhebung aller Undeutlichkeiten und Leerstellen durch das Einziehen einer zweiten Bedeutungsebene im japanischen Haiku auf eine faszinierend andere, nämlich „flache Sprache", in der es „keine übereinander gelagerten Sinnschichten" gebe: Insofern spreche das Haiku eine „Sprache, die uns verwehrt ist".[19] Anders als in der von christlicher und romantischer Hermeneutik geprägten westlichen Dichtung, bei der die denotative Bedeutung der Wörter (und Dinge) immer schon in einen übergreifenden Sinnzusammenhang eingeordnet ist, lasse das Haiku die „Befreiung von Sinn" erlebbar werden. Jeder Versuch, das Haiku im Modus des Symbolischen, Allegorischen, Prägnanten oder anderer Verweisungsoperationen zu decodieren, ver-

14 Ebd., 905–907.

15 Vgl. beispielsweise die zweitausendjährige stil- und literaturtheoretische Diskussion der biblischen Fiat-lux-Formel oder den rhetorischen Begriff der *lumina orationis*.

16 Peri hypsous. Band I/1. Zitiert nach: Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen, griechisch und deutsch. Übersetzt und hg. v. Reinhard Brandt. Darmstadt 1966. – Ausführlich zur energetisch-emotionalen Wirkungskonzeption der Metapher bei Aristoteles und der sprachlichen Erhabenheit bei Pseudo-Longin siehe Degen, Andreas: Ästhetische Faszination. Die Geschichte einer Denkfigur vor ihrem Begriff. Berlin – Boston 2017.

17 In den Vorlesungen von 1979 geht Barthes auch auf Metrik und Typografie des Haiku, vor allem aber auf das Jahreszeitenwort ein. Vgl. Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980. Frankfurt am Main 2008, 66–68.

18 Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main 1983, 102.

19 Ebd., 110.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

fehle dessen Spezifikum. Dieses liege gerade nicht in einer stilistisch-rhetorischen Provokation eines kohärenten Signifikats, sondern in einer anti-rhetorischen „Zügelung der Sprache“[20] und einem daraus folgenden „Schwebezustand des Sinns“.[21] In Abgrenzung zur westlichen Haiku-Rezeption konzipiert Barthes das Haiku-Gedicht als eine Konstellation von Signifikanten, die „in uns die Herrschaft des Codes auslöscht“.[22]

Die Befreiung der Sprache von einer die lexikalische Bedeutung transzendierenden Bedeutungszuweisung beruhe nicht auf einem Unverständlichmachen, sondern sei im Gegenteil Resultat eines vollständig transparenten und verständlichen Sprachgebrauchs. Ein Haiku wird in dieser Hinsicht als ein „kurzes Ereignis, das in einem Zuge seine richtige Form findet“,[23] definiert. Unter der ‚Richtigkeit der Form‘ versteht Barthes die „Angleichung von Signifikant und Signifikat“,[24] mit der sich das Haiku grundsätzlich von der europäischen Tradition unterscheide, die Signifikant und Signifikat rhetorisch in ein „disproportionales Verhältnis“ zwinge, sei es in Gestalt eines akkumulativ-schmückenden oder eines konzisen Stils. Dagegen gebe die semiotische ‚Richtigkeit‘ des Haiku-Stils keinerlei Anlass zu einer forcierten, die eigentliche Wortbedeutung transzendierenden Sinnproduktion. Es gehe vielmehr darum, dass „der Sinn sich nicht erhebt, sich nicht verinnerlicht […], sich nicht ins Unendliche der Metaphern, in die Sphären des Symbols verliert“.[25] In der denotativen Begrenzung der Verweisungsfunktion geht Barthes so weit, den semiotischen Modus eines Haiku mit einem Spiegel zu vergleichen: Wie dieser nehme es alles auf und halte nichts fest. Das Haiku sei damit eigentlich eine „leere Form“,[26] weil ohne Signifikat. Die Entstehung eines solchen, sei es durch assoziative „‚Entwicklung‘“[27] oder mystisch-kontemplative Hinwendung, werde durch das Haiku-Ereignis ausdrücklich nicht angeregt; die Wirkung des Haiku sei „ohne Echo“ und „matt“.[28] Der „‚unfaßbar[e]‘“[29] Augenblick des Haiku liege vielmehr darin, dass die sprachlichen Elemente nicht zu einem Sinn kondensieren, sondern sich „als vorgängig konstituieren“ und so zu einem bloßen „Sprechen werden“,[30] das wiederholt ereignishaft erlebt werden kann.

---

20 Ebd., 103.

21 Ebd., 112.

22 Ebd., 102.

23 Ebd., 103.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd., 101. In den Vorlesungen definiert Barthes das Haiku als „Verbindung einer (nicht begrifflichen, *momenthaften*) ‚Wahrheit‘ und einer Form“. Siehe Barthes: Die Vorbereitung des Romans (wie Anm. 17), 64 (Hervorhebung im Original).

27 Barthes: Das Reich der Zeichen (wie Anm. 18), 101.

28 Ebd., 101 (Hervorhebung im Original).

29 Ebd., 105.

30 Ebd. Dazu heißt es 1979: „In der Form strenger *Geschlossenheit* bildet es [das Haiku, Anm. d. A.] den Ausgangspunkt eines unendlichen Sprechens […].“ Siehe Barthes: Die Vorbereitung des Romans (wie Anm. 17), 79 (Hervorhebung im Original).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Barthes' Theorie des Haiku ist ganz auf das Phänomenale der Zeichen, auf die „fragile Essenz der Erscheinung“[31] gerichtet. Sie erklärt aber nicht, woraus bei semiotischer Proportionalität und einer vollkommenen, mithin kognitiv nicht stimulierenden Verständlichkeit die wiederholt unterstrichene Ereignishaftigkeit des Haiku resultiert. Barthes veranschaulicht dieses – von außen auf den Rezipienten treffende[32] – Affiziertwerden durch das Haiku-Ereignis immerhin durch Metaphern wie „Zug“ und „Blitz“[33] oder ein „‚Erwachen vor der Tatsache‘“[34] und „Ergriffensein von der Sache als Ereignis“.[35] Dies dürfte, mit Rücksicht auf die erwähnten Wirkungsqualitäten ‚echolos‘ und ‚matt‘, eher als prozessualer denn als resultativer Effekt zu verstehen sein. Faktoren, die das energetische Potenzial für eine derart intensive Dynamik bilden, werden aber nicht genannt; eine Aktivierung im Sinne eines Erkenntnisprozesses schließt die Gesamtkonzeption, die dem Haiku eine rhetorisch-stilistische Forcierung oder eine Verweisfunktion abspricht, aus. So wird letztlich nicht deutlich, wie die affizierende Ereignishaftigkeit des Haiku mit der echolosen Selbstbezüglichkeit seiner Signifikanten zu vermitteln ist.

Dass Barthes' Verständnis der Gattung als signifikatfreie, rein denotative Dichtungsart zumindest für das Jahreszeitenwort kaum gelten kann, ist vereinzelt bemerkt worden, nicht zuletzt von Barthes selbst.[36] Das Jahreszeitenwort des japanischen Haiku wird einem umfangreichen Kanon von Wörtern mit explizitem oder implizitem Bezug zu einer Jahreszeit entnommen, der für die gesamte japanische Lyrik eine wichtige Rolle spielt. In der europäischen Rezeption fällt er als Bezugsrahmen aus. Tradiert wird dieser Kanon seit Jahrhunderten in umfangreichen Wortinventarien (*saijiki*), aus deren ausführlichen Worterläuterungen angehende Dichter das semantische Feld des jeweiligen Jahreszeitenwortes erlernen können.[37] Diese hoch konventionalisierte Bedeutungsbelegung gibt dem Jahreszeitenwort eine symbolisierende Funktion, durch die die äußerst knappe sprachliche Artikulation des Haiku situativ und emotional erweitert und präzisiert wird. Über die kodierende Funktion

31 Barthes: Das Reich der Zeichen (wie Anm. 18), 105.

32 Ebd., 109–110. Barthes charakterisiert dies durch die Etymologie von *adventure*.

33 Ebd., 115.

34 Ebd., 108.

35 Alle vier Metaphern gehören zum wirkungsästhetischen Paradigma des Erhabenen.

36 Leitgeb, Christoph: Zur Rhetorik deutschsprachiger Haikus. In: Sprachkunst 35/2 (2004) Halbband, 303–317, hier 309. – Anders als in *Das Reich der Zeichen* geht Barthes in einer Vorlesung von 1979 auf das Jahreszeitenwort ein, dem eine kodierende Zeichenfunktion zugesprochen wird: Es bezeichne eine Jahreszeit entweder explizit oder „durch eine klare und codierte Metonymie (Pflaumenblüte = Frühling)“. Siehe Barthes: Die Vorbereitung des Romans (wie Anm. 17), 77–78. In diesem Zusammenhang spricht er wiederholt vom „Code[] der Jahreszeiten“ (86).

37 Waltermann, Claudia: Die bebilderte *haikai*-Anthologie „Kagebôshi“ (1754). Edition und Analyse. Wiesbaden 2006, 5. – Krusche weist auf verschiedene Übersetzungs- beziehungsweise Deutungsmöglichkeiten des Jahreszeitenwortes ‚Herbstabend‘ wie ‚Abend des Herbstes‘, ‚Abend im Herbst‘ oder ‚Abend im späten Herbst‘ hin; diese Vorstellungskombination stehe im Japanischen „für das, was sich aus dem ‚Herbst‘ als Zeitpunkt im Vegetationszyklus ergibt: Abbau, Rückgang, ‚Sterben‘ der Natur“, bezogen auf Menschliches auch „Bedrohung durch Krankheit, Alter und Tod“. Siehe Krusche: Zeigen im Text (wie Anm. 3), 227.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

des Jahreszeitenwortes hinaus führt, wie Krusche bemerkt, die hohe soziokulturelle Stabilität der japanischen Gesellschaft insgesamt dazu, dass die sprachlich repräsentierte „Dingwelt eine solche Konstanz und normative Geltung erworben" hat, dass es vor diesem automatisierten Verstehenshorizont nur weniger Worte bedarf, um eine Situation „anschaulich und zugleich bedeutungshaft" zu evozieren.[38] Der Umstand, dass jedes japanische Kind „dieselben Erklärungen für dieselben Gedichte"[39] in der Schule lerne, verleihe dem japanischen Haiku einen nahezu allegorischen Charakter.[40]

Da Barthes das Haiku insofern dekontextualisiert betrachtet,[41] nimmt seine Analyse in *L'empire des signes* eine dezidiert westliche Perspektive ein. In den neun Jahre später gehaltenen Vorlesungen über das Haiku am Collège de France räumt er die Möglichkeit einer symbolischen, wenn auch keiner emblematischen Zeichenfunktion für die Gattung Haiku ein.[42]

Während Barthes das Haiku als Synekdoche für die japanische Kultur und Alltagskultur insgesamt behandelt, geht *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan* (1981) von T. und T. Izutsu mit dem Vergleich des Haiku mit der Gedichtform Waka von einem poetologischen Kontrast innerhalb der japanischen Literatur aus. Die aus dem Anfangsteil eines vielstrophigen Kettengedichts (*renga*) hervorgegangene alte Kurzgattung Waka (später auch Tanka genannt) gilt wie das durch „strukturelle Umkehrung"[43] aus diesem entstandene Haiku als repräsentativste Form japanischer Lyrik. Als strukturelle Basis wirken beide Gattungen bis in die Gegenwart auf die intellektuelle und ästhetische Kultur Japans.[44] Die detaillierte, auf Konzepte japanischer Philosophie rekurrierende Haiku-Theorie von T. und T. Izutsu konzipiert die ästhetische Ereignishaftigkeit als Effekt kreativer Verstehensaktivität, die negativ auf das Ganze der Wirklichkeit als per se nicht darstellbares Signifikat verweist.

Haiku und Waka sind zwei Gattungen kurzer reimloser Gedichte über die Natur. Ein Waka besteht aus 31 Moren, die in zwei Sequenzen in der Abfolge 5-7-5 und 7-7 angeordnet sind. Klammert man Jahreszeitenwort und Schnittsilbe aus, kann ein Haiku formal als Anfangssequenz eines Waka aufgefasst werden. Dies ist in Izutsus Theorie immer dann der Fall, wenn ein Naturgedicht, das formal der Gattung Haiku zuzurechnen wäre, nicht den als essenziell erachteten, aus der „dialektischen

38 Ebd., 225.

39 Krusche, Dietrich: Kultur in Gegenrichtung fließend: Auf uns zu. In: Literatur und Fremde. Zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz. Hg. v. Dietrich Krusche. München 1993, 118–126, hier 120.

40 Im Anschluss an Krusche vgl. Leitgeb: Rhetorik (wie Anm. 36), 305.

41 Ebd.

42 Barthes: Die Vorbereitung des Romans (wie Anm. 17), 108. Barthes selbst war an der Publikation dieser Vorlesungen nicht interessiert.

43 Izutsu, Toshihiko/Izutsu, Toyo: Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen Ästhetik in Japan. Hg. v. Franziska Ehmcke. Köln 1988, 91.

44 Ebd., 10.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Begegnung des schöpferischen Subjekts mit der äußeren Welt“[45] resultierenden Rezeptionseffekt der „schöpferischen Aktivität“[46] des Rezipienten aufweist. Dieser wird als prozessual-ereignishaft vorgestellt und heißt „Geist des Haiku“ (*hai-i*); anders als bei Barthes ist das Ereignishafte des Haiku hier also kognitiv grundiert und mit einer „schöpferisch-erkennenden“[47] Aktivität des Subjekts verbunden. Diese betrifft das existenzielle Involviertsein des erlebenden Subjekts in das Ganze der Natur (das heißt der äußeren Welt) ebenso wie – in Hinblick auf das Gedicht selbst – die verborgene (also nicht denotative) innere Bedeutungsstruktur der Wortkonstellation als einem Ganzen.[48] Die kognitiv-assoziative Aktivierung („Geist des Haiku“) werde durch den Gebrauch von solchen Wörtern und Motiven forciert, die – im Gegensatz zum Waka – nicht dem gehobenen Stil zugehören, sondern literarisch unverbraucht sind und aus der profanen, auch vulgären Alltagssprache entnommen sind.[49] Zur energetischen Begründung der kognitiven Aktivierung beim Verstehen eines Haiku wird somit auf lexikalischer wie motivischer Ebene ein abweichungstheoretisches Argument eingesetzt. T. und T. Izutsu beziehen sich dabei auf eine Erläuterung von Haiku-Gedichten durch den wichtigsten Bashō-Schüler Dohō Hattori (1657–1730): Die Entstehung des „Geistes des Haiku“ im Rezipienten werde durch eine Sequenz wie „eine Krähe, die im Schlick eines Reisfeldes nach einer Schnecke pickt“, durch innovative Wortwahl und Motivik unterstützt, während, so Hattori, dies bei Sequenzen wie „Eine Weide in sanftem Frühlingsregen“ oder „Das Gestade des Sees / ruhig und klar, / herbstliches Wasser“ nicht oder doch nur geringfügig der Fall ist. Obgleich die letztgenannten beiden Kurzgedichte zentrale formale Haiku-Kriterien erfüllten, seien sie nur als unvollkommene Haiku aufzufassen und könnten aufgrund ihrer Darstellungsverfahren eher dem Anfang eines Waka gleichgestellt werden.[50] Die lexikalisch-motivische Abweichung von der literarischen Norm besitzt allerdings für die Entstehung des „Geistes des Haiku“ eine nur unterstützende Funktion.[51] Das Entscheidende, das dem Gedicht vom Gestade des Sees beziehungsweise von der Weide im Frühlingsregen zu einem wirklichen Haiku fehle, sei – wie im Krähen-Gedicht – ein dynamisches Moment in der Begegnung zwischen dem Subjekt der Naturbetrachtung und dem phänomenalen Naturobjekt. Dies gilt entsprechend für die sprachliche Darstellung, in der das existenzielle „Er-

45 Ebd., 93.

46 Ebd.

47 Ebd., 99.

48 Ebd., 95–96: „Zum einen bezieht sich *hai-i* auf die Art, wie das schöpferische Subjekt sich existentiell in die äußere Welt, nämlich NATUR und menschliche Angelegenheiten, einbringt. Zum anderen bezieht es sich in einer äußerst komplizierten, paradoxen und organischen Weise auf die verborgene innere Struktur des *haiku* in seiner Ganzheit“ (Hervorhebungen im Original).

49 Ein den „Geist des Haiku“ stilistisch erregendes Wort heißt *haigon*. Vgl. dazu Izutsu/Izutsu: Theorie des Schönen (wie Anm. 43), 94–95 u. 101.

50 Ebd., 95.

51 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

eignis der Subjekt-Objekt-Begegnung“[52] ästhetisch erlebbar werden muss. Darauf werde ich zurückkommen.

Wie erläutert setzen T. und T. Izutsu die Anregung zu einer geistig-schöpferischen Aktivierung („Geist des Haiku“) als Differenzmerkmal zwischen einem Haiku und einem Waka (beziehungsweise einem Haiku im Waka-Stil) an. Diese Wirkungsqualität lasse sich zum einen durch das basale Komplementärverhältnis von Beständigkeit (*fueki*) und Flüchtigkeit (*ryūkō*), zum anderen durch eine bestimmte, als aufsteigend vorgestellte Geistesverfassung, die als „Lauterkeit des ästhetisch Schöpferischen“ (*fūga-no-makoto*) bezeichnet wird, genauer beschreiben.[53] Die den besonderen Wert und die literarische Qualität eines Haiku begründende „Lauterkeit“ (*makoto*), im englischen Original mit *genuineness* (Wahrhaftigkeit, Authentizität) angegeben, betrifft die existenzielle Erfahrungswirklichkeit im ästhetischen Erleben, mit anderen Worten, die Fähigkeit der sprachlichen Darstellung, den Rezipienten eine bestimmte Situation als quasi-real erleben zu lassen. Produktionsästhetisch entspricht dies dem existenziellen „Gewahrwerden“[54] des Ganzen der Natur (der Wirklichkeit der Dinge) durch den Dichter. Dieses Gewahrwerden des Ganzen, das nach traditioneller Vorstellung Ziel der verschiedenen künstlerischen Bemühungen ist,[55] vollziehe sich als ein In-Übereinstimmung-Bringen des ästhetischen Schöpfungsprinzips und des kosmischen Schöpfungsprinzips.[56] Dies gehe dem eigentlichen Dichtungsakt voran und ist im Gedicht als wirkungsästhetische Agenda angelegt. In dem „reinen“,[57] das heißt zweckfreien Gewahrwerden der empirischen Natur, erlangten die Dinge Bedeutsamkeit und Wertschätzung. Anders als bei einem Waka, bei dem die sprachliche Repräsentation der Natur im Gedicht vollständig und durchgehend vom Subjekt bestimmt erscheint, hänge die Erfahrungsauthentizität des aktivierten Rezipienten („Lauterkeit des ästhetisch Schöpferischen“), die durch das Haiku stimuliert wird, „unmittelbar und direkt mit Empfindung und Sinneswahrnehmung“[58] zusammen. Die Erfahrungsauthentizität resultierte aus der wechselseitigen Beziehung zwischen denotativer Bedeutung und dem ästhetischen Erfahrenwerden des Gedichts.[59]

---

52 Ebd., 96.

53 Ebd.

54 „Gewahrwerden“ meint näherungsweise in allgemeiner Hinsicht einen ordnenden Aufmerksamkeits- und Bewusstwerdungsprozess, vgl. etwa: „Die Struktur des ‚Feld‘-bildenden Bewußtseins, die im wesentlichen nicht-zeitlicher Natur ist, scheint übereinzustimmen mit dem Erkennen und klaren Gewahrwerden des GEISTES noch vor allen Phänomenen […].“ Siehe Izutsu/Izutsu: Theorie des Schönen (wie Anm. 43), 14 (Hervorhebung im Original).

55 Ebd., 100.

56 Das Schöpferische der Natur werde „oft als ‚mu-i no i‘, d. h. ‚etwas tun, ohne irgend etwas zu tun‘, beschrieben. Es ist eine ichlose oder subjektlose Schöpfung“. Siehe Izutsu/Izutsu: Theorie des Schönen (wie Anm. 43), 99.

57 Ebd., 100–101.

58 Ebd., 101.

59 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Neben dem „Lauterkeits"-Erleben lässt sich die Spezifik der rezeptionsästhetischen Aktivierung des ästhetisch-schöpferischen Subjekts („Geist des Haiku") durch die Komplementärrelation von Beständigkeit und Flüchtigkeit beziehungsweise Vergänglichkeit näher beschreiben. Im Gegensatz zum Waka als einer positiven Verweisfunktion auf das Beständige, das heißt das Ganze, kennzeichnet das Haiku die „Flüchtigkeit der Erscheinungen"[60] (*ryūkō*): In dieser komme das Beständige nur negativ zur Darstellung; dies gelte für die ontologische Strukturebene des Gedichts (Natursituation) wie für dessen ästhetische Struktur (sprachliche Darstellung).[61] Flüchtiges, das heißt Phänomenales, ist per se zeitlich und damit wahrnehmbar, im Gegensatz zum Beständigen (*fueki*).[62] Letzteres, das als Ganzes der Natur (der Wirklichkeit) hinter allem Flüchtigen stehe, ist selbst nicht wahrnehmbar. Die ereignishaft wahrnehmbare Subjekt-Objekt-Begegnung des Haiku dagegen „‚verschwindet', ohne eine Spur zu hinterlassen, im NICHTS, dem nicht-wahrnehmbaren, nicht artikulierten Ganzen".[63]

In ästhetischer Hinsicht entspricht dem „sinnlich-wahrnehmbare[n] Drama"[64] der flüchtigen Naturerscheinungen das Verhältnis des konkreten einzelnen Haiku gegenüber dem Ganzen der Gattung: Das einzelne Gedicht werde als „flüchtige Modernität"[65] vor der implizit bleibenden „standardisierte[n] ästhetische[n] Norm" der Gattung wahrnehmbar. Zwar findet – im Unterschied zum Waka – im „sprachlichen ‚Feld' des Haiku"[66] der Aspekt des Flüchtigen einen „positiven Brennpunkt",[67] da hier die Natur als Erscheinung und nicht als „noumenale Wirklichkeit"[68] beziehungsweise die stilistische „Modernität und Neuheit" und nicht der literarische Standard zum Ausdruck kommt, doch sei beim Haiku grundsätzlich von einer Wechselbeziehung zwischen Flüchtigem und Beständigem auszugehen.[69]

---

60 Ebd., 102.

61 Ebd.

62 Die Dynamik des Flüchtigen und Vergänglichen resultiert nicht aus dem wahrgenommenen Objekt, sondern auch aus dem wahrnehmenden Subjekt: „Sie ist das Moment, das in einer flüchtigen Begegnung zwischen der Vergänglichkeit des erkennenden Subjekts und der Vergänglichkeit des erkannten Objekts gegenwärtig ist." Siehe Izutsu/Izutsu: Theorie des Schönen (wie Anm. 43), 97.

63 Ebd., 96–97 (Hervorhebung im Original).

64 Ebd., 96.

65 Ebd., 102.

66 Ebd., 103.

67 Ebd., 102.

68 Ebd.

69 Ebd., 102–103. Die Interpretation der Gattungsgeschichte des Haiku als Komplementarität von Beständigem (Gattungsstandard) und Flüchtigem (konkretes Gedicht) sei kurz skizziert: Grundsätzlich müsse der Stil „vollkommen übereinstimmend und zeitgleich" mit der in Raum und Zeit wahrgenommenen Dynamik der Naturerscheinungen „aktiv" werden (104). Die charakteristische stilistische Modernität des Haiku ist weniger systemimmanent (Verfremdung) zu erklären, sondern gilt als authentifizierender Ausdruck eines Affiziertseins des Dichters durch eine Naturerscheinung. Ausgehend von der Übereinstimmung zwischen dem Schöpferischen des Natur-Ganzen und dem Schöpferischen des affizierten Menschen wird das Aufeinanderverweisen von stilistischer Norm und stilistischer Modernität als historische Vielfalt origineller Darstellungsverfahren aufgefasst.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

In entscheidendem Unterschied zu Barthes' Konzeption ist für T. und T. Izutsu die Struktur des Haiku „so angelegt, daß, je stärker das Moment der Flüchtigkeit ausgedrückt wird, desto höher und intensiver das verborgene Potential der nicht-wahrnehmbaren Beständigkeit“[70] ist. Das explizit Artikulierte (als Erscheinung) wird also prinzipiell in einer korrelativen Beziehung gesehen zu einem impliziten, nicht wahrnehmbaren Potenzial des Gedichts (als das Ganze), wobei diese Beziehung weniger semiotisch als energetisch, das heißt als graduelle Spannungsrelation (Intensität), vorgestellt wird.

Bevor ich auf diese für T. und T. Izutsus ästhetische Theorie des Haiku entscheidende Intensitätskorrelation von einerseits sensuell-semantischer Konkretisierung im ereignishaften Erscheinen der Natursituation im Gedicht und andererseits impliziter energetischer Potenzialität des per se nicht in Erscheinung tretenden Ganzen (des Gedichts beziehungsweise der Natur) genauer eingehe, soll der Begriff des „sprachlichen“ beziehungsweise „poetischen“ Feldes erläutert werden.[71] Der Feld-Begriff wird auf unterschiedliche Weise für die Begründung der Wirkung eines Waka und eines Haiku wichtig. Bei beiden Gattungen führe die extreme Kürze des Gedichts dazu, dass dessen Wörter nicht als strukturierte Abfolge, also in zeitlicher Sukzession, sondern auf einen Blick, das heißt als ein synchrones Feld wahrgenommen werden.[72] Im Fall des Waka scheint die Zeit innerhalb eines solchen sprachlichen Feldes tatsächlich stillzustehen, da hier durchgehend die artikulierte (denotative) Bedeutung und die Semantisierung qua ästhetischer Erscheinungsweise der einzelnen Wörter „gleichzeitig in einer einzigen Sphäre gegenwärtig sind“.[73] Dieser „höchste Sättigungsgrad semantischer Artikulierung“ im sprachlichen Feld des Waka werde deshalb als „ästhetische Balance oder Vollkommenheit“[74] erlebt, denn der „semantische[] Überfluß eines sprachlichen Ausdrucks“[75] konnotiert Fülle (*yojo*). Diese bestimmt das ästhetische Erleben eines Waka: Die denotative Bedeutung des Artikulierten verschmilzt semantisch „in einer einzigen Sphäre“ mit dem Stil der Artikulation;[76] dieser bestätigt und verstärkt somit konnotativ die denotative Bedeutung zu einem Fülle-Erlebnis. Das – auch im Waka – nicht explizit artiku-

---

Wie das Phänomenale in der Natur komme sein sprachlicher Ausdruck stilistisch nie zum Stillstand: „So wie jede Einheit der ästhetisch-existentiellen Erfahrung unwiderruflich vergeht und von Augenblick zu Augenblick verstreicht, so entfaltet sich die stilistische Erscheinungsform des *haiku*-Ausdrucks kontinuierlich im Laufe der Zeit.“ (104, Hervorhebung im Original).

70 Ebd., 103.

71 Beide Begriffe werden weitgehend synonym verwendet, vgl. etwa Izutsu/Izutsu: Theorie des Schönen (wie Anm. 43), 90: Das Haiku als ein „poetische[s] ‚Feld‘ aus siebzehn Silben“.

72 Ebd., 13.

73 Ebd. Das Waka betont hingegen den Aspekt des Beständigen, der durch die Geistesverfassung, d. h. die nicht-wahrnehmbare Subjektivität, repräsentiert werde (105).

74 Ebd., 13.

75 Ebd., 91.

76 Ebd., 106. Ästhetische Fülle werde „als eine mit einem sprachlichen Ausdruck übereinstimmende Erscheinung hervorgerufen“ und zwar in der semantischen „Dimension des sprachlichen Ausdrucks durch den sprachlichen Ausdruck selbst“ (27).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

lierbare Ganze werde aufgrund dieser sich denotativ und konnotativ verstärkenden Fülle-Semantik im ästhetischen Erleben eines Waka positiv erfahrbar:

> In derselben Weise wie die semantische, assoziative Verknüpfung von Vorstellungen und Begriffen sich zentrifugal ausbreitet, vergrößert die ästhetische Fülle ihre Resonanz […] in alle Richtungen des semantischen Assoziations-Netzwerks so weit die wahrnehmbar-semantische Artikulierung nur reicht, bis sie womöglich an die äußerste Grenze der kosmischen Ausdehnung gelangt.[77]

Der semantische Verknüpfungsmodus in der Artikulation des sprachlichen Feldes ist beim Haiku nicht zentrifugal, sondern zentripetal strukturiert, im Sinne eines „dynamischen Brennpunkt[s]".[78] Während das Waka auf diese Weise also einen ästhetisch „gleichförmigen und homogenen Raum" schafft, der durchgehend mit artikulierten „‚Formen', Vorstellungen und Begriffen durchtränkt" ist, ist das sprachliche Feld im Fall des Haiku als inhomogener Raum strukturiert: Denn das „wahrnehmbar Artikulierte ragt heraus inmitten der potentiellen Spannung der Negativität".[79] Diese wird als ‚leerer Raum' (*yohaku*) vorgestellt. Die zunächst gleichfalls als ein synchrones Feld wahrgenommenen Wörter des Haiku konfigurieren sich im ästhetischen Erleben desselben also nicht, wie bei einem Waka, als semantische Balance, sondern als ein momenthaftes „Ereignis der Subjekt-Objekt-Begegnung", das zugleich ästhetische Spannung erzeugt. Statt eines sich verstärkenden „semantischen Assoziations-Netzwerks"[80] (Waka) konfiguriert sich beim Haiku-Ereignis die Bedeutung in einem „einzelnen Fleck", der konkretisierten sprachlichen Form. Das „sprachliche ‚Feld' des *haiku* […] vergegenwärtigt den dynamischen Brennpunkt einer speziellen wahrnehmbaren Artikulierung".[81] Das schöpferische Verstehen des Haiku, mithin die konkrete, genauer: die durch das aktivierte Subjekt konkretisierte semantisch-ästhetische Konfiguration des sprachlichen Feldes, verläuft als momenthafte Subjekt-Objekt-Begegnung, die mit jeder Lektüre neu und anders erlebt wird. Diese verstehende Konkretisation des sprachlichen Feldes ist ein „erkenntnismäßig-existentielle[s] Ereignis"[82] und damit eine flüchtige, aber wahrnehmbare „Realität",[83] die subjektiv als jene „Lauterkeit" erfahren wird. Die „Begegnung" wird als „erhellende Übereinstimmungen" zwischen Aspekten des Subjekts und des Objekts konzipiert: Das sprachlich zum „Geist des Haiku" schöpferisch aktivierte Subjekt und das von ihm erkannte sprachliche Objekt „erschließen einander […] ihre eigenen Erscheinungs-Aspekte in ihrer grenzenlosen Vielfalt und Farbigkeit".[84]

---

77 Ebd., 106.

78 Ebd., 107. In energetischer, aber nicht in dynamischer Hinsicht entspricht die Brennpunkt-Metaphorik der klassischen Blitz-Metaphorik.

79 Ebd., 107.

80 Ebd., 106.

81 Ebd., 107.

82 Ebd., 105.

83 Ebd.

84 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Die Konzeption des Haiku von T. und T. Izutsu kann durch die Denkfigur der (dynamischen) Figur-Grund-Relation interpretiert werden, nicht nur semantisch, sondern auch energetisch: Indem die konkrete Erfahrung des sprachlichen Feldes durch die schöpferische Aktivität als konkrete Bedeutung kondensiert erscheint („Brennpunkt"), treten alle übrigen potenziellen Bedeutungen („grenzenlose Vielfalt") des Feldes zurück und lassen einen umgebenden „leeren Raum",[85] der „auf den Rest der nicht-ausgedrückten Gesamtheit der Phänomene" weist, entstehen. Diese Reziprozität der Bedeutungsartikulation ließe sich auch als ereignishafte Kondensierung metaphorisieren (Kohärenzeffekt der schöpferischen Aktivierung), wobei das dabei hervortretende Verstehensereignis ein energetisches Spannungsverhältnis zur negierten semantischen Potenzialität des Gedichts aufbaut. T. und T. Izutsu bezeichnen diese mit der Artikulation eines konkreten Haiku-Verständnisses entstehende Spannung als „Energie-‚Feld'" zwischen Rezipienten und Gedichttext:

> Das erkennende Subjekt und das erkannte Objekt sind nur die beiden Pole, die das Energie-„Feld" des wahrnehmbaren, existentiellen Ereignisses konstituieren, welches das sprachliche „Feld" des *haiku* mit seiner zentripetalen Dynamik darzustellen versucht.[86]

Das Haiku-Ereignis ist eine Darstellung (Konkretisation) des sprachlichen Feldes, die zugleich eine Entleerung der unendlichen Potenzialität aller möglichen (flüchtigen) Konkretisationen des Feldes darstellt und damit indirekt die Potenzialität als das beständige Ganze selbst. Auf dessen „Anwesenheit [wird] nur durch eine völlige Abwesenheit wahrnehmbarer Artikulierung hingewiesen".[87] Mit anderen Worten – und das ist zentral –, wird dieser mit dem Haiku-Ereignis einhergehenden Entleerung eine indirekte, aber energetisch hochgespannte ästhetische Verweisfunktion auf die Potenzialität, das heißt auf das Ganze (des Gedichts beziehungsweise der Natur) zugesprochen. Die semantische Dynamik des „positiven sprachlichen Ausdrucks" verweist „mit Nachdruck" auf den ihn umgebenden „leeren Raum".[88] Das Ereignis des Haiku-Verstehens, das ein ästhetisches Erleben einer ereignishaften Natursituation ist, konnotiert die es umgebende Leere und kann so indirekt den „transzendentalen Hintergrund des nicht-artikulierten GANZEN andeuten".[89] Der Andeutungseffekt wird nicht aus den Sprachzeichen selbst abgeleitet, sondern aus ihrer konkretisierenden (zugleich entleerenden) Aktualisierung im ästhetischen Erleben ihres Verstehens. Indem die flüchtige Subjekt-Objekt-Begegnung das sprachliche Feld des Haiku zu einer Bedeutung zusammenzieht, ereignet sich in diesem Feld eine Entleerung, die „mit einer potentiellen Spannung durchtränkt ist, die auf das nicht-artikulierte GANZE hinweist":[90] Dieses ist das eigentliche Signifikat des Haiku.

85 Ebd., 107.
86 Ebd.
87 Ebd.
88 Ebd., 106.
89 Ebd. (Hervorhebung im Original).
90 Ebd., 107 (Hervorhebung im Original): „Dementsprechend wird auf seine Anwesenheit nur durch eine völlige Abwesenheit wahrnehmbarer Artikulierung hingewiesen."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Konzeptionelle Basis dieser ‚energetischen Signifikation' ist die erkennende, einen phänomenalen Übereinstimmungsfokus mit dem Objekt (sprachliche Artikulation) suchende, geistig-schöpferische Aktivierung des Subjekts („Geist des Haiku"). Die Verstehensherausforderung qua lexikalisch-motivischer Abweichung von der literarischen Norm wirkt zusätzlich mobilisierend auf den „Geist des Haiku". Die mit dem semantischen Brennpunkt-Ereignis eines konkreten Verstehens sich aufbauende Spannung zu dem semantischen Potenzial des sprachlichen Feldes korreliert mit der Spannung zwischen dem dargestellten flüchtigen Naturphänomen und dem nicht wahrnehmbaren Ganzen der Natur:

> Tatsächlich ist im *haiku* die dynamische Intensität und Lebendigkeit des Ausdrucks der Flüchtigkeit des Phänomenalen in sich eine indirekte Art der Ausrichtung des Brennpunkts auf die negative Gegenwart der Unermeßlichkeit des nichtartikulierten Ganzen, demgegenüber das Phänomenale nichts anderes als ein winziges Stückchen dahineilender Vergänglichkeit darstellt.[91]

Anders als Roland Barthes' nichts meinende Zeigegeste[92] sprechen Toshihiko und Toyo Izutsu mit der „indirekten Art der Ausrichtung […] auf die negative Gegenwart der Unermeßlichkeit" dem Haiku eine zweite Bedeutungsebene und ein radikal disproportionales Verhältnis von Signifikanten und Signifikat zu. Ihrer Theorie zufolge stimuliert das Haiku ein „erkenntnismäßig-existentielle[s] Ereignis"[93] im Subjekt, während Barthes' Konzeption auf eine erkenntnisentkoppelte Selbstbezüglichkeit der Signifikanten gerichtet ist und das Haiku-Ereignis in der „fragile[n] Essenz der Erscheinung"[94] sieht. Auf diese fragile Flüchtigkeit, der in sprachlicher Hinsicht die Flüchtigkeit der nicht festgestellten Signifikanten und ihr ‚schwebender Sinn' entspricht, führt Barthes das Ereignishafte des Haiku zurück, was jedoch kaum der verwendeten hochenergetischen Wirkungsmetaphorik von Blitz, Zug oder Ergriffenwerden entspricht. Wenn er das Haiku mit der alles aufnehmenden und nichts festhaltenden leeren Form eines Spiegels vergleicht, zeigt sich darin eine andere ästhetische Konzeption als in der dialektischen Subjekt-Objekt-Begegnung bei T. und T. Izutsu. Deren Theorie zufolge liegt die keinesfalls als echolos, sondern als äußerst nachdrücklich vorgestellte Ereignishaftigkeit des Haiku in der sprachlich authentisch evozierten flüchtigen Natursituation, die sich im Moment der schöpferisch-aktiven Herstellung einer kohärenten Konfiguration des sprachlichen Feldes, das heißt im Moment seiner denotativen Artikulation, einstellt: Der energetisch vorgestellte semantische Umschlag der unendlichen potenziellen Bedeutungen des

91 Ebd., 103.

92 Das Haiku „reproduziert die Zeigegeste des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf alles mögliche zeigt […] und nur ‚das!' sagt, mit einer so unmittelbaren Bewegung (die so frei von jeder Vermittlung durch Wissen, Namen oder Besitz ist), daß letztlich nur die Sinnlosigkeit jeder Klassifizierung der Objekte bezeichnet wird". Siehe Barthes: Das Reich der Zeichen (wie Anm. 18), 115.

93 Izutsu/Izutsu: Theorie des Schönen (wie Anm. 43), 105.

94 Barthes: Das Reich der Zeichen (wie Anm. 18), 105.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

sprachlichen Feldes in eine konkrete, als existenziell erfahrene Bedeutung (Natursituation) spannt im selben Moment hinsichtlich der Potenzialität des sprachlichen Feldes eine Abwesenheitserfahrung der Leere. Die intensiv erlebte feldbezogene Entleerung qua verstehende Bedeutungskonkretisation des sprachlichen Feldes wird als konnotativer Verweis auf die Abwesenheit des Ganzen (des unendlichen Potenzials des Gedichts beziehungsweise der Natur) interpretiert. Voraussetzung für diese energetische Wechselbeziehung von Artikulationsereignis und entleerter Potenzialität ist die – durch Abweichungen auf lexikalischer und motivischer Ebene zusätzlich forcierte – schöpferische Aktivierung des Subjekts („Geist des Haiku").

Die Theorie der Izutsus fasst also, anders als die von Barthes, die mit dem Haiku-Ereignis verbundene Leere als eine Andeutungsfunktion auf. Diese ist, und hier treffen sich die beiden Theorien, allerdings nicht als ein Code im Sinne einer symbolischen oder allegorischen Sinnebene zu verstehen. Barthes' Theorie fokussiert ganz auf den wahrnehmbaren flottierenden Vordergrund, weshalb für ihn das konnotative Signifikat des Haiku gerade nicht ein noumenales Ganzes ist, sondern „Nichts Besonderes".[95] Barthes' doppeltem Sprachbild, „[w]ie eine anmutige Locke ringelt der Haiku sich um sich selbst; die Spur des Zeichens, die gezogen schien, verlöscht […]",[96] könnten T. und T. Izutsu wohl zustimmen; mit der allerdings wesentlichen Änderung, dass diese Locke sich nicht um sich, sondern das unendliche Ganze legt.

95 Barthes: Das Reich der Zeichen (wie Anm. 18), 115 (Hervorhebung im Original).

96 Ebd. Die deutsche Übersetzung von Barthes' Aufsatz verwendet „Haiku" mit männlichem Artikel.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Grochowiaks *Haiku-images*

Eine lyrische Form und ihre Kontexte

Birgit Krehl

Einführung

Das Haiku zügelt die Sprache, hält sie an – in der von Zen oder genauer Satori durchdrungenen japanischen Haiku-Dichtung eines Bashō, Buson, Issa oder Shiki. „Der westliche Mensch" hingegen sei zur Zügelung der Sprache wenig geeignet, stellt Roland Barthes nach seiner Japanreise im Jahr 1970 fest.[1] Dabei geht es Barthes nicht um das Unvermögen, Gedichte mit 17 Silben zu verfassen, sondern um die spezifische, der westlichen Tradition fremde Beschränkung der Sprache: „Was im Haiku verschwindet, das sind die zwei fundamentalen Funktionen unserer klassischen (jahrtausendealten) Schrift: einerseits die Beschreibung […], andererseits die Definition."[2] Weder ein „reicher Gedanke" noch eine bedeutungsträchtige Metapher oder ein Symbol werden im Haiku „auf eine kurze Form gebracht, sondern ein kurzes Ereignis".[3] Semiotisch markiert Barthes diese Differenz im Verhältnis von Signifikant und Signifikat: Während im Haiku der knappe Signifikant auch die „Dichte des Signifikats" verringere, gehöre es zur rhetorischen Disposition des westlichen Menschen, „das Signifikat in der schwatzhaften Flut von Signifikanten [zu] ‚verdünn[en]'".[4]

Der Literaturwissenschaftler und Haiku-Übersetzer Dietrich Krusche unterzieht das Haiku in seinen „Erläuterungen zu einer fremden literarischen Gattung" keinem expliziten Vergleich mit der europäischen Sprach- und Dichtungstradition, indirekt jedoch ist dieser in seiner Zusammenschau von Haiku-Regeln präsent:

> Durch die Einbeziehung eines Dings außerhalb der menschlichen Innerlichkeit wird das Haiku anschaulich; die Festlegung auf ein bestimmtes Ereignis (eine bestimmte Situation) verhindert ein Abschweifen ins Sentenzenhaft-Allgemeine: die Beschränkung auf die Gegenwart macht die Konfrontation mit den Dingen unmittelbar, […] der Spielraum für Selbstbewußtheit, Selbstdeutung bleibt klein – der Hörer, Leser bekommt die Dinge, von denen das Haiku sagt, dicht vor sich hingestellt […].[5]

Fehlende Deskriptivität und das Ereignishafte des Haiku werden auch von Krusche als Besonderheiten der Haiku-Dichtung markiert. Zudem akzentuiert er die Verrin-

1 Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main 1981, 102–103.
2 Ebd., 114.
3 Ebd., 103.
4 Ebd.
5 Krusche, Dietrich: Erläuterungen zu einer fremden literarischen Gattung. In: Haiku. Japanische Gedichte. Hg. und übersetzt v. Dietrich Krusche. München 1999, 115–147, hier 116.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

gerung der „Dichte des Signifikats“ in der japanischen Sprache ähnlich wie Barthes: „[…] sie umschreibt mehr, als daß sie bezeichnet, sie malt mehr aus, als daß sie definiert.“[6]

Trotz oder gerade wegen der von Barthes benannten und bei Krusche spürbaren Differenz des Haiku zu europäischen literarischen Traditionen und Gattungen entwickelte sich eine inzwischen mehr als hundert Jahre währende westliche Haiku-Dichtung und Haiku-Nachdichtung: „Haiku came to prominence in the West during the first three decades of the twentieth century and influenced the poetics of several important poetry movements that span the century“,[7] schreibt zum Beispiel Jeffrey Johnson. Er nennt als früheste Haiku-Übersetzer die Engländer William George Aston (*A History of Japanese Literature*, 1898) und Basil Hall Chamberlain (*Basho and the Japanese Poetical Epigram*, 1902) sowie den Franzosen Paul Louis Couchoud (*Les Épigrammes Lyriques du Japon*, 1906)[8] – und als erste Dichter:innen mit „some reliable knowledge of Japanese arts and poetics“ die ab 1908 aktive anglo-amerikanische Gruppe der Imagisten.[9]

Für den Germanisten Andreas Wittbrodt setzen deutsche Übertragungen von Tanka und Haiku bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein; als erste erfolgreiche Anthologie bezeichnet er die 1894 erschienenen *Dichtergrüße aus dem Osten* von Karl Florenz.[10] Deutsche Haiku-Dichter sieht er mit Franz Blei, Yvan Goll und Rainer Maria Rilke jedoch erst in den 1920er Jahren.[11]

Dem polnischen Leserpublikum wurde die japanische Haiku-Dichtung im europäischen Vergleich relativ spät zugänglich gemacht. Eine erste umfangreiche Ausgabe mit Haiku-Übersetzungen und Kommentaren erschien 1983,[12] vom Haiku und der fernöstlichen Literatur ließen sich indessen polnische Dichter:innen bereits

6 Ebd., 131.

7 Johnson, Jeffrey: Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry. Lanham – Boulder – New York u. a. 2011, 3.

8 Ebd., 28.

9 Ebd., 6.

10 Wittbrodt, Andreas: Hototogisu ist keine Nachtigall. Göttingen 2005, 46–47.

11 Wittbrodt wendet sich explizit gegen Einordnungen von Arno Holz und Paul Ernst als Haiku-Dichter: „Ist also letztlich nicht auszuschließen, daß die Freien Verse von Ernst und Holz, die ja auch einige Zeit befreundet waren, unter ostasiatischem Einfluß entstanden sind, so doch allenfalls unter dem Eindruck *chinesischer* Lyrik. Die japanische Lyrik spielt bei Ernst, nicht anders als bei Holz, keine Rolle […].“ Ebd., 133 (Hervorhebung im Original).

12 Haiku. Übersetzt v. Agnieszka Żuławska-Umeda und mit einem Vorwort v. Mikołaj Melanowicz. Wrocław 1983. Die ersten Übersetzungen japanischer Haikus tauchen allerdings bereits 1927 im Essay *Sztuka słowa i pieśniarstwa* (Die Kunst des Wortes und des Gesangs) von Stefan Łubieński auf, der Teil seiner Anthologie *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji* (Zwischen Ost und West. Japan wacht über Asien) ist. Die erste kleine Anthologie klassischer japanischer Haiku in polnischer Übersetzung erschien in einer bibliophilen Ausgabe 1966 in Großbritannien unter *Godzina dzikiej kaczki* (Die Stunde der Wildente), herausgegeben von Aleksander Janta. Wie Żuławska-Umeda wählt auch Czesław Miłosz 1992 den Titel *Haiku* für seine Sammlung von Übersetzungen klassischer japanischer wie zeitgenössischer amerikanischer und kanadischer Haiku ins Polnische.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert inspirieren. Insbesondere für die Zwischenkriegszeit konstatiert Beata Śniecikowska in ihrer profunden Arbeit *Haiku po polsku* (Haiku auf Polnisch) eine verbreitete *haikowość* (Haiku-Haftigkeit/Haiku-Ähnlichkeit) und attestiert sie den *hay-kay*-Gedichten des Futuristen Anatoli Stern und dem Achtzeiler-Band *Oktostychy* des avantgardistischen Jarosław Iwaszkiewicz ebenso wie den „Miniaturen" von Maria Pawlikowska,[13] die häufig von der Rezeption französischer Haiku-Übersetzungen inspiriert waren. Dennoch verharrt in der polnischen Lyrik das Haiku „in den abgeschiedenen Stillaboratorien der Autoren als Marginal oder als Sprungbrett für umfangreichere Formen" und fristet ein „geheimes, wenn auch nicht ephemeres, so doch ‚halbprivates' Dasein", schreibt Piotr Michałowski.[14]

Vor diesem Hintergrund markieren die 1978 posthum erschienenen *Haiku-images* von Stanisław Grochowiak (1934–1976) „die wichtigste Zäsur der Haiku-Geschichte in Polen"[15] und zugleich die „erste polnische programmatische Anknüpfung an die Gattung"[16]. Allerdings teilt der renommierte Übersetzer und Kritiker Leszek Engelking, selbst ein Haiku-Dichter, diese Einschätzung nicht, sieht er doch in Grochowiaks Dreizeilern weder eine Ähnlichkeit zum klassischen Haiku noch zu den entsprechenden Texten aus Ezra Pounds imagistischem Schaffen.[17]

13 Śniecikowska, Beata: Haiku po polsku. Genealogia w perspektywie transkulturowej [Haiku auf Polnisch. Genealogie in transkultureller Perspektive]. Toruń 2016, 143–177, hier 128. Leopold Staff übertrug als einer der ersten fernöstliche Literatur aus dem Französischen ins Polnische und gab die Gedichte 1922 unter dem Titel *Fletnia chińska* (Chinesische Flöte) heraus. Obwohl die Übersetzungen von der Literaturwissenschaft häufig als wenig gelungen eingeschätzt werden, hebt Śniecikowska hervor: „Z całą pewnością translacje Staffa przybliżały polskim czytelnikom odległą estetykę, w jakiejś mierze pokrewną estetyce japańskiej." („Ganz gewiss brachten die Übersetzungen von Staff den polnischen Lesern eine entfernte, der japanischen ziemlich ähnliche Ästhetik nahe.").

14 Michałowski, Piotr: Miniatura poetycka [Poetische Miniatur]. Szczecin 1999, 77: „Haiku powstaje w zacisznych laboratoriach stylów autorskich jako margines lub odskodczenia dla form obszerniejszych; […] ale jest to życie utajone i choć nie efemeryczne, to jednak ‚półprywatne'."

15 Śniecikowska: Haiku po polsku (wie Anm. 13), 184.

16 Michałowski: Miniatura poetycka (wie Anm. 14), 86.

17 Engelking, Leszek: Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem. Kilka uwag o haiku w literaturze czeskiej, słowackiej i polskiej [Mitteleuropäische Einsiedeleien unter dem Bananenbaum. Einige Anmerkungen zum Haiku in der tschechischen, slowakischen und polnischen Literatur]. In: Droga na Wschód – polskie inspiracje orientalne. Hg. v. Daniel Kalinowski. Słupsk 2000, 109–132, hier 127. – Engelking veröffentlichte erste Haiku in seiner Gedichtsammlung *Autobus do hotelu Cytera* (Autobus zum Hotel Cytera), die 1979 nur ein Jahr nach Grochowiaks *Haiku-images* erschienen. 1990 folgte dann sein Band *Haiku własne i cudze* (Eigene und fremde Haiku).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Grochowiaks *Haiku-images* und die Entdeckung des Haiku in Polen

Knapp zwei Jahre nach dem Tod von Stanisław Grochowiak erscheint das in nur wenigen Monaten entstandene und von ihm bereits 1975 für die Herausgabe vorbereitete Bändchen dreizeiliger Gedichte, *Haiku-images*, eine Sammlung von 105 Haiku oder haikuähnlichen Versen. Als der Lyriker und Literaturwissenschaftler Jacek Łukasiewicz Anfang Oktober 1975 den bereits sichtlich von Krankheit gezeichneten Grochowiak besuchte, hielt er in seinem Tagebuch fest, dass die Haiku bereits im Verlag seien.[18] Damit kann jedoch nicht die später veröffentlichte Fassung gemeint sein, denn die gedruckte Ausgabe schließt mit fünf Haiku unter der Überschrift *Haiku dla Kingi* ab, die Grochowiak seiner erst im März 1976 geborenen Enkelin Kinga widmete. Ob Grochowiak diese fünf Haiku noch selbst der Sammlung beigefügt hat oder ob dies erst posthum geschah, ist nicht bekannt. Die von Łukasiewicz erwähnte Sammlung wird wohl eher hundert Haiku umfasst haben.

Dieses Detail ist für die Wahrnehmung der durchkomponierten Struktur des Bandes, der offensichtlich zunächst aus den beiden Teilen *Haiku-images* und *Haiku-animaux* bestand, durchaus relevant. Der Hauptteil *Haiku-images*, zugleich für den gesamten Band titelgebend, ist wiederum in fünf Teile untergliedert (*Część pierwsza*, *Część druga* usw.), die abwechselnd zwanzig oder zehn Haiku und somit insgesamt achtzig Texte umfassen. Ihnen folgen zwanzig weitere Haiku in der Sammlung *Haiku-animaux*. Alle Texte in den jeweiligen Teilen sind über der Titelangabe römisch nummeriert (von I–X beziehungsweise I–XX). Haiku in Sammlungen von hundert Texten zusammenzustellen, ist eine Tradition, die schon der japanische Haiku-Dichter Matsuo Bashō pflegte,[19] vielleicht als Reminiszenz an die als Renga verbreiteten Kettengedichte mit häufig bis zu hundert Strophen.[20] Neben dem Ti-

18 Jacek Petelenz-Łukasiewicz (mitunter Publikationen auch nur unter Jacek Łukasiewicz) hat in seinem Tagebuch unter dem Datum 5.10.1975 u. a. festgehalten: „Pracuje jak oszalały. Scenariusze, wiersze. Tom *Bilard* w Czytelniku, *Haiku* w PIW-ie." („Er arbeitet wie verrückt. Drehbücher, Gedichte. Der Band *Bilard* ist im [Verlag] Czytelnik, die *Haiku* im [Verlag] PIW.") In: Petelenz-Łukasiewicz, Jacek: Ten chłopiec niezwykły – po latach [Dieser ungewöhnliche Junge – Jahre später]. In: Dusza czyśćcowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku. Hg. v. Anna Romaniuk. Warszawa 2010, 68.

19 Matsuo Bashō (1644–1694) wird nicht nur als der „größte aller Haiku-Dichter" bezeichnet, sondern gilt auch als „Erfinder" der Haiku-Dichtung. Vgl. Krusche: Erläuterungen (wie Anm. 5), 120. – „Bashō hat […] eine ganz neue Art der Haiku-Dichtung gefunden, ja eigentlich erst **die** Haiku-Dichtung überhaupt, […]." Siehe Buerschaper, Margret: Das Deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen. Göttingen 1987, 42.

20 Jede Strophe wird von einem Tanka gebildet, bestehend aus dem Hokku genannten Oberstollen mit 5-7-5 Silben und dem Unterstollen mit der Silbenverteilung 7-7. Schließlich entwickelte sich ab dem 15. Jahrhundert das Hokku als selbständige Form, von Bashō zu einer ersten Blüte gebracht und von dem modernen Meister dieser Gattung, Masaoka Shiki, in Haiku umbenannt. Vgl. Buerschaper: Das Deutsche Kurzgedicht (wie Anm. 19), 60. – Am Renga waren mehrere Dichter beteiligt. Bashō selbst

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

tel markiert Grochowiak somit auch im Umfang seiner Sammlung einen Bezug zur japanischen Haiku-Tradition.[21]

Das wohl häufigste Synonym, das für Grochowiaks Dreizeiler im Polnischen benutzt wird, ist *miniatura* (Miniatur), hingegen wird *trójwiersz* (Dreizeiler) kaum verwendet.[22] Allerdings ist Grochowiak vor seiner sich auf wenige Jahre beschränkenden Beschäftigung mit dem Haiku nicht als „Miniaturist" aufgefallen und hat im Unterschied beispielsweise zu Miron Białoszewski[23] oder Ryszard Krynicki[24] nicht minimalistisch experimentiert. Und selbst mit den *Haiku-images*, seinen Miniaturen, scheint Grochowiak geradezu prototypisch Barthes' konstatierter westlicher Zügellosigkeit zu folgen, obgleich ihm dessen Ausführungen zum Haiku wohl kaum bekannt gewesen sein dürften.

Grochowiak unterwirft seine Haiku nicht dem Diktum der Siebzehnsilbigkeit (5-7-5); vielmehr verfasst er ausladende Verse mit einem Umfang von bis zu 24 Silben pro Verszeile. In *Mądrość* (Weisheit) bricht er – beginnend mit dem Einfügen eines Gedichttitels – gleich mehrmals mit den Konventionen fernöstlicher Haiku-Dichtung. Signifikantenflut sowie Subjektzentrierung halten das Haiku-Potenzial gering:

---

dichtete bis zu seinem 41. Lebensjahr vorwiegend Renga. Ein Renga mit hundert (Tanka-)Strophen wird auch als *hyakuin* bezeichnet, eines mit 36 beispielsweise als *kasen*. In: Ebd., 19.

21 Selbst die Einteilung der *Haiku-images* in fünf Teile könnte in diese Richtung interpretiert werden: Sie entsprächen den fünf Jahreszeiten (Neujahr, Frühling, Sommer, Herbst, Winter – ursprünglich kam Neujahr nach dem Frühling) der Haiku-Dichtung, die häufig dem Jahreszyklus folgt. Allerdings ist gerade das für klassische Haiku obligatorische Jahreszeitenwort eine Komponente, die in Grochowiaks Dreizeilern kaum zu finden ist.

22 Piotr Michałowski benutzt beispielsweise den Begriff *trójwiersz* in dem längeren Abschnitt zum Haiku wesentlich seltener als *miniatura*. Vgl. Michałowski: Miniatura poetycka (wie Anm. 14), 67–114. Häufiger wird bei der Beschreibung der äußeren Form *trójwersowość* (Dreiversigkeit, Dreizeiligkeit) verwendet. Vgl. u. a. Śniecikowska: Haiku po polsku (wie Anm. 13), 227.

23 In Bezug auf Miron Białoszewski spricht Alexander Wöll von einem „Autor des Minimalismus par excellence". Wöll, Alexander: Poetik des Minimalismus. In: Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen. Hg. v. Franz Fromholzer, Mathias Mayer und Julian Werlitz. Paderborn 2017, 237–252, hier 237.

24 Krynicki experimentierte seit den 1960er Jahren mit kleinen lyrischen Formen. Er hält dazu 2014 in seinem Haiku-Büchlein fest: „Pierwsza część tej książeczki zawiera mały wybór moich krótkich wierszy, od wczesnych (z lat sześćdziesiątych) po najnowsze (najnowsze jak na mnie, bo napisane w ostatnich latach). Większość z nich opublikowałem w książkach, niektóre tylko w czasopismach, kilka pozostawało dotąd w szufladzie. Nie jest to wybór jednorodny, łatwo zauważyć, że zawiera różne odmiany krótkiego wierza, niektóre bliższe poezji gnomicznej, inne bliższe haiku." („Der erste Teil dieses Büchleins enthält eine kleine Auswahl meiner kurzen Gedichte, die von den frühen [1960er Jahren] bis zu den neuesten [die neuesten für mich, weil sie in den letzten Jahren geschrieben wurden] reichen. Die meisten von ihnen habe ich in Büchern veröffentlicht, einige davon nur in Zeitschriften, mehrere blieben bisher in der Schublade. Es ist keine homogene Auswahl und leicht zu erkennen, dass sie verschiedene Arten von kurzen Versen enthält, einige näher an der gnomischen Poesie, andere näher am Haiku.") In: Krynicki, Ryszard: Zamiast posłowia [Anstelle eines Nachwortes]. In: Ders.: Haiku. Haiku mistrzów. Kraków 2014, 121.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Wszedłem na wielką tarczę pajęczyny i ugięły mi się nogi
Pozbierałem liść jesieni i obudziłem się starcem
Ludzie przychodzą do młyna gdzie dogorywam siedząc w milczeniu przy blasku pochodni

Ich trat auf die große Scheibe eines Spinnennetzes und meine Beine bogen sich
Ich sammelte Herbstlaub und wachte als Greis auf
Leute kommen in die Mühle wo ich in sitzendem Schweigen erlösche beim Schein der Fackeln[25]

Keineswegs jedoch fällt Grochowiaks Dreizeiler ob der benannten haikufremden Aspekte in die Kategorie eines Anti-Haiku.[26] Vielmehr fungiert das Haiku als Referenz einer ansonsten von „westlicher" Dichtung geprägten Bildlichkeit. Grochowiak selbst markiert diese Differenz bereits im Titel seiner Sammlung mit „images" und ruft zugleich die Imagisten auf, die sich für die ostasiatische Dichtung – für chinesische Kurzgedichte ebenso wie für japanische Haiku – interessierten und sie zu einem wichtigen Impulsgeber ihrer „phanopoetischen"[27] Lyrik machten.

Ezra Pound, der zusammen mit Hilda Doolittle und Richard Aldington 1912/13 den Imagismus begründete,[28] verfasste 1912 in Paris das „image" *In a Station of the Metro*, das einigen als erstes englischgeschriebenes Haiku gilt, von ihm selbst als „*hokku*-like sentence"[29] bezeichnet; unstrittig ist es sein meist zitiertes „Ein-*Image*-Gedicht" („one image poem").[30] Unstrittig ist auch, dass Grochowiak Pounds Gedicht(e) kannte.[31]

Zu Beginn der 1970er Jahre kam es durch die Veröffentlichung von Übersetzungen lyrischer Texte Pounds und die gleichzeitige Publikation von Beiträgen über Pound in der polnischen Literaturzeitschrift *Poezja* (Poesie) zu der bis dahin breitesten Rezeption des Imagismus in Polen.[32] Pound und die Imagisten waren

25 Grochowiak, Stanisław: Mądrość [Weisheit]. In: Ders.: Haiku-images. Warszawa 1978, 11. – Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

26 Carsten Dutt bezeichnet Günter Eichs Dreizeiler *Vorsicht* als Anti-Haiku, da in diesem Gedicht die letzte Zeile eine Paralipse sei und die Haiku-Struktur zerstöre. Vgl. Dutt, Carsten: Breviloquenz des Verschweigens. Metapoetische Lakonismen im Spätwerk Günter Eichs. In: Nanotextualität (wie Anm. 23), 225–236, hier 232.

27 Pound verwendet den Begriff „Phanopoeia" in seinem Essay *How to Read* (Leseplan) von 1929. Vgl. Pound, Ezra: Wort und Weise. Frankfurt am Main 1971, 32–36. Siehe auch Hiebel, Hans H.: Der Imagismus und „Phanopoeia". In: Ders.: Das Spektrum der modernen Poesie. Teil 1. Würzburg 2005, 99–113.

28 Vgl. Hiebel, Hans H.: Der amerikanische Imagismus. In: Handbuch Lyrik. Hg. v. Dieter Lamping. Stuttgart – Weimar 2011, 401. Hiebel bezeichnet den Imagismus hier auch als „englischsprachliche Variante des Impressionismus".

29 Pound, Ezra: Gaudier-Brzeska. A Memoir. New York 1974, 89.

30 Ebd. Sehr detailliert beschrieb er nur wenig später die Entstehung seines Metro-Gedichts in dem Artikel „Vorticism", der am 1. September 1914 in *The Fortnightly Review* erschien und Teil des kleinen Bandes ist (siehe Anm. 29), den Pound im Gedenken an den Künstler-Freund und Mitbegründer des Vortizismus, Henri Gaudier-Brzeska, 1915 bei Neuville-Saint-Vaast gefallen, herausgab.

31 Śniecikowska: Haiku po polsku (wie Anm. 13), 238.

32 Ebd., 237–238.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

in der Zwischenkriegszeit selbst führenden literarischen Gruppierungen wie der Krakauer Avantgarde (Awangarda Krakowska) oder der Gruppe Skamander völlig unbekannt.[33] Die Rezeption von Pounds Lyrik setzte erst in den 1970er Jahren ein[34] und fiel dort interessanterweise mit einer zunehmenden Beachtung der Haiku-Dichtung zusammen, initiierte diese möglicherweise sogar.

Andrzej Szuba veröffentlichte 1974 im zweiten Heft der Zeitschrift *Poezja* über Pound den Artikel *De mortuis nil nisi bene* und geht darin ausführlich auf dessen Bezug zur fernöstlichen Kunst und die Wirkung der Haiku-Dichtung auf die Imagisten ein: „Das Haiku war die literarische Gattung, die die Entstehung imagistischer Poetik besonders beeinflusste."[35] Fast genau ein Jahr später erscheint ein Heft der *Poezja* zum japanischen „Siebzehnsilber" mit Übersetzungen von Pounds haikuähnlichen Gedichten. Zudem werden in diesem Heft, das häufig auch als „Haiku-Nummer" bezeichnet wird, erstmals in größerem Umfang Haiku in polnischer Übersetzung abgedruckt. Der erste Teil beinhaltet Haiku-Übersetzungen aus polnischen Anthologien japanischer und fernöstlicher Literatur sowie aus Zeitschriftenartikeln, den zweiten bilden ausschließlich Haiku von Bashō, die Andrzej Krajewski-Bola für die Erstveröffentlichung in dieser Nummer übertrug.

Ein weiterer Beitrag aus der „Haiku-Nummer" fokussiert europäische und amerikanische „Anverwandlungen" der Gattung Haiku; die beiden Verfasser, Stanisław Piskor und Włodzimierz Paźniewski, wenden sich ausgehend von Pound vor allem der Beat-Generation (Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti) und dem Haikuhaften, Haikuähnlichen zu. In Pounds Haiku sehen sie eine „in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts entstandene europäische Variante" der Gattung Haiku,[36] die sie als „haiku-image" bezeichnen. Darauf folgt die Übersetzung von fünf haikuähnlichen Texten Pounds unter der Überschrift „HAIKU-IMAGE". Zu ihnen gehört auch der bereits erwähnte Zweizeiler *In a Station of the Metro,* erstmals hier ins Polnische von Andrzej Szuba übersetzt.[37]

---

33 Engelking, Leszek: Twórczość Ezry Pounda w Polsce [Das Schaffen von Ezra Pound in Polen]. In: Literatura na Świecie 1 (1985), 227–265, hier 228–229. Engelking führt die ausgebliebene Rezeption der Imagisten nicht zuletzt auf die fehlende Popularität des Englischen und damit auch englischsprachiger Lyrik zurück. So wurde vor allem der ältere Walt Whitman rezipiert – beispielsweise von den Lyrikern der Gruppe Skamander.

34 Pounds Name tauchte in Polen allerdings wesentlich früher auf als seine Gedichte: Die Verleihung des Bollingen Prize 1949 für *The Cantos* (Pisaner Cantos) stieß in der kommunistischen Presse auf ein negatives Echo. Dieses speiste sich vor allem aus Pounds Verbundenheit mit dem italienischen Faschismus, an der er auch über das Kriegsende hinaus festhielt. In: Ebd., 236–237.

35 Szuba, Andrzej: De mortuis nil nisi bene. In: Poezja 2 (1974), 38–44, hier 43: „Haiku był tym gatunkiem literackim, który w szczególny sposób wpłynął na stworzenie poetyki imażystycznej."

36 Piskor, Stanisław/Włodzimierz Paźniewski: W poszukiwaniu siebie [Auf der Suche nach sich selbst]. In: Poezija 1 (1975), 40: „W pierwszych latach naszego wieku powstała europejska odmiana gatunku: haiku-image." („In den ersten Jahren unseres Jahrhunderts entstand eine europäische Variante dieser Gattung: haiku-image.")

37 Dass es sich um die Erstübersetzung des Gedichts handelt, geht aus der Bibliografie hervor, die Engelking seinem Beitrag über Pound angefügt hat. Vgl. Engelking: Twórczość (wie Anm. 33), 255.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Grochowiak ist zu dieser Zeit stellvertretender Chefredakteur der Zeitschrift und redigiert die Beiträge der „Haiku-Nummer“. Die griffige Bezeichnung, die später für den Titel seiner Haiku-Sammlung gewählt wurde, taucht bereits bei Szuba auf, später dann auch bei Piskor und Paźniewski. Inwiefern sich Grochowiak von den Beiträgen der *Poezja* für die Titelgebung seiner eigenen Sammlung inspirieren ließ, ist nicht feststellbar. Für Beata Śniecikowska gehört Grochowiak jedoch zweifellos zu den Schöpfern dieser Gattung: „Alles deutet derzeit darauf hin, dass die Gattung Haiku-images nicht von Pound erschaffen wurde, sondern … von polnischen Kritiker:innen und Literaturwissenschaftler:innen. Und – von Grochowiak selbst.“[38] Pound hat diese Bezeichnung übrigens nie verwendet.[39]

Die „Haiku-Nummer“ prononciert die besondere Konstellation der Haiku-Rezeption in Polen, die in einer *Gleichzeitigkeit* der Wahrnehmung von bereits über Jahrzehnte etablierter „moderner“ westlicher Haiku-Dichtung und übersetzten japanischen Haiku gründet. Eine „traditionalistische“ Haiku-Dichtung in japanischer Formtradition mit nachahmenden Ambitionen, wie sie etwa der Germanist Andreas Wittbrodt für die deutsche Haiku- (und auch Tanka-)Dichtung vor allem für die Zeit nach 1945 aufzeigt,[40] etabliert sich in der polnischen Literatur erst nach Grochowiaks *Haiku-images*. „Ein Haiku-Prototyp“, so konstatiert Śniecikowska, bildete sich in Polen vor allem in den 1980er und 1990er Jahren heraus.[41] Grochowiaks Sammlung ließe sich, der Unterteilung Wittbrodts in eine „traditionalistische“ und eine „modernistische“ Richtung folgend, letzterer Haiku-Strömung zuordnen, deren Entstehen in der deutschsprachigen Lyrik erst ab Mitte der 1980er Jahre verortet wird und die in Polen beispielsweise mit dem Schaffen von Dariusz Brzóski-Brzóskiewicz eine postmoderne Prägung erhielt.

Grochowiaks Zen-Dreizeiler

Die Genese des Gedichtbandes *Haiku-images* ist eng mit der Tätigkeit Grochowiaks als Redakteur der Zeitschrift *Poezja* verknüpft. So schöpft er sein Wissen über das Haiku und den Zen-Buddhismus in Japan vor allem aus dem ebenfalls hier veröffentlichten Beitrag *Japoński siedmnastozgłoskowiec haiku* (Das siebzehnsilbige japanische Haiku) des renommierten polnischen Japanologen Wiesław Kotański so-

38 Śniecikowska: Haiku po polsku (wie Anm. 13), 241: „Wszystko tymczasem wskazuje na to, że gatunek haiku-image został stworzony nie przez Pounda, a … przez polskich krytyków i badaczy literatury. Oraz – przez samego Grochowiaka.“

39 Ebd.

40 Wittbrodt: Hototogisu (wie Anm. 10), 199–401.

41 Śniecikowska, Beata: Polskie haiku intertekstualne [Polnische Haiku intertextuell]. In: Biblioteka postscriptum polonistycznego 3 (2013), 111. Explizit zu nennen sind hier *Haiku własne i cudze* von Engelking sowie die erste Anthologie polnischer Haiku: Antologia polskiego haiku [Anthologie polnischer Haiku]. Hg. v. Ewa Tomaszewska. Warszawa 2001.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

wie aus der Übersetzung eines Artikels des schwedischen Autors und Essayisten Sven Fagerberg.

In einer der ersten Rezensionen zu Grochowiaks *Haiku-images* zeichnet Grochowiaks langjähriger Freund Jacek Łukasiewicz diesen Entstehungskontext nach. Er betont, dass Grochowiak die Form des Haiku „samt deren Genese und Implikationen" ernst nahm,[42] jedoch kein Zen-Anhänger war. Die Haiku-Rezeption Grochowiaks konzentrierte sich weitgehend auf die in *Poezja* übersetzten klassischen japanischen Haiku, unter denen die von Bashō überwogen. Es kann deshalb nicht verwundern, dass für ihn Zen und Haiku eine untrennbare Einheit bildeten, die Łukasiewicz wie folgt beschreibt:

> Das Werk, das der Beginn von Meditation oder Kontemplation ist und nicht deren Ergebnis – das war für Grochowiak etwas Neues. Die interesselose Sinnlichkeit gegenüber der Welt […] stan; schließlich am Anfang der Arbeit des Künstlers, und das Werk war die Frucht dieser Empfindung. Hier das Gegenteil – gerade das Werk, das schon fertig war, sollte der Beginn dieser Sensibilisierung sein, der inneren Öffnung. Die geschlossene Form des Dreizeilers sollte die Öffnung sein.[43]

Seine Dreizeiler immer wieder nach einer Verbindung mit Zen und Satori zu befragen, geht insbesondere von den die Haiku-Sammlung durchziehenden Zen-Gedichten aus. Sie schließen jeden der Teile respektive Subteile der hundert Haikus ab; bei der Sammlung *Haiku-animaux* besteht das abschließende zwanzigste Zen-Gedicht aus drei Dreizeilern, insgesamt enthält die Sammlung somit acht Zen-Dreizeiler.[44] In dieser „Architektonik des poetischen Bändchens" sieht Ksenia Olkusz Signale, die für das Vorhandensein von „Zen-Fäden" sprechen;[45] diese verwebt sie dann zu einer Zen-Meisterschaft Grochowiaks:

> Der Dichter erstellt Muster seiner eigenen Kōans, stellt selbst Fragen und provoziert, damit der Leser – ohne den Einsatz von Intellekt und vor allem durch seine angeborene Sensibilität und Wahrnehmungsfähigkeit – erleuchtet werde. Um den wahren Wert von Zen zu erkennen, muss der Rezipient zuerst in anderen Gedichten des Zyklus enthaltene Hinweise

42 Łukasiewicz, Jacek: Haiku Grochowiaka [Grochowiaks Haiku]. In: Twórczość 12 (1978), 126–128, hier 127.

43 Ebd. (Hervorhebung im Original): „Utwór będący początkiem medytacji czy kontemplacji, a nie jej następstwem – to było dla Grochowiaka coś nowego. Bezinteresowna czułość wobec świata […] stała przecie na początku działania artysty, utwór zaś był owocem tej czułości. Tu przeciwnie – właśnie utwór, gotowy już, miał być początkiem owego wyczulenia, wewnętrznym otwieraniem. Otwieraniem miała być zamkiętna forma trójwiersza."

44 Der Teil *Haiku dla Kinga* enthält kein Zen-Gedicht, was die bereits geäußerte These erhärtet, dass er nicht von Grochowiak in die Sammlung eingebunden, sondern erst später hinzugefügt wurde. Die fünf Kinga-Gedichte werden deshalb im Folgenden nicht in die Argumentation einbezogen.

45 Olkusz, Ksenia: Tajemnica sztuki i tajemnica życia. Zen w *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka [Das Geheimnis der Kunst und das Geheimnis des Lebens. Zen in den *Haiku-images* von Stanisław Grochowiak]. In: Przegląd orientalistyczny 1–2 (2003), 17–31, hier 20.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> lesen und dann nach und nach versuchen, Satori zu erfahren. Deshalb endet jeder Teil der *Haiku-images* sowie die gesamte Sammlung *Haiku-animaux* mit Strophen über Zen.[46]

Zweifelsohne ist in Grochowiaks Zen-Gedichten „Zen" mehr als ein „oberflächliches fernöstliches Ornament"; sie befördern eine neue Art des Sehens (*odkrywczość widzenia*), wie Stanisław Barańczak in seiner 1978 veröffentlichten Rezension treffend formuliert.[47] Dieses neue Sehen jedoch mit Satori respektive Erleuchtung gleichzusetzen, verkennt, dass Grochowiaks Dreizeiler zuvörderst Reaktion auf eine fremd(artig)e Lyrikform sind. Die Faszination für das Nicht-Reflexive und sinnlich Konkrete wird in den *Haiku-images* von (Selbst-)Reflexivität und mitunter auch fehlender Ereignishaftigkeit überlagert. Vielmehr bieten die *Haiku-images* dem Autor – der einst die „Hässlichkeit vorzog" und den Alltag einfing mit Versen wie „Sogar den Hering packen sie dir ein / In meine Lyrik, die von Pansas Enkel",[48] und der inzwischen an künstlerischem Rebellentum verloren hatte – Raum für eine kleine Rebellion, für Dreizeiler, die haikuaffin sind und doch auf eigene Art nach einer „inneren Öffnung", nach einem „geistigen Nachklang" tasten, wie Wittbrodt es nennt.[49]

Den weiteren Ausführungen stelle ich nun ein exemplarisch ausgewähltes Zen-Gedicht vom Ende des ersten Subteils voran:

> Zen
>
> Zen – mysia dziupla w samym sobie
> Zen – altana eremity po wielkim pożarze
> Zen – łono matki zamknięte przede mną jak małża[50]

---

46 Ebd., 24: „Poeta tworzy wzorce własnych kōanów, sam stawia pytania i prowokuje, aby czytający – bez użycia intelektu, a głównie za pomocą wrodzonej mu wrażliwości i zdolności percepcyjnych – doznał olśnienia. Chcąc poznać rzeczywistą wartość zen, odbiorca musi najpierw odczytać wskazówki zawarte w innych utworach cyklu, dopiera potem, stopniowo, krok po kroku, może próbować doświadczyć *satori*. Dlatego każdą z części *Haiku-images* oraz całość *Haiku-animaux* kończą strofy dotyczące zen."

47 Barańczak veröffentlichte diesen Beitrag unter einem Pseudonym. Stawiczak, Barbara (Barańczak, Stanisław): Bóg błagosławi małomówym? [Gott segnet die Wortkargen?]. In: Tygodnik Powszechny 43 (1978), 6.

48 Grochowiak, Stanisław: Don Quichotte. In: Poesie. Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Hg. und übersetzt v. Karl Dedecius. Zürich 1996, 297. – Diese beiden Verszeilen schließen eines der bekanntesten Gedichte Grochowiaks, *Don Kiszot* (Don Quichotte), ab. Es erschien in seinem Debütband *Ballada rycerska* (Ritterballade, 1956) und trug wesentlich dazu bei, dass sich die sarkastische *Oda do turpistów* (Ode an die Turpisten) des ehemaligen konstruktivistischen Dichters Julian Przyboś vor allem an ihn, den Dichter „des Hässlichen", richtete. Im Original: „I nawet w sklepie obwiną ci śledzie / W moje liryki – wnuka Sanczo Pansy." In: Grochowiak, Stanisław: Wiersze wybrane [Ausgewählte Gedichte]. Warszawa 1978, 8.

49 Wittbrodt, Andreas: Das blaue Glühen des Rittersporn… Aufsätze zum deutschsprachigen Haiku. Hamburg 2005, 8. – Wittbrodt sieht in diesem „Nachhall" (japanisch *yoin*) ein wesentliches Formelement des Haiku und den „wahre[n] raison d'être der Gattung".

50 Grochowiak, Stanisław: 1, XX. In: Grochowiak: Haiku-images (wie Anm. 25), 14.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Zen

Zen – mäusische Baumhöhle in sich selbst
Zen – des Eremiten Gartenlaube nach einem großen Feuer
Zen – der Mutter Schoß geschlossen vor mir wie eine Muschel

Die Verse gleichen in der Gegenüberstellung von Zen als abstraktem Begriff und intensiv sinnlichem Sprachbild „sichtbaren" Allegorien, Sprachbildern mit einem emblematischen Potenzial. Das Emblematische fundiert die sprachbasierten Bilder in Grochowiaks *Haiku-images* und führt zu jener von Śniecikowska formulierten „mentalen Bildlichkeit" (*obrazowanie mentalne*), die in ihrer „sinnlichen Konkretheit" (*zmysłowa konkretność*) ein „klares ‚haikuideales' Bild der Natur" hervorbringt.[51] Śniecikowska sieht diese poetische Qualität in Grochowiaks Lyrik allerdings von Anfang an und interpretiert sie als „großes stilistisches Potenzial eines Haikuisten" (*duży stylistyczny potencjał haikuisty*),[52] das sie unmittelbar mit Grochowiaks Nähe zur Malerei verbindet, die auch bei vielen japanischen Haiku-Dichter:innen zu finden sei: „Grochowiak rang wirklich mit den Objekten, gab Kühle, Rauheit und Dichte wieder – entriss die Dinge der empirischen Realität, nur dass er mit Worten arbeitete."[53] Die anschaulichen (nicht nur visuellen) Vorstellungen, die Grochowiaks Verse evozieren, können durchaus als mentale Bilder verstanden werden; sie ähneln jedoch eher barocken Gemälden als japanischen Tuschezeichnungen. Eine Qualität, die aus der emblematischen Bildlichkeit seiner Dreizeiler resultiert – eine These, die im Folgenden kurz ausgeführt werden soll.

Mentale Bilder, so ließe sich mit Jürgen Link formulieren, werden durch „literarische Picturae" erzeugt. Unter diesen versteht Link „eine kohärente Gruppe von Zeichen, deren Signifikat u. a. durch einen komplexen visuellen Signifikanten dargestellt werden kann"; sie müssen zudem „in ikonische Darstellung übertragbar sein".[54] In dem ersten oben zitierten Dreizeiler Grochowiaks verfügen die ersten beiden Verse über ein je eigenes Pictura-Potenzial, zu dem sich die Wiederholung von „Zen" wie eine doppelte Inscriptio (respektive Motto) – als Gedichttitel für den gesamten Dreizeiler und als Teil des Verses gleichsam für jeden Vers – verhält. Die Elemente der Pictura auf der Versebene sind im ersten Vers mit „mäusischer Baumhöhle in sich selbst" und im zweiten Vers mit „des Eremiten Gartenlaube nach dem Feuer" jeweils mehrgliedrig. Sie stiften eine Haiku-Affinität des Textes

51 Śniecikowska: Haiku po polsku (wie Anm. 13), 247.

52 Ebd.

53 Ebd. 248: „Grochowiak naprawdę szamotał się z przedmiotami, oddawał chłód, chropowatość, gęstość – wydzierał rzeczy doświadczalnej rzeczywistości, tyle że pracując w słowach." – Zu den bekanntesten Gedichten Grochowiaks zählen zwei „Gemäldegedichte" oder im modernen Sinne des Wortgebrauchs auch ekphrastische Gedichte: *Płonąca żyrafa* (Brennende Giraffe, 1958) mit Bezug auf Salvador Dalís gleichnamiges Gemälde und *Ikar* (Ikarus, 1963), das auf Bruegels *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* rekurriert. Vgl. Łukasiewicz, Jacek: Grochowiak i obrazy [Grochowiak und die Bilder]. Wrocław 2002.

54 Link, Jürgen: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. München 1997, 165.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

insofern, als sie anknüpfend an Krusches Haiku-Erläuterungen ein „Ding außerhalb menschlicher Innerlichkeit“ einbeziehen und Anschaulichkeit ikonischer Qualität hervorbringen.

Auch wenn jeder Vers als Pictura betrachtet werden kann, sind Verknüpfungen über parallele Strukturen und semantische Bezüge gegeben. Die Pictura wird in beiden Versen von einer attributiven Konstruktion („mysia dziupla“ und „altana eremity“) sowie einer adverbialen Bestimmung („w samym sobie“ und „po wielkim pożarze“) gebildet. Die grammatische Parallelität befördert die Evokation einer semantischen Verknüpfung. Diese resultiert aus der Bedeutungsüberschneidung von „Baumhöhle“ und „Gartenlaube“ als Behausung und konstituiert über die Attribute („mäusisch“ oder „Maus-“ sowie „Eremit“) einerseits Behaustsein und andererseits durch die adverbialen Bestimmungen – die „Baumhöhle in sich selbst“ ist unbewohnt und die Laube abgebrannt – ein Unbehaustsein, so dass beide Verse auf der semantischen Ebene im Un-Behausten verbunden sind.

Der spannungsgeladene und (an barocke emblematische Tradition anschließende) verrätselte Bezug von Inscriptio und Pictura scheint gelöst, zumal der zweite Vers als pragmatischer Verweis auf Bashō gesehen werden kann. Bashōs Hütte brannte wiederholt ab, als jedoch seine erste Hütte bei Edo einem Brand zum Opfer fiel, bedeutete dies eine Art Initialerlebnis für den Dichter, der fortan ausgedehnte Wanderungen durch das Land unternahm[55] und diese in Reisetagebüchern mit integrierter Haiku-Dichtung festhielt. In seinen Haiku wiederum kam es zu der bis heute als konstitutiv geltenden Verbindung von Zen und Haiku,[56] in der eine Erkenntniserfahrung Form erlangt, deren Grundschema Krusche wie folgt beschreibt: „[…] die plötzliche Einsicht, daß zwei bisher als getrennt erfahrene Seinsbereiche sich gegenseitig bedingen, ergänzen, eins sind.“[57]

Mit der pragmatischen Motivierung des zweiten Verses würde sich als Rätsellösung eine Verknüpfung von Un-Behaustsein und Zen(-Erleuchtung) anbieten, und auch der dritte Vers schreibt diese Lektüreversion fort, wenn sich das lyrische Subjekt vor dem ver- oder geschlossenen Mutterschoß situiert sieht, jenseits seiner bergenden, umschließenden, schützenden Zuschreibungen. Der den Dreizeiler abschließende Vergleich unterläuft jedoch die Pictura-Funktion dieses Verses und lässt ihn als Subscriptio lesbar werden. Er erst macht das Emblematische in der „Doppelfunktion des Abbildens und Auslegens, Darstellens und Deutens“[58] in der Konstituierung eines „Sinnbildes“ – oder wie Link es nennt –, eines Symbols evident. Das komplexe Signifikat des Un-Behaustseins (der Pictura) verbindet sich mit dem komplexen Signifikat des Unzugänglichen, Verschlossenen (der Subscriptio), das gleichsam als *tertium comparationis* des Vergleichs von Mutterschoß und

55 Buerschaper: Das Deutsche Kurzgedicht (wie Anm. 19), 42–43.

56 Krusche: Erläuterungen (wie Anm. 5), 134. – Krusche schreibt zu dieser Verbindung: „Seit Bashō, der in Priesterkleidung durchs Land zog und geradezu als Heiliger verehrt wurde, sind Zen und Haiku nicht mehr zu trennen.“

57 Ebd.

58 Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München ^{3}1993, 22.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Muschel fungiert. Zudem ruft der Vergleich eine mit barocker (auch religiöser) Tradition verbundene Geburtsmetaphorik auf, die in der Verbindung zur Inscriptio „Zen" ein Ursprüngliches (als Anfang und Unverfälschtes) aufscheinen lässt und zugleich das lyrische Subjekt in der europäischen Kultur verortet. Das Un-Behauste vollzieht eine „semantische Vereinigung"[59] mit der Un-Möglichkeit des Zugangs zu Zen als etwas Ursprünglichem, Wesentlichem für den durch die europäische(n) Kultur(en) geprägten Menschen.

Kleine paradoxale Fügungen fungieren dabei im Text als Indizes des Un-Möglichen: Im ersten Vers verfügt „mysia dziupla" („mäusische Baumhöhle") über ein solches Potenzial, denn mit *dziupla* (Baumhöhle) wird nicht etwa die Behausung von Mäusen assoziiert, wohl aber verbirgt sich diese in dem lautlich ähnlichen *mysia dziura* (Mauseloch). Im zweiten Vers böte sich als Behausung des Eremiten die Hütte an (polnisch *chata*), und nicht die Laube beziehungsweise Gartenlaube. Das Substantiv *altana* bezeichnet im Polnischen ein offenes, kleines Gartenhäuschen oder einen häufig auch verzierten Gartenpavillon.[60]

Die Picturae überlagern das paradoxale Potenzial, evozieren haikuaffine mentale Bilder und werden ihrerseits wiederum durch Sinnbilder, Symbolisches beschwert. Das Emblematische befördert in Grochowiaks Dreizeilern mithin eine Haiku-Ähnlichkeit und verhindert diese zugleich.[61] Im besten Falle aber erzeugen sie einen Spannungszustand, in dem ein Tasten nach einem „geistigen Nachklang" spürbar, aber nicht „hörbar" wird. Bisweilen zeigt sich das Tasten auch mit ironischer Prägung wie in dem abschließenden Zen-Dreizeiler des zweiten Subteils:

Zen – drugie

Zen – ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny
Droga jest piaszczysta i pełna delikatnego igliwia
Już zachód warzy dla nas jaśminową herbatę[62]

Zen – der zweite

Zen – Kinderhand in die hohle Hand eines Mannes geschoben
Der Weg ist sandig und voller zarter Baumnadeln
Schon braut der Westen für uns Jasmintee

Auch hier konstituieren Elemente einer Pictura eine haikuähnliche Anschaulichkeit der Verse. Über die Geborgenheit der Kinderhand sowie den sandigen und mit zarten Baumnadeln übersäten Weg bis hin zum Jasmintee wird ein Wohlgefühl semantisiert. Im letzten Vers kann *zachód* sowohl mit „Westen" als auch „Son-

59 Link: Grundbegriffe (wie Anm. 54), 168.

60 Im Polnischen bezeichnet *altana* in zweiter Bedeutung wie auch im Deutschen *Altan*, einen balkonartigen Anbau auf Säulen.

61 Zum Verhältnis von Haiku und Emblem sowie Haiku und Symbol siehe auch den Beitrag von Andreas Degen in diesem Band.

62 Grochowiak, Stanisław: 2, X. In: Grochowiak: Haiku-images (wie Anm. 25), 17.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nenuntergang“ übersetzt werden. Mit der Übersetzung „Westen“ wird die Ironie im deutschen Text offensichtlicher als im Original. Aber auch dort ist *jaśminowa herbata* (Jasmintee) ein (mögliches) Ironiesignal, verweisend auf eine westliche Orientalisierung.[63] Als naive, stereotype Vorstellung von Zen kann jedoch auch der zweite Vers gelesen werden; und in das Bild der Geborgenheit des ersten Verses mischt sich wieder Paradoxales: „ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny“ („Kinderhand in die hohle Hand eines Mannes geschoben“). Das Wort *garść* meint im Polnischen nicht nur eine hohle Hand, sondern hat auch die lexikalische Bedeutung „eine Handvoll“, die aber wiederum gestisch häufig mit einer hohlen Hand angedeutet wird. Wenn das Kind die Hand in die *garść* des Mannes schiebt, wird eine Hand „ausgefüllt“ – und Zen als kindliche Geborgenheit der Banalisierung überführt.

Grochowiak war sich des Unterschieds von zengeladener japanischer Haiku-Dichtung (wenngleich das nur eine Richtung ihrer Entwicklung neben anderen ist) und seiner eigenen Dreizeiler-Dichtung durchaus bewusst, und es kann deshalb vermutet werden, dass er diese Differenz, ohne an Pound unbedingt direkt anknüpfen zu wollen, mit der Bezeichnung *images* markierte. Gleichwohl bedeutet dies nicht, dass sich für ihn – wie Piskor und Paźniewski ausgehend von der Beat-Generation festhalten – die „spezifische Rolle von Zen im Westen“ im „Wundpflaster für die müde Psyche“ erschöpfte.[64] Vielmehr suchte er im scheinbar Unwesentlichen nach dem Wesentlichen: mit einer Fülle an Gedankenstrichen. Allein in den beiden angeführten Zen-Gedichten sind es vier Gedankenstriche in nicht parenthetischer Verwendung innerhalb von sechs Versen: eine gleichsam unübersehbare „Geste“.[65]

Gedankenstrich und Zen-Gedichte

Gerade vor dem Hintergrund ansonsten fehlender Interpunktion springt der Gedankenstrich in Grochowiaks Haiku ins Auge und blieb doch überraschend ungesehen. In der Forschung besteht kein Zweifel, dass den Satzzeichen für die Erschließung literarischer Texte Relevanz zukommt.[66] Dass ihre Funktion in Grochowiaks Drei-

63 Śniecikowska schließt eine „orientalisierende Anthropomorphisierung des Westens“ nicht aus, sieht aber auch die Möglichkeit „einer parabolischen Lektüre des Bildes“. Vgl. Śniecikowska: Haiku po polsku (wie Anm. 13), 252.

64 Piskor/Paźniewski: W Poszukiwanie (wie Anm. 36), hier 42.

65 Abbt, Christine/Kammasch, Tim: Philosophische Zeichensetzung. Eine Einleitung. In: Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung. Hg. v. Christine Abbt und Tim Kammasch. Bielefeld 2009, 9–16, hier 9–10. – In ihrer Einleitung schreiben die Herausgeber:innen: „Dass die unscheinbaren Satzzeichen, die uns in unserer Sprachentwicklung meist erst relativ spät auffallen, manchmal eine fast schon unheimliche Aussagekraft beinhalten, eröffnen sich erst der unnachgiebig neugierigen, genauen Lektüre. Aus ihrem Schattendasein treten sie nur gelegentlich, etwa wenn sie stören und den Lesefluss hemmen, statt ihn wohlgefällig und unmerklich zu dirigieren. In die Augen springen können die Zeichen, wo sie fehlen […].“

66 Nebrig, Alexander/Spoerhase, Carlos: Für eine Stilistik der Interpunktion. In: Die Poesie der Zei-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

zeilern unbeachtet blieb, könnte mit dem Fehlen jeglicher Interpunktion im japanischen Haiku zusammenhängen. Umso gewichtiger könnten sie sich jedoch hier erweisen. Michałowskis Anmerkungen zu den Satzzeichen erschöpfen sich hingegen in folgendem Hinweis: „Grochowiak verwendet eine genügsame Interpunktion, die auf zwei Zeichen reduziert ist: den Gedankenstrich (recht häufig verwendet) und den Doppelpunkt (sporadisch).“[67]

Bei genauerer Betrachtung ist der „sporadische“ Doppelpunkt in den hundert Dreizeilern genau zweimal zu finden – ebenso „sporadisch“ zeigen sich zwei Fragezeichen. Dem gegenüber stehen 62 Gedankenstriche, davon achtzehn allein in den acht Zen-Gedichten. Der Gedankenstrich trennt dort immer das Wort „Zen“ vom Rest des Textes; manchmal zeigt er sich auch inmitten eines Verses, als Parenthese aber nur ein einziges Mal. Theodor W. Adorno macht zum Beispiel das Trennende des Gedankenstrichs im Wissen um ein Ganzes gegenüber dem stark, „was Verbundenheit vortäuscht“:

> Wer nicht wahrhaft als Einheit zu denken vermag, dem ist alles unerträglich, was ans Brüchige, Abgesetzte mahnt; erst wer eines Ganzen mächtig ist, weiß um Zäsuren. Die aber lassen sich vom Gedankenstrich lernen. An ihm wird der Gedanke eines Fragmentcharakters inne.[68]

Getrennt wird in Grochowiaks Versen, in den bereits zitierten oder auch dem folgenden, ein Wort/Leitgedanke („Zen“) vom folgenden Satz/vom konkret-anschaulichen Bild:

> Zen – miasto które zburzyli barbarzyńcy
>
> Zen – eine Stadt welche Barbaren zerstörten[69]

Das Brüchige markierend, appelliert der Gedankenstrich zugleich „verbindend“ an die Einheit, das Ganze. Er verbindet, syntaktisch betrachtet, das Nomen mit dem Satz, wenn er als Auslassungsstrich beispielsweise für das Prädikat gelesen wird; er zwingt damit räumlich Begriff und Bild als „sichtbare“ Allegorie zusammen und bringt so Unpoetisches und Poetisches in eine semantische Nähe. Der Gedankenstrich ist, wie Tim Kammasch ausführt, „stets gleichermaßen ein zueinander- wie auseinanderhaltender, unentscheidbar ein etwas längerer Binde- wie Trennstrich“.[70]

---

chensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. Hg. v. Alexander Nebrig und Carlos Spoerhase. Bern – Berlin u. a. 2012, 11–31, hier 11–12.

67 Michałowski: Miniatura poetycka (wie Anm. 14), 94: „Grochowiak stosuje oszczędną interpunkcję, zredukowaną do dwóch znaków: myślnika (używanego dość często) i dwukropka (sporadycznie).“

68 Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main ^{3}1990, 106–113, hier 109.

69 Grochowiak, Stanisław: 4, X. In: Grochowiak: Haiku-images (wie Anm. 25), 26.

70 Kammasch, Tim: Der Gedankenstrich. „Stille Ekstase“. In: Punkt, Punkt, Komma, Strich? (wie Anm. 65), 119–138, hier 120.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Er markiert und schafft zugleich einen Spannungszustand, eine Ambivalenz, die jeden Vers Grochowiaks in den Zen-Dreizeilern aufs Neue als Annäherung an die zenhafte Dimension, an den „Nachhall" des Haiku lesbar macht. Der bereits anzitierte Zen-Dreizeiler des vierten Subteils setzt mit Versen fort, die ähnlich schon in dem Zen-Dreizeiler des ersten Subteils die unmögliche, vergebliche Nähe zu Zen mit einem weiteren Gedankenstrich ins Bild nehmen:

Potem zajęli się nim ludzie rokoko
Mieli za wąskie palce – wznieśli misterne płacze altówek[71]

Dann kümmerten sich Rokoko-Leute um sie
Sie hatten zu schmale Finger – errichteten kunstvolle Bratschenklage

Das japanische Haiku kennt keinen Gedankenstrich, seine Übersetzung hingegen schon: Das als unübersetzbar geltende *kireji* (Schneidewort oder auch Schnittwort), wie das Jahreszeitenwort zum Inventar klassischer japanischer Haiku gehörend, wird in Übersetzungen häufig in einen Doppelpunkt, in einen Gedankenstrich oder in Auslassungspunkte verwandelt. Das betrifft Übersetzungen ins Deutsche ebenso wie ins Polnische. Doch sind das nicht die einzigen Satzzeichen in übersetzten Haiku: Kommata, Ausrufezeichen, Fragezeichen und abschließende Punkte gibt es bei Dieter Krusche, Gerolf Coudenhove, Jan Ulenbrook ebenso wie bei Wiesław Kotański und Andrzej Krajewski-Bola oder auch in den englischen Übertragungen von Reginald Horace Blyth. In japanischen Haiku fehlen Satzzeichen, jedoch übernimmt das Schneidewort die Funktion, den Text zu „schneiden", eine Zäsur zu setzen. Es gibt sie in bis zu 22 Silben beziehungsweise Silbenkombinationen,[72] sie können in unterschiedlichen Positionen im Haiku platziert sein. In anderen Sprachen werden sie mitunter auch durch Interjektionen wie „ach" oder „oh" wiedergegeben, vor allem aber durch Interpunktion, die wohl gesetzt sein sollte, da sonst – so der Japanologe Robert Wittkamp – die Gefahr drohe, diese „Effekte" zu oft und mit störender Wirkung einzusetzen.[73]

Zu den häufigsten *kireji* gehören *kana* (zumeist am Ende eines Haiku) und *ya*, das innerhalb der Haiku-Texte auftaucht und das Haiku in zwei Teile „zerschneidet". „[D]och sind diese Teile nicht unabhängig voneinander; durch das *kireji* kann sogar ein stärkerer Zusammenhang entstehen, ähnlich wie bei einem Magneten, bei dem abstoßende und anziehende Kräfte zur Wirkung kommen",[74] führt Wittkamp aus. Und als eine „behutsame Beziehung", „ein gegenseitiges Aufeinander-weisen und Sich-voneinander-absetzen" beschreibt Ute Guzzoni das Teilende und betont die Funktion des Nebeneinandersetzens: „Getrenntheit und Bezogenheit – einen Kon-

71 Grochowiak: 4, X (wie Anm. 69).

72 Wittkamp, Robert F.: Überlegungen zu formalen Aspekten bei der Haiku-Übersetzung. In: Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch. Hg. v. Irmela Hijiya-Kirschnereit. München 2001, 197–218, hier 210.

73 Ebd., 209.

74 Ebd.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

trast mit- oder gegeneinander bilden".[75] Eine Qualität, die Grochowiaks Dreizeiler vor allem über das Fehlen von Interpunktionszeichen am Versende der Dreizeiler ausprägen. Mitunter verzichtete er auf sie auch in seiner früheren Lyrik, setzte sie andererseits aber wiederum auch fast überbordend in deutlich expressiver Funktion. Die Versenden innerhalb der Dreizeiler werden durch fehlende Interpunktion zu Schnittstellen (ganz anderer Art als im „westlichen" Enjambement), heben im Nebeneinander der (syntaktisch vollständigen) Verse die semantische Fragmentierung hervor und setzen so die Suche nach einer Bezogenheit fort, womit sich möglicherweise ein Aspekt der „neuen Qualität" Grochowiak'scher Dreizeiler beschreiben lässt. Um die Relevanz von Interpunktion (und fehlender Interpunktion) im Speziellen für haikuähnliche Dichtung zu verdeutlichen, sei hier ein kurzer Exkurs zu Ezra Pounds schon mehrmals erwähntem Gedicht *In a Station of the Metro* eingefügt.

In ihrer Studie von 1990 machen Randolph Chilton und Carol Gilbertson darauf aufmerksam, dass sich die Interpunktion bei diesem Gedicht von der Erstveröffentlichung 1913 in der Zeitschrift *Poetry* zur nur drei Jahre späteren Zweitveröffentlichung in dem Gedichtband *Lustra* veränderte – aus einem Doppelpunkt wurde ein Semikolon, das Schriftbild erfuhr eine Modifizierung und der Titel eine Ergänzung.

> IN A STATION OF METRO
>
> The apparition of these faces in the crowd :
> Petals on a wet, black bough.[76]

> In a Station of the Metro
>
> THE apparition of these faces in the crowd ;
> Petals on a wet, black bough.[77]

Das Semikolon wurde auch in der 1926 erschienenen Gedichtsammlung *Personae: The Collected Earlier Poems* beibehalten. Die Veränderung bringen die beiden Autoren in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Pounds Überlegungen zum Vortizismus, der Essay *Vorticism* erschien 1914:

> Thus, two years after publishing „Vorticism", Pound changes the punctuation in his much discussed haiku from a colon – which is the equivalent in punctuation of „is like" in language – to a semicolon, which juxtaposes the phrases without clearly expressing their relationship.[78]

75 Guzzoni, Ute: Im Raum der Gelassenheit. Die Innigkeit der Gegensätze. Freiburg – München 2014, 134.

76 Pound, Ezra: In a Station of Metro. In: Poetry [April] (1913), 12.

77 Ders.: In a Station of the Metro. In: Ders.: Lustra. London 1916, 53.

78 Chilton, Randolph/Gilbertson, Carol: Pound's „‚Metro' Hokku": The Evolution of an Image. In: Twentieth Century Literature 36/2 (1990), 225–236, hier 230.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Hier wird das Semikolon als jenes Satzzeichen gesehen, das die Sätze gegenüber- oder auch nebeneinanderstellt (*juxtapose*) und deren Beziehung offenlässt. Zweifellos war Pound durch seine eigene Übersetzertätigkeit für diese Veränderung sensibilisiert. Mehr als ein halbes Jahrhundert später hätte er sich vielleicht ebenso wie Grochowiak für den Verzicht auf jegliches Satzzeichen am Versende seines „Metro-Hokku" entschieden, zumindest geht er mit der Interpunktion in seinen späten *The Cantos* (Pisaner Cantos, 1945) sehr sparsam um.

Zurück zu Grochowiak und dem Gedankenstrich. Über die bisher skizzierte Nähe von *kireji* und Gedankenstrich lässt sich auch ein Bogen zu jenem „Schweigen" schlagen, das die *Haiku-images* in bildhafter, manchmal melancholisch und manchmal ironisch eingefärbter Reflexion durchzieht. Melancholie legt sich beispielsweise auf das Wissen um die Vergänglichkeit, wenn im Gedicht *Mądrość* „ich in sitzendem Schweigen erlösche" („dogorywam siedząc w milczeniu"). Ironisch aufgehoben hingegen wird das Schweigen in einem Dreizeiler, der dem Teil *Haiku-images* vorangestellt ist:

Bóg błogosławi małomównym
Ale święci są tylko cisi
Zbawieni – co nie poruszają wargami[79]

Gott segnet die Wortkargen
Aber heilig sind nur die Stillen
Erlöst – wer seine Lippen nicht bewegt.[80]

Der Gedankenstrich im dritten Vers kann als ein Ins-Schweigen-Fallen oder Loslassen der Gedanken gelesen werden, als eine Leere des Unsagbaren, des Unverfügbaren. Vielleicht hat er seinen Platz deshalb in Grochowiaks Dreizeiler beständig hinter dem Wort „Zen". Dort, wo der Text die Sprache anhält und sich in den Gedankenstrich, in eine „stille Ekstase"[81] oder auch emotionales Schweigen hüllt, prägt er paradoxerweise Haiku-Ähnlichkeit aus. Die Sprache erfährt eine Zügelung, weder beschwert sie ein Gedanke noch eine Beschreibung. Gewiss ist es nicht jene von Barthes in den Blick genommene Zügelung und doch stellt sich für den Moment ein Schweigen (keine Sprachlosigkeit) ein, die auch die Lippen der Lesenden in der Bewegung innehalten lässt.

79 Grochowiak, Stanisław: *** (Bóg błogosławi małomównym) [*** (Gott segnet die Wortkargen)]. In: Grochowiak: Haiku-images (wie Anm. 25), 5.

80 Ders.: [o. T.]. In: Pointen. Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. und übersetzt v. Karl Dedecius. Zürich 1997, 708.

81 Kammasch: Der Gedankenstrich (wie Anm. 70), hier 119.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Fazit

Die Intention, Grochowiaks Dreizeiler als Haiku zu lesen, geht in starkem Maße von paratextuellen Signalen aus. Diese binden das Haiku-Potenzial zugleich an einen westlichen Literaturhorizont – in der Verknüpfung von Haiku und Images, im Umfang von hundert Texten einerseits und dem Einfügen von Textüberschriften andererseits. Ähnlich ambivalent verfahren die Texte mit „äußeren Strukturmerkmalen“: Drei Zeilen rufen sofort Haiku-Ähnlichkeit auf, ihre Länge hingegen, ihre Betonung des Horizontalen im Schriftbild widerspricht dem Haiku. Arata Takeda verweist mit Vehemenz darauf, dass das Haiku „aus einer einzigen, fortlaufenden vertikalen Zeile“ bestehe und der Dreizeiler eine „reine Erfindung des Westens“ sei.[82] Doch auch dann, wenn man die Teilung in drei Wortgruppen der vertikalen Zeile in einen Dreizeiler verwandelt, weist das Schriftbild keine mit Grochowiaks Versen vergleichbare horizontale Ausbreitung auf.

In der Bildlichkeit, im Erzeugen mentaler Bilder, fundiert durch das Pictura-Potenzial der Verse, scheint eine von Anschaulichkeit geprägte Haiku-Affinität auf, die jedoch von der Schwere emblematischer Komplexität der Signifikate überdeckt wird. Die komplexe Bildlichkeit verringert nicht die „Dichte des Signifikats“, sondern steigert das Konzise.

Haiku-Ähnlichkeit offerieren die Dreizeiler Grochowiaks indessen durch fehlende beziehungsweise spärliche Interpunktion. Auch das (japanische) Haiku wird nicht von Satzzeichen „zerschnitten“ und begrenzt, sehr wohl aber von Schneidewörtern, denen eine wesentliche Relevanz bei der Erzeugung einer unbestimmten Tiefe des Haiku – im Unterbrechen des Gedankenstroms, in emotionaler Betonung oder im Andeuten von Abgeschlossenheit – zukommt. Der Gedankenstrich in Grochowiaks Dreizeiler, trennend und bindend zugleich, konstituiert einen Spannungsraum, in dem sich ein Schweigen kundtut, das das Konzise zumindest für einen Moment in Leere verwandelt und dem Haiku *in absentia* Präsenz verleiht.

Abschließend nehme ich noch einmal Bezug auf Piotr Michałowskis These, Grochowiaks *Haiku-images* begründeten eine neue Gattung. Eine problematische Annahme, die Michałowski schließlich selbst relativiert, wenn er seine Studie mit der Feststellung schließt, dass sie „ein wichtiges, aber einsames Werk“[83] seien. Gleichwohl haben Grochowiaks *Haiku-images*, mit Dietrich Krusche gesprochen, eine „Lücke im System unserer lyrischen Formen ins Bewusstsein gerückt“,[84] weshalb es nicht wundernimmt, dass Grochowiaks letzter Gedichtsammlung im Zuge eines zunehmenden Haiku-Interesses in den vergangenen beiden Jahrzehnten viel Beachtung geschenkt wurde.[85]

---

82 Takeda, Arata: Überschwang durch Überschuss. Probleme beim Übersetzen einer Form – am Beispiel des Haiku. In: arcadia 42/1 (2007), 40.

83 Michałowski: Miniatura poetycka (wie Anm. 14), 106.

84 Krusche, Dietrich: Nachwort zur Taschenbuchausgabe. In: Japanische Haiku. München 1994, 149.

85 2019 erschien die Sammlung mit einem Vorwort von Dariusz Brzóska Brzóskiewicz erneut unter dem Titel *Perłopław na piasku. Haiku-images*.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Urworte *in a nutshell* oder Pointen als Zweizeiler

Franz Fühmanns *Urworte Deutsch*

Stephan Krause

In einem 1982 geführten Gespräch äußert Franz Fühmann (1922–1984) gegenüber dem Literaturkritiker Wilfried F. Schoeller (* 1941), er sei „ja von Haus aus Lyriker, habe eine lyrische Schaffensmethode, feile tagelang an einem Absatz“ und „arbeite nicht al fresco wie ein Romancier, sondern fange mit der Pizzelei [sic!] im ersten Satz an“.[1] Dies sagt Fühmann mit Blick auf das Bergwerkprojekt, das wohl umfangreichste seiner literarischen Vorhaben. Nur ein Jahr vor seinem Tod zeigt sich an der Beschreibung allerdings auch das Wissen um das Stocken der Arbeit an diesem großen Romantext, den er nicht fertiggestellt hat.[2] Er bleibt Fragment und wird erst posthum publiziert.[3] Die Dimensionen, die dieses Fragment jedoch erkennen lässt, wären gewaltig gewesen, „kurzum, in der Nähe von Ulysses“[4] wie Fühmann 1983 an Ingrid Prignitz, seine Lektorin beim Hinstorff Verlag in Rostock, schreibt.

Die Arbeitsweise, die Fühmann eher resümierend benennt, denn *en détail* beschreibt, bezeichnet die Kleinteiligkeit und mühsame Kleinschrittigkeit des Schreibens, das er praktiziert. Zudem wird daran ein Moment betont, das weniger die Vorstellung vom kontinuierlichen Zusammensetzen einzelner, auch kleiner und kleinster Bestandteile darstellt, sondern, das nach der vom sechsbändigen *Duden* als zweite und mitteldeutsch markiert angegebenen Bedeutung des Wortes ‚Bitzelei‘ „kleine Stücke von etw. abschneiden“[5] meint. Diese Bezeichnung seiner Schreibweise lässt sich noch an der Gestalt der Fühmann’schen Typoskriptblätter wieder-

1 Franz Fühmann im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller. In: Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1983, 349–384, hier 376. – Die fehlerhafte Schreibung von „Bitzelei“ folgt der Vorlage. – Siehe auch die Diagnose von Fühmanns Lektor Kurt Batt in einem Brief an den Autor: „[Sie] sind und bleiben auch als Prosaiker Poet […]. Sie wehren sich (insgeheim) gegen die Prosa des Lebens, und Ihre Texte reflektieren diesen Protest, holen die Spannung von Prosa und Poesie ein, und das macht einen ihrer wesentlichsten Reize aus.“ Kurt Batt an Franz Fühmann am 1.07.1971. In: Fühmann, Franz: Die Briefe. Bd. 1. Briefwechsel mit Kurt Batt. „Träumen und nicht verzweifeln“. Hg. v. Barbara Heinze und Jörg Petzel. Rostock 2016, 68–70, hier 69.

2 Zum Problem des Unabgeschlossenen bei Fühmann siehe Krause, Stephan: Topographien des Unvollendbaren. Franz Fühmanns intertextuelles Schreiben und das Bergwerk. Heidelberg 2009.

3 Fühmann, Franz: Im Berg. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Ingrid Prignitz. Rostock ^{2}1993.

4 Franz Fühmann an Ingrid Prignitz am 24.01.1983. In: Fühmann, Franz: Die Briefe. Bd. 2. „… hab ich Dich wie den Fänger am Trapez.“ Briefwechsel mit Ingrid Prignitz 1970–1984. Hg. v. Kirsten Thietz. Rostock 2017, 378–383, hier 378.

5 Lemmaeintrag „bitzeln“. In: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden. Hg. und bearb. v. Wiss. Rat unter der Mitarb. der Dudenred. unter der Leitung v. Guenther Drosdowski. Durchgesehener Nachdruck. Bd. 1, A – Ci. Mannheim u. a. 1976, 397.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

erkennen, die durch das teilweise mehrfach wiederholte Aufkleben noch einmal neu und korrigiert geschriebener, ausgeschnittener und dann aufgeklebter Absätze, Sätze und Teilsätze wie versteifte Platten anmuten. Der Bedeutungsanteil ‚schneiden' in ‚bitzeln' ist also durchaus wörtlich zu nehmen und besitzt für Fühmanns Schaffensprozess mithin poetologische *und* technische Bedeutung, wobei beide Nuancen ineinander verschränkt sind und das Verfahren beim Bergwerkprojekt darauf ausgerichtet ist, als Ergebnis ein sich aus Einzelteilen bildendes Ganzes zu erreichen,[6] für dessen Gesamtproportionen Joyce Hauptwerk das Maß lieferte.

Die Bemerkung im Gespräch, so sehr sie schlicht als poetologisches Bekenntnis erscheint, gibt den Blick frei auf Grundlagen des dichterisch-literarischen Arbeitens von Fühmann, auf seine poetischen Entwicklungen und Konflikte, auf poetologische Zusammenhänge in seinem Werk, nicht zuletzt mit der hier zu behandelnden Sammlung *Urworte Deutsch*, die 1989, fünf Jahre nach dem Tod des Autors erstmals in Fühmanns Hausverlag Hinstorff Rostock erschien.

Doch bevor es um diesen nur gut siebzig Seiten schmalen, illustrierten Band geht, ist mit Hilfe einer konzisen Vorstellung von Werk und Wirken Fühmanns zu erläutern, welche Bezüge – außer den paratextuell angespielten Goethe'schen – die Sammlung unter anderem eröffnet[7] und aus welchen Gründen Fühmann in dem ost- und mitteleuropäischen Zusammenhang dieses Bandes zu *kleinen Formen der Lyrik* nicht nur mit vorkommen *darf*, sondern warum er unbedingt in diesem Kontext gesehen werden *muss*.

Fühmann wurde 1922 in Rochlitz an der Iser (Rokytnice nad Jizerou) geboren, besuchte ein Jesuitenkonvikt in Kalksburg bei Wien, dann das Gymnasium in Reichenberg (Liberec). Er tritt als überzeugter Nazi in die SA ein und geht nach einem Schnellabitur 1941 zur Wehrmacht. Einsätze als Fernmeldesoldat in Griechenland und der Ukraine folgen, 1945 will er fliehen und gerät in sowjetische Kriegsgefangenschaft, wo er in einer Antifa-Schule (Noginsk bei Moskau) zum Stalinisten umerzogen wird, als der er 1949 in die DDR geht. Nach einer Tätigkeit als Chef der Kulturpolitik in der NDPD (Nationaldemokratische Partei Deutschlands) und dem Austritt aus dieser Blockpartei folgt sein schriftstellerischer Werdegang, zunächst als Lyriker und Autor von Erzählungen. Gegen Ende der 1950er Jahre

6 Fühmann an Prignitz 1983, (wie Anm. 4), 378: „[…] wieder so ein Siebener-Zyklus, also wenns nach dem gehen würde, würden es 7 × 3x4 × 12 Seiten werden, nämlich sieben Hauptstücke, jedes geteilt in drei Großkapitel, jedes zu vier Unterkapitel und jedes etwa im Schnitt 12 Seiten, das wären an die 1000 Seiten, dazu sollen noch zwischen den Hauptstücken 6 Erzählungen kommen […], wären also nochmal 120–150 Seiten; kurzum, in der Nähe von Ulysses, und wenn ich, verwegen gerechnet, ½ Seite als Tagesleistung ansehe […], kommen sieben Jahre Arbeit raus."

7 „Worin liegt […] die Macht solcher diskursbegründender Begriffe?", fragen die Herausgeber des Sammelbandes *Urworte* und implizieren „gar Ironisierung" als eine Funktion solcher erstbegründender Begriffe. Vgl. Ott, Michael/Döring, Tobias: Urworte. Zur Geschichte und Funktion erstbegründender Begriffe. München 2012, 18 u. 19. – Fühmanns Sammlung wird dort zwar nicht erwähnt. Sie wäre mit Blick auf die Modellierung seines Materials durchaus passend gewesen, da sich das Problem der Anfänglichkeit bei Fühmann mit Blick auf die Sprache selbst als Quelle von Dichtung stellt und die präsentierten Fundstücke darauf in ironischer Brechung antworten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

wendet sich Fühmann nach eigener Aussage sehr bestimmt von der Lyrik ab und schreibt fortan fast ausnahmslos Prosa.[8] Mit Gedichten beschäftigt er sich nur noch als Nachdichter, der bis heute gültige deutschsprachige Versionen zur ersten Garde moderner ungarischer Dichter wie Attila József (1905–1937),[9] Endre Ady (1877–1919),[10] Milán Füst (1888–1967)[11] und Miklós Radnóti (1909–1944),[12] aber auch von Mihály Vörösmarty (1800–1855)[13] liefert und sehr wichtige Vertreter der tschechischen Moderne wie František Halas (1901–1949),[14] František Hrubín (1910–1971), Vladimír Holan (1905–1980),[15] Vítězslav Nezval (1900–1958),[16] Konstantin Biebl (1898–1951),[17] Jaroslav Seifert (1901–1986) und František Xaver Šalda (1867–1937) in ähnlich hoher Qualität überträgt. Hinzu kommen Nachdichtungen aus dem Bulgarischen (Christo Botew, 1847–1876),[18] Polnischen (Tadeusz Różewicz, 1921–2014)[19] und Litauischen (Justinas Marcinkevičius, 1930–2011)[20]. Fühmann wendet sich intensiv dem griechischen Mythos zu, erzählt *Ilias* und *Odyssee* für junge Leser neu, schreibt einen unvollendeten *Prometheus*-Roman und weitere Erzählungen mit mythischen Stoffen sowie eine Nacherzählung des *Nibelungen-*

8 Siehe Fühmann/Schoeller: Den Katzenartigen (wie Anm. 1), 356.

9 Siehe u. a. József, Attila: Gedichte. Hg. v. Stephan Hermlin. Berlin 1960; Gedichte. Hg. v. Stephan Hermlin. Berlin 1975 (Poesiealbum 90); Gedichte. Auswahl. Budapest ^{3}1978. – Leider wird die Qualität dieser Nachdichtungen zu Unrecht nur mehr wenig wahrgenommen. Denn die weder treffenden, noch dem Duktus oder gar der Lexik der Originale entsprechenden Übertragungen (2005) von Csaba Báthori (der diese unter dem Pseudonym Daniel Muth publiziert und in eine Fremdsprache überträgt, denn seine Muttersprache ist Ungarisch) versperren nicht nur den deutschsprachigen Zugang zu einem der wichtigsten ungarischen Dichter, sondern genießen den allein strategischen Vorteil in einem Band vorzuliegen. Vgl. József, Attila: Ein wilder Apfelbaum will ich werden. Gedichte 1916–1937. Aus dem Ungarischen übersetzt, ausgewählt und hg. v. Daniel Muth. Zürich 2005.

10 Siehe u. a. Ady, Endre: Der verirrte Reiter. Gedichte. Hg. v. Paul Kárpáti. Berlin 1977; Gedichte. Auswahl zum 100. Geburtstag des Dichters. Budapest 1977.

11 Siehe u. a. Füst, Milán: Herbstdüsternisse. Gedichte, Aufzeichnungen. Ausgew. v. Franz Fühmann und Paul Kárpáti. Nachgedichtet v. Franz Fühmann. Übersetzt v. Paul Kárpáti. Leipzig 1974.

12 Siehe u. a. Radnóti, Miklós: Ansichtskarten. Gedichte. Nachdichtung und Nachwort v. Franz Fühmann. Berlin 1967.

13 Siehe u. a. Vörösmarty, Mihály: Wenn einst die Nacht sich erschöpft. Gedichte und dramatische Lyrik. Nachdichtung v. Franz Fühmann. Berlin 1982; Csongor und Tünde. Ein romantisches Märchenspiel. Deutsch v. Franz Fühmann. Berlin 1985.

14 Siehe u. a. Halas, František: Der Hahn verscheucht die Finsternis. Gedichte. Nachgedichtet v. Franz Fühmann. Berlin 1970.

15 Siehe u. a. Holan, Vladimír: [Gedichte]. Berlin 1985 (Poesiealbum 215).

16 Siehe u. a. Nezval, Vítězslav: Auf Trapezen. Gedichte. Nachdichtung v. Franz Fühmann. Hg. und mit einem Vorwort versehen v. Ludvík Kundera. Leipzig 1978.

17 Siehe u. a. Biebl, Konstantin: [Gedichte]. Berlin 1977 (Poesiealbum 117).

18 Botew, Christo: Schwarz eine Wolke. Gedichte, Publizistik, Briefe. Hg. v. Wolfgang Köppe. Leipzig 1976.

19 Vgl. die drei Różewicz-Nachdichtungen Fühmanns (*Das Zöpfchen*, *Das Gemetzel der Knaben*, *Schneller als im Traum*) neben weiteren von Paul Wiens in Polnische Lyrik. Hg. v. Ryszard Matuszewski. Berlin 1953, 132, 134 u. 137.

20 Vgl. Marcinkevičius, Justinas: Auf der Erde geht ein Vogel. Gedichte. Berlin 1969.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

liedes, die bis heute teilweise Schulstoff ist. 1974 erscheint *Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens*, ein vielgliedriges Aphorismengewirk, das auf seine Budapest- und Ungarn-Reisen zurückgeht, 1975 der wichtige Essay *Das mythische Element in der Literatur*. Dieser Text ist eine poetische Selbstverständigung, die in dem mythischen Element einen Nukleus von Menschheitserfahrung bestimmt, der Literatur nach Fühmann ausmacht. Das auch in diesen Jahren begonnene Bergwerk-Buch bleibt unvollendet, es erscheint fragmentarisch posthum, anders als das Trakl-Buch, das 1982 in beiden Deutschlands herauskommt und Fühmanns an der ästhetischen Dichte und der widersprüchlichen Sprachlichkeit von Lyrik geschultes Verständnis von Literatur noch einmal weit ausgreifend erkennbar werden lässt. Fühmann arbeitet auch in seinen letzten Lebensjahren unablässig, es bleiben nicht wenige unvollendete Texte. Franz Fühmann stirbt am 8. Juli 1984 in der Berliner Charité.[21]

Das literarische Werk, das Fühmann hinterlässt, erstreckt sich über eine große Zahl von Genres und reicht bis hinein in die Kinder- und Jugendliteratur und zu Drehbucharbeiten oder dem gemeinsam mit Dietmar Riemann erstellten Fotoband über „geistig behinderte" Menschen. Dieses Gesamtwerk ist in seiner Bedeutung für die deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus bis heute leider nur ungenügend erfasst; dies gilt insbesondere für die editorische Situation,[22] in Teilen jedoch auch für die literaturwissenschaftliche Forschung zu Fühmanns Schreiben.[23] Der schmale Band *Urworte Deutsch* nimmt in diesem Œuvre einen Platz ein, von dem aus sich über die lyrischen Kürzesttexte der Sammlung zahlreiche Konnexe zu anderen Fühmann-Texten und *seinen* Themen wie Märchen und Mythos oder der Darstellung ganz alltäglicher Widersprüche erkennen lassen. So lassen sich die Texte durchaus auch als auf engsten Raum gebrachte lyrische Projektionen der „Modelle von Menschheitserfahrung"[24] verstehen, die Fühmann im Mythos-Essay beschreibt. Dieser Zusammenhang zeigt an, dass die Gedichtminiaturen der *Urworte-Deutsch*-Sammlung poetologisch zweifellos mehr sind als „zweckfreie[]"[25] Spielereien oder gar – wie die Lektorin unter Zuhilfenahme eines Fühmann-Zitats

21 Das bis heute maßgebliche biografische Buch über Franz Fühmann veröffentlichte Richter, Hans: Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben. Berlin – Weimar 1992. Zum 100. Geburtstag Franz Fühmanns erscheint: Franz-Fühmann-Handbuch. Werk – Leben – Wirkung. Hg. v. Jan Kostka und Stephan Krause. Stuttgart [2022].

22 Eine verlässliche und wissenschaftlichen Standards genügende Gesamtausgabe fehlt völlig. Die vorliegenden Editionen sind fast ausnahmslos Leseausgaben.

23 Die unbefriedigende editorische Lage und die Forschungsdesiderate beziehungsweise die ‚ausgetretenen' Pfade der Fühmann-Forschung (bis hin zur fast repetitiven Wiederholung altbekannter Deutungsmuster und Lesarten) müssen sicher in einem Zusammenhang gesehen werden, der hier nur benannt, nicht expliziert wird.

24 Fühmann, Franz: Das mythische Element in der Literatur. In: Ders.: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981. Rostock 1993, 82–140, hier 96.

25 Prignitz, Ingrid: Vorrede. In: Fühmann, Franz: Urworte Deutsch aus Steputats Reimlexikon gezogen. Rostock ^{2}1995, 4–11, hier 4. – Die *Vorrede* enthält nur Teile von Fühmanns Brief an Reich (13.10.1972, AdK FFA 251). Daher wird hier auf das Original im Archiv verwiesen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

nahelegen will – „‚Altstoffverwertung' von Sprachmaterial"[26] – und dass sie sich vielmehr dazu eignen, nachhaltige (punktuelle) Einblicke in Fühmanns Poetik zu erlangen.

Fühmann selbst formuliert gegenüber seinem Verleger Konrad Reich die Poetik des Bandes und legt das ludische Grundprinzip von *Urworte Deutsch* als Regel fest,[27] nach der nur die Aufnahme von Wortfolgen aus dem Reimlexikon von Willy Steputat zugelassen ist,[28] und zwar ohne Änderung der dort vorgefundenen Reihenfolge, ohne Zusätze weiterer nicht verzeichneter Reimwörter und nach der weiterhin nur die Beifügung von Interpunktion und Überschrift erlaubt ist. Fühmann schreibt an Reich:

> […] jeder, der Steputat besitzt, kann mich kontrollieren. Nur mußte ich natürlich das tun, was Steputat, der ja keine Gedichte liefern wollte, nicht tun durfte und was nun einmal zu einem Gedicht gehört, nämlich eine Interpunktion setzen, das Anfangswort mit großem Buchstaben schreiben und eine Überschrift darübertun, und da eine Schreibe keine Rede ist, habe ich gelegentlich den Hauptton durch Sperrung deutlich gemacht.[29]

Diese klar formulierten Regeln suggerieren eine Art Programmkunst, die gerade aus ihrer poetologischen Regelhaftigkeit ihre Produktivität, ihre Zugespitztheit und ihre lyrische Auffälligkeit gewinnt. Das *Urworte-Deutsch*-Bändchen aber ist nicht der erste Ort, an dem solche oder ähnliche Charakteristika auftauchen. Im Ideenstadium sind sie bereits in *Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens* vorhanden: „Zu schreiben (vielleicht im Széchenyi-Familienbad): ein Heftchen Gedichte, bei denen die Überschrift allemal länger als das folgende Gedicht wäre."[30] Dieser Zuschnitt wurde in *Urworte Deutsch* etwa in folgendem exemplarischen Fall realisiert:[31]

---

26 Prignitz: Vorrede (wie Anm. 25), 6. – Siehe dazu auch Richters Urteil: „Ich erlaube mir meine kritische[n] Andeutungen auch nur, weil ich das keineswegs nichtsnutzige Spiel Fühmanns ganz ernst nehme […]." Vgl. Richter, Hans: Nichtsnutzig putzig? In: Neue deutsche Literatur (NdL) 37/11 (1989), 151–154, hier 152.

27 Dieses Prinzip reicht bis hinein in den Brieftext an Konrad Reich: „Ich fände es öde, wenn er nun seinerseits meine Funde illustrierte oder collagierte oder fotomontierte (u. s. w. siehe unter -ierte.) […]." Fühmann an Reich (wie Anm. 25).

28 Fühmann hatte Konrad Reich zusammen mit dem Typoskript der Kurzgedichte auch dort eingefügte, als Typoskript faksimilierte Auszüge aus dem *Steputat* mitgeschickt, gewissermaßen als ‚Kontrolle'. Darauf weist Fühmann in seinem Brief vom 13. 10. 1972 (wie Anm. 25) auch hin.

29 Fühmann an Reich (wie Anm. 25).

30 Fühmann, Franz: Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens. In: Ders.: Das Judenauto, Kabelkran und Blauer Peter, Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens. Rostock 1993, 281–506, hier 289.

31 Es gibt in *Urworte Deutsch* wenigstens dreißig Texte von 197, bei denen sich ein ähnliches Verhältnis zwischen Paratext und Text beobachten lässt. Auch Richter ruft dieses Merkmal des *Urworte-Deutsch*-Bandes in seiner Kritik auf und belegt es mit Beispielen. Vgl. Richter: Nichtsnutzig putzig (wie Anm. 26), 153.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Seufzer eines,
der ein Gedicht B.B.s
als Anleitung
zum Handeln nimmt
und morgens
einen Baum erklettert
Lästig
vielästig![32]

Der Titel dieses Zweiwortgedichts spielt auf Bertolt Brechts *Vom Klettern in Bäumen* (1919) und dessen rhetorischen Gestus an, der den Text wie eine Handlungsempfehlung erscheinen lässt. Dies ironisiert der Fühmann-Text nicht zuletzt in der völligen Verkehrung des Verhältnisses von Kopf (Titel) und Körper (Verse) dieses Kurzgedichts.

Weitere lyrische Kürzestformen werden in *Zweiundzwanzig Tage* ausprobiert. Dies belegt nicht nur, dass Fühmanns Gedichtproduktion keineswegs versiegt war, sondern zeigt an, welchen literarisch-ästhetischen Stellenwert der von der Herausgeberin als „Buchspaß" und „Bagatelle"[33] verniedlichte *Urworte-Deutsch*-Band eigentlich besitzt. Insofern ist auch die im Katalog des Archivs der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg vorgenommene Kategorisierung von *Urworte Deutsch* als ‚Nonsensdichtung' irreführend.[34] Sie mag aus der von Ingrid Prignitz beigesteuerten *Vorrede* zu *Urworte Deutsch* stammen. Fühmann selbst verwendet diesen Begriff nicht, sondern spricht von „Gedichte[n] in äußerster epigrammatischer Verknappung,"[35] von Texten also, die qua Form „witzige oder scharfsinnige Rede" sowie eine „Schlußpointe" enthalten.[36] Scharfsinn dürfte das genaue Gegenteil von Nonsens sein. Eher träfe die Diagnose zu, dass sich an den Texten zeigt, wie sich mit einem Material Sinn erzeugen lässt, das durch sein Vorkommen, seinen Kontext und seine medialen Eigenschaften zunächst unter dem Verdacht steht, nur ein geringes oder vernachlässigbares Angebot an Sinn aufzuweisen. Dies zeigt etwa ein in den diariumartigen Prosatext von *Zweiundzwanzig Tage* eingefügtes sprachliches *ready-made* aus dem Budapester Straßenbild:

32 Fühmann: Urworte Deutsch (wie Anm. 25), 25. Vgl. für den Brecht-Text: Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 11. Gedichte 1. Sammlungen 1918–1938. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin u. a. 1988, 71–72. In *Urworte Deutsch* sind die Titel jeweils durch Fettsetzung vom Gedichttext unterschieden. Dies wird hier durch Kursivierung der Titel nachvollzogen.

33 Prignitz: Vorrede (wie Anm. 25), 9 u. 10.

34 Vgl. die Angaben zu den Archivmaterialien [Urworte Deutsch] unter den Signaturen AdK FFA 251 und 568 im Onlinekatalog in: archiv.adk.de (01.03.2020).

35 Fühmann an Reich (wie Anm. 25).

36 Verweyen, Theodor/Witting, Gunther: Epigramm. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin u. a. ^{3}1997, 459–461, hier 459.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Draußen die Leuchtschrift funktioniert nicht; man liest an Stelle von ZENEAKADÉMIA (Musikakademie) nur ADÉMIA, ein Wort, wie geschaffen für einen Schlager, Neonröhrenpoesie; eine Sammlung davon anlegen.[37]

Gleichermaßen in diesen Zusammenhang gehören auf Silbentrennung angelegte Wortspiele, in denen Mehrdeutigkeit durch unterschiedliche Betonung erreicht wird:

> Ich hatt' es mir ganz grün gedacht,
> nun aber ist's nur grüngedacht.[38]

Der Hauch des Polysemischen entsteht durch ähnliche Mittel, wie sie in *Urworte Deutsch* genutzt werden, wo regelgemäß vor allem der Einsatz von Interpunktion die Erzeugung poetischer Bedeutung unterstützt. In welcher Weise Fühmann dies – mit bitterem historischen Humor – auf die Spitze trieb, zeigt folgender unveröffentlichte Fund aus dem Nachlass:

> *Vor dem Ende (Berlin, Reichskanzlei, Fegelein liquidiert):*
> Dennoch: **Den** noch!
> Denn: noch![39]

Diese ‚Kürzesttexte' liefern Momentaufnahmen – noch jene aus dem April 1945 etwa. Dies geschieht weniger durch bildhaftes Sprechen oder als distinguierter metaphorischer Gestus, sondern durch eine inhaltlich und grafisch-literal erreichte Zuspitzung, die wiederum ein poetisches Destillat erbringt, das zugleich als wie im Spiel erzeugte Pointe erscheint und doch die Kapazität besitzt, poetisch über deren Knappheit und Schlichtheit hinauszuweisen. Mögen dabei mit Blick auf ihre Gesamtheit Einschränkungen zu machen sein, so lässt sich für das *gros* dieser Gedichte jedoch die Aussage halten, dass die *Urworte-Deutsch*-Texte aus ihrer Miniatur heraus eine beachtliche thematisch-inhaltliche Spannweite aufweisen. Dies meint nicht nur die in der kompletten Sammlung berührten Themenkreise, sondern ebenso die Mehrschichtigkeit eines einzelnen Textes. Alltäglich-Soziales, Sozialgeschichte, Geschlechtergeschichte, Mythologie, Literatur und Literaturgeschichte, Alltagspolitisches werden berührt oder ein Text erweist sich auf den ersten Blick als scheinbarer Kalauer, doch lassen diese zugleich den punktuell-minimalistischen Ansatz zu einer geschichtsphilosophischen, poetologischen, kulturhistorischen, DDR-alltagsgeschichtlichen oder literarischen Möglichkeit der Weiterführung erkennen. In

---

37 Fühmann: Zweiundzwanzig Tage (wie Anm. 30), 321. Zwar als *ready-made* jedoch im Sinnangebot different funktioniert die im selben Buch in abweichender Schrift gedruckte ‚Kopie' der Kuchenkarte des Café Gerbeaud (391–393).

38 Ebd., 289.

39 AdK FFA Nr. 38/7. – Otto Hermann Fegelein (1906–1945), SS-Gruppenführer und Generalleutnant der Waffen-SS. Er hielt sich im April 1945 mit Hitler in dessen Bunker unter der Neuen Reichskanzlei in Berlin auf und wurde dort hingerichtet, da ihm Fahnenflucht unterstellt worden war.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

diesem Sinn besitzen die Texte *teilweise* Eigenschaften, die Fühmann selbst den von ihm auch nachgedichteten lyrischen Texten der ungarischen Dichterin Ágnes Nemes Nagy (1922–1992) zugeschrieben hatte:

> Diese Gedichte sind […] ungeheuer verdichtet, unter enormen Drücken zu ihrer Komprimiertheit gebracht, Kern-Substanz, Konzentrat von Granit, poetisches Urgestein. Dabei elastisch wie Stahl und offen wie Kristalle, durch deren Gitter die Energien strömen.[40]

Eine in dieser Weise konzise Akzentuierung des poetischen Materials und der ihm angetragenen, angefügten Aussage entsteht in *Urworte Deutsch* durch den Stellenwert der Regelhaftigkeit. Die vermeintlich strenge Auslegung der selbst auferlegten poetischen Regel schafft mithin die Grundlage für das Lakonisch-Scherzhafte in *Urworte Deutsch*. Dies ergibt sich zuweilen auch aus der erwähnten, vermeintlichen ‚Überlänge' von Gedichtüberschriften im Vergleich zum Text selbst:

Kategorischer
Imperativ –
als nächste Etappe
nach dem
ausgiebigen Fassen
guter Vorsätze
Nun
tun![41]

Mit dieser veritablen Verkehrung der Gewichte von Paratext und Text kommt der Überschrift die Funktion zu, der Wortfolge zumindest die Richtung einer Bedeutung mitzugeben, ja letztlich noch die zu einem Gutteil epigrammatisch erzeugte Pointe zu enthalten. Dies scheint die Goethe'sch-Fühmann'sche These von der „eigentlich aus sich selbst heraus dichte[nden Sprache]"[42] in Schwierigkeiten zu bringen. Allerdings ist ja nicht die quantitativ invertierte Relation allein entscheidend, sondern an solchen ‚kopfbetonten' Beispielen wird der poetische Zugriff auf das (Roh-)Material evident, und zwar ebenso im umgekehrten Fall, wenn der Titel nur aus einem Wort, etwa einem Eigennamen besteht. Der Paratext aber bringt durch das (fiktive) Anthroponym dem Text ein ähnlich komplexes semantisches *surplus* bei, wie dies im obigen, kantisch beeinflussten Beispiel der Fall ist. Wird die Auffindesituation, wie sie sich im *Steputat* präsentiert, auch nur teilweise nachgestellt, ist nachvollziehbar, wie die pointierte Verknappung erzeugt wird, die das vollständige Gedicht ausmacht. So wird aus der Steputat'schen Abfolge

40 Fühmann, Franz: Vorwort [Fragment]. In: Nemes Nagy Ágnes: Dennoch schauen. Gedichte. Hg. v. Paul Kárpáti. Nachgedichtet v. Franz Fühmann, übersetzt v. Paul Kárpáti. Leipzig 1986, 5.

41 Fühmann: Urworte Deutsch (wie Anm. 25) 76.

42 Fühmann an Reich (wie Anm. 25).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

[…]
Duke
Flug
Fug
er frug
genug
klug
Krug
Lug
[…] [43]

der Zweizeiler „er frug / genug“ entnommen und durch Zusatz von Majuskel, Satzzeichen und Überschrift zu einem Gedicht, das in seiner Kompensierung auf den gesamten Stoff von Wolframs mittelhochdeutschem Versepos (und noch auf die *matière de Bretagne*) verweist:

Parzival
Er frug
genug. [44]

Durchaus ähnlich funktioniert:

Entschluß Wotans
Ich verführe
die Walküre! [45]

Die gerichtete Sinnhaftigkeit der ersten Fügung wird durch die Findung der Überschrift *Parzival* so geschaffen, dass der im *Steputat* gefundene Zweizeiler die mittelalterliche Parzival-Erzählung *in nuce* zu enthalten scheint. Das heißt das Fast-Maximum an Semantik, das der Eigenname, zumal ein solcher mit massiver literarischer und kultureller Tradition, aufweist, wird durch die Zusammenfügung von Text und Paratext auf ersteren zum Teil übertragen, wobei allerdings aus der zunächst

43 Eintrag unter ‚-ug‘ in Steputat, Willy: Deutsches Reimlexikon. Leipzig 1891. Die *Urworte-Deutsch*-Sammlung weist Gedichte auf, die durch die Nutzung von heute als archaisch geltenden Formen zustande kommen. Fühmanns Nachlassbibliothek in der Stadtbibliothek Berlin enthält zwei Exemplare der genannten Erstausgabe des *Steputat* (Sig. FühO 98 und FühO 1139). In einer aktuellen Ausgabe fehlt die Verbform ‚er frug‘. Vgl. Steputat, Willy: Reimlexikon. Neu bearbeitet v. Angelika Fabig. Stuttgart 1997.

44 Fühmann: Urworte Deutsch (wie Anm. 25), 75.

45 Ebd., 74. In einer Typoskriptfassung im Archiv wurde der Name des nordisch-germanischen Göttervaters noch „Wodan“ geschrieben (AdK FFA 251). Durch die vorhandene Schreibung ist (auch) Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* aufgerufen, worin die vom Gedicht insinuierte Szene so allerdings nicht vorkommt, sondern eine enge Verbindung zwischen Wotan und Brünnhilde, der Walküre als Titelgestalt der gleichnamigen *Ring*-Oper, zwar offenbar wird, deren Steigerung ins Erotische jedoch nicht angelegt ist.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

eher ungerichteten Bedeutungsfülle des Eigennamens durch den vermeintlich weniger gerichteten Zweizeiler Aspekte betont werden, die, wie hier, ein reduktives und doch nachvollziehbares *résumé en miniature* des *Parzival* bringen. Aus dieser Reziprozität der semantischen Beziehung zwischen dem im Lexikon gefundenen *ready-made* und der ihm beigefügten Überschrift, entsteht auch das Pointenhafte der Texte, das, wie im folgenden Text, je die (intime) Kenntnis des zwischen Überschrift und Gedicht produzierten semantischen Zusammenhangs benötigt:

Die Turner
vor der Olympiade
in den beiden
deutschen Staaten
Drüben,
hüben:
Sie üben![46]

Neben dem Hinweis auf die historisch-politische Gestalt Deutschlands vor 1989, zitiert dieser Text noch einen eher allgemeinsprachlich vorzufindenden, leicht verhüllenden Sprachgebrauch mit Blick auf Mauer und Teilung herauf, der – und damit gehen in diesem Dreizeiler Sport- und Literaturgeschichte eine Verbindung ein – explizit zeigt, dass in beiden Staaten nicht nur Sportler:innen, sondern deutsche Sportler:innen leben und trainieren. Die Gleichheit ihres Tuns bestätigt die letzte Zeile, in der sich mit Hilfe der Kadenz das genaue Gegenteil von politischer Konkurrenz ausspricht, indem nämlich die sportliche Einübung beiderseits der Grenze in einem Verb ausgedrückt wird, das den lautlichen Kern der beiden vorausgehenden Lokaldeiktika darstellt. Diese ‚präpoetische' Gegebenheit bringt der Text zum Ausdruck, indem aus der im *Steputat* vorliegenden Wortliste durch formale Anordnung ein gedichthaftes Gebilde geformt wird, dessen drei Verse über eben die zweisilbige Kadenz ‚üben' verfügen. Die immerhin mögliche Lesart, nach der durch die im Text genutzte Kadenz die Ereignisse von 1989/1990 in deren lautlichem Gleichklang vorweggenommen zu sein scheinen oder aber nach einer eher dem Entstehungszeitraum des Textes synchronen historisierenden Lesart in dem Gedicht auf die letztendliche Ununterschiedenheit und Ununterscheidbarkeit der Deutschen, zumindest aber der Turner, hingezeigt wird. Dass das historische Faktum der deutschen Spaltung in *Urworte Deutsch* eine durchaus größere Rolle hätte spielen können, belegen zudem unveröffentlichte Texte aus dem Archiv:

Deutschland
Die Heilung:
Die Teilung!

46 Fühmann: Urworte Deutsch (wie Anm. 25), 73.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Deutschland II
Scheinbar
vereinbar.

Deutschland III
Vereinbar?
Verneinbar!

Deutschland IV
Unvereinlich?
Wahrscheinlich.[47]

Wird das Turner-Gedicht im Zusammenhang mit diesen auch in der zweiten Auflage von 1995 nicht gedruckten Texten gelesen, so erhält das darin angespielte Thema ‚deutsche Teilung' ein deutlich stärkeres Gewicht. Vor allem aber lässt sich wiederum erkennen, dass es sich bei diesen 1972 geschriebenen Gedichtminiaturen gerade nicht um sinnferne Reimspiele handelte, vor allem nicht um unpolitische. Dass die Erstausgabe von *Urworte Deutsch* 1989 erschien und im selben Jahr gerade in der Novembernummer der *Neuen deutschen Literatur* von Hans Richter besprochen wurde, bildet einen zu dem Thema dieser Texte durchaus passenden, eher zufälligen Kontext (Fühmann starb bereits 1984). Eher schon müsste die Unterzeichnung des Grundlagenvertrages zwischen DDR und BRD am 21. Dezember 1972 genannt werden, mit der die Texte zumindest thematisch in Verbindung stehen. Dass sich in diesem historisch-politischen Zusammenhang aber der Schreibanlass erkennen ließe, lässt sich nur mutmaßen, jedoch nicht belegen.

Die einzelnen Texte in *Urworte Deutsch* bilden inhaltlich Monolithen und formen zumeist keinen sie alle umgreifenden Zusammenhang, der sich als inhaltlicher Charakter oder gar als enge Verbindung beschreiben ließe, die die Rede von einem Zyklus rechtfertigen könnte. Die Verknüpfung der Kleinstgedichte ist poetischer Natur und besteht darin, dass sie nach denselben formal-ästhetischen Vorgaben als Kleinstgedichte gemacht worden sind. Unter den *Urworten Deutsch* finden sich jedoch Texte, die durch ihre paratextuelle Markierung mit weiteren in der Sammlung in Verbindung stehen und durch die ein Moment des Seriellen auf die Spitze getrieben wird. Innerhalb der Sammlung bilden sie Kleinstzyklen von Kleinsttexten:

Durchsetzung
eines Willens I
Ich rede
die Rede!

47 [Urworte Deutsch]. AdK FFA 251.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Durchsetzung
eines Willens II
Ich **rede**
die Rede!

Durchsetzung
eines Willens III
Ich rede
die Rede!

Bei vollständiger Gleichheit des Wortmaterials schafft der typografisch markierte Wechsel des Satzakzentes die Variation innerhalb des im *Steputat* vorgefundenen Paradigmas. Zudem wäre die Serie durch einen nicht vorhandenen, aber beim Lesen imaginierbaren vierten Teil ergänzbar, in dem das Substantiv ‚Rede' mit einer Betonung ausgestattet würde. Es scheint, als sei das Fortlassen der vierten Version wie eine (unausgesprochene) Aufforderung eine solche Fortführung *qua imaginatio* ‚selbst' zu über- und zu unternehmen. Erzielt die Verlagerung des Akzentes scheinbar einen nur minimalen Effekt, erweist sich bei dem sehr geringen Umfang eines Einzeltextes umso mehr der profunde, distinktive textsemantische Einfluss dieser Verlagerung auf die mögliche Aussage des Zweizeilers. Als analytische Beobachtung kann dies durch den Hinweis untermauert werden, dass der Zugriff durch den Autor nur in der Setzung einer Majuskel und eines Rufzeichens besteht. Die Differenzierung der Betonung erscheint demgegenüber wie eine noch geringere Ästhetisierung des vorhergehenden Lexikonrohmaterials, da diese Akzentmarkierung die Tatsache zur Grundlage hat, dass sich dieses ‚Material' nur in einem Wort unterscheidet.

In *Urworte Deutsch* wird mit solchen Effekten ästhetisch experimentiert. Der Band bietet auch in diesem Sinn einen Einblick in die Werkstatt Fühmanns. Folgende wiederum wortgleiche und weder in der Betonung noch der Interpunktion differierende Zweizeiler unterscheiden sich semantisch grundlegend aufgrund völlig unterschiedlicher Überschriften:

Marquis de Sade
Ich schneide
die Scheide.

Auskunft eines
Waffenschmiedes über seine
augenblickliche Tätigkeit
Ich schneide
die Scheide.

Zu diesem Ergebnis trägt die Tatsache bei, dass im Schlussvers ein polysemes Substantiv steht, das die semantische Variante ermöglicht, die allerdings nur durch das Nebeneinander der beiden ‚paarigen' Texte mit differenten Überschriften erkennbar

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

werden kann. Anhand eines einzelnen würde diese Bezogenheit der beiden Varianten aufeinander nicht sichtbar, sodass nicht nur von einem kohärenten Kontext beider auszugehen ist, sondern auch von einer Zusammengehörigkeit beider.

Werden solche parallelen Texte als Übersetzungsvarianten des *Steputat*-Materials genommen, so lassen sich dieser und ähnliche Fälle auch als Texte verstehen, die in ihrer durch Verspieltheit erzeugten Genauigkeit auf die Präzisionsarbeit des Nachdichters Fühmann (zurück-)verweisen. Denn auch in diesem Arbeitsbereich hatte es Fühmann mit Rohübersetzungen zu tun, die in die Form eines deutschen Gedichts zu bringen, zu übersetzen waren. Dass dem Rohtext in diesem Fall das Original (im Ungarischen oder Tschechischen etwa) vorangeht, tut der identifizierten Ähnlichkeit keinen Abbruch. Denn beide ästhetischen Verfahren werden im Deutschen durchgeführt. So sehr der pure Reim eingetragen im *Steputat* per se noch kein Gedicht macht, so wenig tut dies zum Beispiel die Beibehaltung von Versverteilung und Strophenform, die die Rohübersetzung eines anderssprachigen Gedichts erkennen lässt. Zwar weist dies formal das Gedicht aus – wie der Reim vielleicht, den Fühmann für *Urworte Deutsch* nutzt – doch macht dies noch kein deutschsprachiges Gedicht.

Die *Urworte-Deutsch*-Sammlung partizipiert vielmehr am Problem der „Disziplin und Genauigkeit“[48] in der Nachdichtung und der dabei höchst relevanten „Universalsprache der Poesie“.[49] Die Sammlung betrifft eine Grunderfahrung bei Fühmann zudem unmittelbar, die etwa sein Lektor Kurt Batt (1931–1975) Anfang der 1970er Jahre benannt hat.[50] Dies sei die Erfahrung der plötzlichen, beinahe im schreckhaften Nu sich vollziehenden Erkenntnis, die des jähen Innewerdens einer Sache, das Urerlebnis des Widersprüchlichen, das etwa dem Ich-Erzähler im Bergwerk in der Gleichzeitigkeit der ungeheuren Zeitdimensionen von Jahrmillionen altem Flöz und augenblicklicher Anschauung begegnet[51] und das sich in den Figuren der urworthaften Komprimierung wiederfindet.

Was sich also an Fühmanns *ready-made*-Sammlung *Urworte Deutsch* ästhetisch erfahren lässt, ist unbedingt keine allzu schlichte Sammelleidenschaft für das abgeschmackt Witzige oder den poetischen Kalauer. Die Sammlung ist weit mehr, sie

48 Fühmann, Franz/Sauter, Josef-Hermann: Interview mit Franz Fühmann. In: Weimarer Beiträge 17/1 (1971), 33–53, hier 52.

49 Fühmann: Zweiundzwanzig Tage (wie Anm. 30), 421. Zu Fühmanns Poetik der Nachdichtung siehe auch: Ders.: Kleine Praxis des Übersetzens unter ungünstigen Umständen. In: Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 7/3 (1969), 8–9.

50 Vgl. die Schlusspassage in: Batt an Fühmann 1971 (wie Anm. 1).

51 Siehe z. B.: „Seit tausend Jahren grub Mansfeld hier Kupfer, seit viertausend Jahren gruben Bergleute hier Kupfer, seit neuntausend Jahren grub die Menschheit Kupfer, und über mir tausend Meter Gestein, das waren zweiundzwanzig Jahrzehntmillionen eines beharrlichen Mühens der Erde sich aus Magma und Meer zu heben; auf dem Grund, darauf ich hockte und den einst die Sonne gesprenkelt, waren die ersten Reptile getrottet, schwerschädlige, gepanzerte Lurche, dann war kein Fuß mehr auf ihn getreten, zweihundertzwanzig Millionen Jahre, und das Flözstück vor mir, das ich zögernd berührte, hatte nie zuvor eine Hand angefaßt. – Jungfräulicher Ort; jedes Streb war Pionierland; hier unten wurden neue Küsten gewonnen, nicht westwärts, sondern hinab in die Zeit. – […] und ich wußte jählings: Das war mein Ort.“ Vgl. Fühmann: Im Berg (wie Anm. 3), 23–24.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

bietet weit mehr. Die Sammlung ist Ausweis einer lyrisch-poetischen Sprachkunst Fühmanns, die sich an und in den inhaltlichen, formalen, interpunktiven und phonetisch-intonativen Details der kleinen Form, des Kürzestgedichts, der *trouvaille* aus dem Reimlexikon zeigt und die deren sprachliche Künstlichkeit als Phänomen der Sprache selbst so zur Geltung bringt, dass das Gemachte, also Poetische, das ihm hier durch Fühmann zugedacht ist, und das Gegeben-Aufgefundene, also auch Alltägliche, einander in produktivem Widerspruch respondieren.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Poetik der Naivität bei Viktor Krotov

Die kleine Form in der Metamoderne[1]

Darja Benert

Viktor Krotov (*1946) ist ein zeitgenössischer russischer Autor, der lange als Kinder- und Märchenautor rezipiert wurde. Der Textkorpus des bis heute schriftstellerisch aktiven Pädagogen und Leiters eines eigenen Literaturstudios, Übersetzers und Programmierers umfasst derzeit über 120 Bücher, darunter Gattungen wie Märchen, Prosa, Aphoristik, Reflexionen und Gedichte, aber auch pädagogische Schriften.[2] Den inhaltlichen Schwerpunkt seiner Werke stellt der Versuch einer Lebensschau dar, die sich als Krotovs philosophisch-ästhetisches Programm verstehen lässt.

In der Sowjetunion konnten Krotovs Texte nicht erscheinen, eine erste Veröffentlichung kam erst 1990 zustande: „Zu Sowjetzeiten wagte ich nicht einmal davon zu träumen, dass meine Bücher publiziert würden," schrieb er in seinem 2018 erschienenen Band *Putevoditel' po napisannomu* (Reiseführer durch das Geschriebene). Die Herausgabe und Rezeption seiner Werke begann mit den 1990er Jahren und reicht bis in die Gegenwart.[3]

Eine Besonderheit von Krotovs Schaffen besteht im Verfahren des naiven Blicks, das eine Poetik der Naivität beziehungsweise des Naiven hervorbringt. So gelingt es ihm, Texte zu generieren, in denen die Welt neu gesehen, neu wahrgenommen und neu definiert wird. Der naive Blick ermöglicht ihm eine „reine", „unvoreingenommene" und „unverstellte" Sicht auf die Welt, bewirkt eine kulturgenerierende Auseinandersetzung mit dem Wesen dessen, was er beleuchtet.

In Krotovs Werk lassen sich drei hybride kleine Formen ausmachen: „freie Dreizeiler", „Aphorismen-Definitionen" und „Kurzmärchen-Gleichnisse". Im Folgenden soll es vor allem um seine „freien Dreizeiler" gehen. Krotovs zentrales konstruktives Verfahren kann als Poetik der Naivität verstanden werden und beruht wiederum auf drei Aspekten: Erstens steht sie in einem unmittelbaren Abhängig-

---

1 Bei dem Beitrag handelt es sich um die Kurzfassung der gleichnamigen Masterarbeit am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin (2019). Die Überlegungen zu Viktor Krotov werden derzeit von der Verfasserin am DFG-Graduiertenkolleg „Kleine Formen" zu einer Dissertationsschrift ausgebaut: Kleine Formen. Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen. DFG-Graduiertenkolleg 2190. URL: https://www.kleine-formen.de/ (30.03.2020).

2 Krotov, Viktor: Putevoditel' po napisannomu [Reiseführer durch das Geschriebene]. Internet-Verlag Ridero 2018. URL: https://ridero.ru/books/putevoditel_po_napisannomu/ (30.03.2020). – Krotov hatte kein generelles Publikationsverbot, vielmehr spielten andere Momente eine Rolle. So waren seine inhaltlichen Ansätze für die staatliche Ideologie irrelevant; außerdem war er kaum vernetzt.

3 Das betrifft genau den Zeitraum der hier behandelten Metamoderne, der von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart reicht.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

keitsverhältnis zum Textumfang. Zweitens liegt ihre Funktion in der extremen Reduktion und Vereinfachung des Sinnbildes (beziehungsweise der Bildlichkeit). Das wiederum führt drittens zur philosophischen Auseinandersetzung mit dem Gezeigten und lässt sich an das Prinzip des Staunens im Sinne von Platon und Aristoteles rückbinden. Das Staunen führt für beide zur ursprünglichen philosophischen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Erscheinung. Staunen ist also der Ursprung für das Erkennen eines Sinns, eines Urbildes, die Basis der philosophischen Reflexion über das Wesentliche – und das ist es letztendlich, was aus dem naiven Blick resultiert: das entblößte Wesentliche. Dieser antike Ansatz beinhaltet bereits, was die Metamoderne Jahrhunderte später für ihr Programm proklamiert, dass nämlich Naivität und Informiertheit Hand in Hand gehen. Krotovs Poetik der Naivität, so eine weitere Annahme, ist eine Erscheinung der Metamoderne und gewinnt nur in ihrem Kontext an Aktualität.[4]

Eingangs soll kurz die Konzeption des Naiven umrissen werden, wobei zum einen auf den Duden und das Lemma „Naiv/Naivität" im Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* verwiesen wird,[5] zum anderen auf Überlegungen russischer Forscher:innen zum aktuellen Naivitätsverständnis, u. a. Anna Rylëva und Aleksander Migunov.[6] Des Weiteren leistet der Beitrag eine Einordnung des Begriffes Metamoderne sowie des metamodernen Naivitätsverständnisses im Kontext der Gattungspoetik kleiner Formen.

„Naiv" und „Naivität". Etymologie, Definitionen, Eingrenzungen

Die Begriffe „naiv" beziehungsweise „Naivität" leiten sich mit dem Zwischenschritt über das französische *naïf* vom lateinischen *nativus* ab, was laut Duden so viel wie „natürlich" und „angeboren" meint. Zugleich gibt der Duden weitere Bedeutungen vor, darunter „kindlich unbefangen" und „unkritisch", über „wenig Sachkenntnis" verfügend und „einfältig" wirkend. Das Wort „naiv" kann also sowohl positiv als auch negativ konnotiert werden. Weitere Bedeutungsebenen wie laienhaft, autodidaktisch oder „im Einklang mit Natur und Wirklichkeit" haben sich vor allem in Kunst und Literatur etabliert. Letztere nimmt auch die naive Dichtung in den Blick.[7]

4 Vgl. dazu die folgenden zentralen Texte zur Metamoderne, die auch den Überlegungen dieses Beitrags zugrunde liegen: Vermeulen, Timotheus/Akker, Robin van den: Notes on Metamodernism. In: Journal of Aesthetics & Culture 2/1 (2010). URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677 (29.03.2020). – Turner, Luke: The Metamodernist Manifesto (2011). URL: http://www.metamodernism.org (29.03.2020).

5 Rincón, Carlos: Naiv/Naivität. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart – Weimar 2002, 347–377.

6 Rylëva, Anna: O naivnom [Über das Naive]. Moskva 2005. – Migunov, Aleksander: Filosofija naivnosti [Philosophie des Naiven]. Moskva 2001.

7 Stichwort „naiv" in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hg. v. Werner Scholze-Stubenrecht

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Einen entscheidenden Impuls für die Herausbildung der ästhetischen Bedeutung von Naivität in der europäischen Moderne lieferte Friedrich Schiller mit seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96), die insofern als fundamental gelten kann, als sie zum späteren Einteilungsprinzip in der Dichtung avancierte. Schiller betrachtet Naivität als feste ästhetische Kategorie, unterscheidet zwischen dem „naiven" und „sentimentalischen" Typus. Für ihn bestehen grundlegende Unterschiede zwischen der naiven und der sentimentalischen Dichtung in der Irreflexivität der Ersteren und der Reflexivität der Letzteren. Die Ästhetik des Naiven wiederum erklärt Schiller zur Grundlage seiner Genieästhetik und erhebt die Relevanz der Naivität ins Absolute:

> Naiv muß jedes wahre Genie seyn, oder es ist keines. Seine Naivetät allein macht es zum Genie, und was es im Intellektuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht verleugnen. Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes […]. Die verwickeltsten Aufgaben muß das Genie mit anspruchloser Simplicität und Leichtigkeit lösen.[8]

Mit Blick auf die spätere Kunst des 20. Jahrhunderts muss für unseren Zusammenhang aber auch auf den peripheren Status des Naiven verwiesen werden. Unter das Stichwort „Naive Kunst" beziehungsweise „Primitive Kunst" fallen nämlich nicht nur Werke von Autodidaktiker:innen oder Kindern, sondern auch von marginalisierten Gruppen, darunter als „geistig Behinderte" oder „seelisch Kranke" Stigmatisierte an den Rändern der Kunst. Im Laufe der Jahrhunderte fand eine Verschiebung des Naiven und Primitiven statt: vom Schiller'schen künstlerischen Genie-Ideal zu einem randständigen Phänomen der Kunst und gegenwärtig wieder von der Peripherie ins Zentrum, vor allem durch einen metamodernen Kontext wie Digitalisierung, die an Kategorien der Kürze, der Reduktion und der Unmittelbarkeit gebunden ist und die Vermittlung einer Poetik der Naivität begünstigt.

Anna Rylëva zufolge haben schließlich die Umbrüche des 21. Jahrhunderts wie Globalisierung, Technologisierung und Vernetzung zur Folge, dass das Individuum erneut ein dringendes Bedürfnis danach verspürt, die Welt auf eine neue – naive – Weise sehen und formen zu wollen. Für Rylëva steht der naive Blick am Ursprung jeder Kultur, bildet den Ausgangspunkt für die Herausbildung neuer Kulturen und wirkt darüber kulturschöpfend – hierfür führt sie den Ausdruck „erstmalige Welt" (*мир впервые*) ein, um die Ursprunghaftigkeit des naiven Blicks zu unterstreichen.[9] Mit Blick auf Rylëvas „naive Weltsicht" verweist Aleksander Migunov auf zwei un-

---

und Ilka Pescheck. Berlin 2015. Siehe auch die Online-Ausgabe: https://www.duden.de/rechtschreibung/naiv (01.04.2020).

8 Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Hg. v. Klaus. L. Berghahn. Stuttgart 2002, 19.

9 Rylëva: O naivnom (wie Anm. 6), 114–118.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

terschiedliche Arten des Verstandes, die wiederum der Dichotomie Schillers folgen, auf den reflexiven und den naiven Verstand:

> Wenn ein Mensch intelligent, sich dessen aber nicht bewusst ist, besitzt er einen naiven oder natürlichen Verstand. Wenn ein intelligenter Mensch sich seiner Fähigkeiten durchaus bewusst ist und seinen Wert kennt, dann handelt es sich um einen reflexiven Verstand, das heißt um einen Verstand, der seine Naivität verloren hat.[10]

Diese Dichotomie, so Migunov weiter, werde auch dadurch bestätigt, dass ein naiver Künstler sich vor allem am künstlerischen Prozess erfreue – und nicht wie der „professionelle Künstler" (*художник-профессионал*) am Resultat selbst. Der reflexive Zugang in der Kunst wird demnach anders als der naive mit Professionalität verbunden, unter der Migunov nicht zuletzt eine „Ästhetik der repräsentativen (imitierenden) Kunst" versteht.[11] Das kehrt das klassische Naivitätsverständnis allerdings um, denn damit scheint das nach einem Ideal strebende Professionelle „nur" nachahmend zu sein, im Unterschied zur Kunst der Dilettant:innen, die für Migunov von einer „Ästhetik der unmittelbaren (nicht imitierenden) Kunst" geprägt ist.[12]

Migunov zeigt auf, wie es zu einer historischen Bedeutungsverschiebung des Schiller'schen Verständnisses von Naivität als Ideal der Natur und des Natürlichen kommt. In seinem Befund wird es zur „unnatürlichen", zur gewollten Nachahmung. Schillers naive „ideallose" Präsentation ist für den „professionellen Künstler" nur mehr zu einem Randphänomen degradiert. Insofern überrascht es nicht, dass sich das „Produktionsalter des Naiven", Kindheit und Alter, ebenfalls am „Rand" befindet, an der Peripherie des Lebenslaufs:

> Kindheit und Alter sind das Goldene Zeitalter der naiven Kunst […]. Es ist offensichtlich, dass ein Künstler an diesen Lebenspolen selten dazu neigt, im Rhythmus einer (repräsentativen) Kreativität zu arbeiten, dessen Umkreis die meisten ästhetischen und kulturellen Normen entstammen.[13]

Naivität im heutigen Verständnis fungiert nicht mehr als Fluchtmöglichkeit aus der Erfahrungs- und Wissenswelt, vielmehr äußert sie das Bedürfnis, „außer sich" zu geraten, den Horizont dieser Welt zu überschreiten, ohne sie jedoch zu konterkarieren. Eine solche Sichtweise findet sich auch bei Rylëva angedeutet, die das Wesen des Menschen in der modernen Philosophie nicht mehr auf „ein Grundprinzip oder eine Substanz reduziert" sieht:

---

10 Migunov: Filosofija naivnosti (wie Anm. 6), 9: „Если человек умен и не подозревает об этом, то это наивный или натуральный ум. Если же умный человек вполне осведомлен о своих достоинствах и знает себе цену, то перед нами рефлексивный ум, т.е. ум, утративший наивность."

11 Ebd., 10.

12 Ebd.

13 Ebd., 11: „Золотой возраст наивного искусства – детство и старость […]. Как выясняется, на данных возрастных полюсах художник меньше всего склонен работать в ритмах подражательного (репрезентативного) творчества, вокруг которых и возникло большинство эстетических и общекультурных норм."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Das ist zugleich ein Zeichen für das gestiegene Interesse an veränderten Bewusstseinszuständen, an Grenzsituationen und allem, was die Grenze der Möglichkeiten offenlegt, den Maßstab des Menschlichen im Menschen. Vielleicht ist das Interesse an der künstlerischen Kreativität naiver Schöpfer mit der Vorstellung verbunden, dass Propheten und Künstler einen Hang zur Liminalität, zum Marginalen haben; sie sind „Grenzfiguren". [14]

Metamoderne und Naivität. Versuch einer Zusammenbindung

Zu den wohl ersten Theoretikern der Metamoderne gehören Robin van den Akker und Timotheus Vermeulen. Metamoderne definieren sie als einen Diskurs „oscillating between a modern enthusiasm and a postmodern irony", [15] als Oxymoron, das sowohl die Eigenschaften der Moderne als auch der Postmoderne einschließt, diese als Widerspruch akzeptiert und dennoch deren Grenzen zu überschreiten sucht.

Die Metamoderne erhebt Anspruch auf das Vorhandensein eines Sinnes in Kunst und Kultur („re-signification"), [16] den sie nach der Dekonstruktion der Postmoderne rehabilitieren möchte, allerdings ohne dabei in modernistischen Utopien zu versinken. Die Künstler:innen der Metamoderne haben einen neuen Zugang zur Kunst, unabhängig davon, wie widersprüchlich die Oszillation zwischen den gegensätzlichen Polen auch erscheinen mag, so eine Beobachtung von Jerry Saltz über sein eigenes Schaffen: „I know that the art I'm creating may seem silly, even stupid, or that it might have been done before, but that doesn't mean this isn't serious." [17]

Dieser Authentizitätsanspruch und Wille zur Seriosität wendet sich sowohl gegen die übermütige Begeisterung der Moderne als auch gegen die postmoderne Apathie. Vielmehr bekräftigen beide Daseinsberechtigung und Wiedergeburt der Naivität, wenngleich das plötzliche Auftreten des Naiven in der Kunst nach der Postmoderne auf den ersten Blick überraschen mag.

Die Metamoderne lebt von der Interaktion und Reaktion mit der Gegenwart. Die Zerstörung der Ökosysteme, der Kontrollverlust über das Finanzsystem und die Instabilität der Geopolitik formen ihren historischen Hintergrund und gesellschaftlichen Kontext: „The threefold ‚threat' of the credit crunch, a collapsed center, and climate change has the opposite effect, as it infuses doubt, inspires reflection, and incites a move forward out of the postmodern and into the metamodern." [18] Die

---

14 Rylëva: O naivnom (wie Anm. 6), 30: „При этом показателен особый интерес к измененным состояниям сознания, пограничным ситуациям, всему тому, что может обнаружить предел возможностей, показать масштаб человеческого в человеке. Возможно, интерес к художественному творчеству наивных делателей связан с идеей о том, что пророки и художники имеют склонность к лиминарности и магринальности, это ‚пограничные' люди."

15 Vermeulen/Akker: Notes on Metamodernism (wie Anm. 4), [1]. Der Beitrag enthält keine Seitenzählung.

16 Ebd., [12].

17 Jerry Saltz zit. nach ebd., [2].

18 Ebd., [5].

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Künstler:innen der Metamoderne verstehen sich als Akteur:innen, die für die Entdeckung und Vermittlung eines Sinns zwischen Entwicklung und Unsicherheit sorgen:

> And new generations of artists increasingly abandon the aesthetic precepts of deconstruction, parataxis, and pastiche in favor of *aesth-ethical* notions of reconstruction, myth, and metaxis. These trends and tendencies can no longer be explained in terms of the postmodern. They express a (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse.[19]

Rekonstruktion, Mythos und Metaxie sind Schaffensprinzipien oder,[20] wie Akker und Vermeulen prägnant formulieren, Trends der Metamoderne. Zentrale Unterschiede zur vorhergehenden Epoche der Postmoderne sind Hoffnung, Unvoreingenommenheit und Ehrlichkeit, den die Metamoderne auch ästhetisch zu vermitteln sucht. Metamodernismus ist, vereinfacht gesagt, eine „Empfindungsstruktur" (*structure of feeling*), eine „ethische" Ästhetik, frei von jeglichem Utopismus (oder Dystopismus).[21]

Ein entscheidendes Verfahren der Metamoderne besteht im Oszillieren zwischen „typically modern commitment and a markedly postmodern detachment".[22] Es hat zur Folge, dass metamoderne Künstler:innen tradierte „westliche" Diskurse nicht nur in Frage stellen oder überschreiten. Vielmehr nivellieren sich diese im Kontext der Globalisierung und einer zunehmenden Kritik an der Dominanz westlicher Kulturmodelle von selbst: „The developed world has extended – and is still in the process of expanding – far beyond the traditional borders of the so-called West."[23] Der metamoderne Diskurs bewegt sich mithin zwischen „postmodern irony (encompassing nihilism, sarcasm, and the distrust and deconstruction of grand narratives, the singular and the truth) and modern enthusiasm (encompassing everything from utopism to the unconditional belief in Reason)".[24]

Auch wenn diese Oszillation eigentlich nichts weiter als eine kulturelle Suche meint und das ständige Pendeln von Pol zu Pol auf den ersten Blick kein Ergebnis impliziert, versteht sich das Prinzip doch als zutiefst sinngenerierend oder zumindest sinnanstrebend, als „modern desire for *sens* and a postmodern doubt about the sense of it all".[25] Schon allein in ihrem Streben nach Sinnerzeugung lässt die Metamoderne die Möglichkeit einer hoffnungsvollen Zukunft zu.

Dieser Aspekt ist für die Betrachtung von Viktor Krotovs „freien Dreizeilern" ausschlaggebend, stellt doch die Metamoderne gerade aufgrund ihres Prinzips der

---

19 Ebd., [2] (Hervorhebung im Original).

20 Erstmals in Platons *Symposion* definiert, wird der Begriff hier zur Bezeichnung eines Zustandes im „Dazwischen" verwendet.

21 Siehe dazu auch die slawistischen Arbeiten von Eshelman, Raoul: Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch. In: Wiener Slawistischer Almanach 46 (2000), 149–173.

22 Vermeulen/Akker: Notes on Metamodernism (wie Anm. 4), [2].

23 Ebd., [3].

24 Ebd., [4].

25 Ebd., [6] (Hervorhebung im Original).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Oszillation zwischen Gegenpolen einen geeigneten Rahmen für das erneute Wiederaufleben der Naivität dar. Anna Rylëva folgend, dass der naive Blick am Anfang jeder sich neu konstituierenden Kultur stehe, kann das Naive auch für die Metamoderne kulturgenerierend wirken. Allerdings wird Naivität dabei in ihrer klassischen Bedeutung modifiziert. In *The Metamodernist Manifesto* greift Luke Turner 2011 auf Überlegungen von Vermeulen und van den Akker zurück und spricht von einer „informed naivety":

> Indeed, if, simplistically put, the modern outlook vis-á-vis idealism and ideals could be characterized as fanatic and/or naive, and the postmodern mindset as apathetic and/or skeptic, the current generation's attitude – for it is, and very much so, an attitude tied to a generation – can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism. […] Inspired by a modern naïveté yet informed by postmodern skepticism, the metamodern discourse consciously commits itself to an impossible possibility.[26]

Das Syntagma „informierte Naivität" impliziert die Unerfahrenheit und den Dilettantismus, die die konventionelle Duden-Definition vorgibt, nivelliert jedoch die Ausschließlichkeit dieser Deutung, indem es die „Informiertheit" hinzufügt. Naivität, so das Diktum der Metamoderne, ist nicht ausschließlich naturgegeben, sondern durchaus konstruierbar.

Mit dem Terminus „informierte Naivität" betrachtet die Metamoderne den Aspekt der Altersspezifik des Naiven in einem neuen Licht. So setzt das Bedürfnis der Metamoderne nach dem naiven Blick als einem künstlerischen Mittel das Motiv der Kindheit zentral, zu sehen in Filmen von Wes Anderson und Michel Gondry, wo die Unschuld des Kindes in Opposition zum Zynismus des Erwachsenen steht. Allerdings ist die kindliche Naivität in der Metamoderne immer schon eine „informierte", bedingt durch Internet und Medien wie Facebook, WhatsApp, Google, Twitter. Gleiches gilt für den alternden (naiven) Künstler, der schon aufgrund seiner Lebenserfahrung ein „informierter" Naiver ist.

Das für die folgende Analyse von Krotovs Dreizeilern zentrale metamoderne Verständnis der ästhetischen Kategorie „Naivität" trifft einerseits auf die konventionelle Deutung des unbefangenen, angeborenen und natürlichen Blicks, andererseits auf die Herausforderungen des Informationsüberflusses und der Globalisierung, die der Naivität eigentlich entgegengesetzt sind. Der metamoderne naive Blick ist auf die eigene Informiertheit gerichtet; er impliziert sie und widersetzt sich ihr nicht. So wie das metamoderne Oszillieren eine natürliche Bewegung zwischen entgegengesetzten Phänomenen der Kultur ist, stellt auch die metamoderne Naivität keine ideologische Größe dar, sondern eine Kategorie, die von der Auseinandersetzung mit den eigenen Grenzen lebt. Die metamoderne Naivität ist selbstgenerierend und selbsterneuernd, denn der naive Blick der Metamoderne richtet sich in einem steten Hin und Her einmal selbstreflexiv auf sich und das eigene Wissen, dann wieder naiv auf die Welt und geht schließlich unter Einschluss des neu erworbenen Wissens erneut zurück ins Selbstreflexive.

26 Ebd., [5].

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Die metamoderne Naivität, wie sie auch in Viktor Krotovs kleinen Formen zu finden ist, ist empathisch und hoffnungsvoll, aber nicht utopisch und träge. Das Verfahren des naiven Blicks stellt hier einen Appell dar, scheinbar widersprüchliche Aufgaben zu erfüllen, nämlich über die Welt staunen zu können und zugleich das gesamte, ständig wachsende Weltwissen zu berücksichtigen, um kulturgenerierend zu wirken. In Bezug auf Krotov und die Metamoderne bleibt außerdem festzuhalten, dass der marginale, periphere Zustand, den auch Rylëva und Migunov bereits lange vor den Theoretiker:innen der Metamoderne in ihrer Naivitätsforschung beschrieben haben, immer mehr ins Zentrum auch der Kunst gelangt ist und zu einer wesentlichen sinngenerierenden Erscheinung der Gegenwart wurde.

Viktor Krotovs „freie Dreizeiler"

Ausgehend von diesem Modell der „informierten Naivität" der Metamoderne sollen die Dreizeiler Viktor Krotovs als kleine Form gattungspoetisch analysiert und auf ihr Potenzial einer Poetik der Naivität hin untersucht werden. Krotovs kurze Dreizeiler oder – wie sie im Original genannt werden – seine „freien Dreizeiler" (*свободные трёхстишья*) bilden einen Zyklus aus sieben Bänden, die nach unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten und Lebensabschnitten des Autors gegliedert sind. Die Gedichte bestehen aus drei Zeilen, sind weder an Reim noch an eine bestimmte Metrik gebunden und erinnern dadurch formal an den *vers libre* und das japanische Haiku.

Für die Gattungspoetik der Dreizeiler ist die von Krotov selbst erfundene Benennung von besonderer Relevanz. Die Bezeichnung „freie Dreizeiler" impliziert Hinweise für eine Gattungsbestimmung: Krotov bezeichnet seine Gedichte nämlich lediglich als Dreizeiler. Die dreizeilige Form ist denn auch das Einzige, was man über die formale Gestaltung der Gedichte sicher aussagen kann. Krotov scheint sich nicht auf eine strengere Formvorgabe beschränken zu wollen, vielmehr liegt die einzige formale Bedingung seiner Gedichte im Vorhandensein dreier Zeilen. Diese Simplizität der Form impliziert jedoch eine gewisse Freiheit: Die Ungebundenheit an Reim und Metrik liefert mehr Möglichkeiten für die Wortwahl und vor allem für die semantische Fülle und thematische Breite. Nicht umsonst fügt Krotov dem Begriff „Dreizeiler" das Wort „freie" hinzu. Mit diesem Adjektiv verweist er sowohl auf eine absolute inhaltliche Freiheit als auch auf eine relative formale Unverbindlichkeit, die es schwer machen, diese Art Lyrik mit bereits bekannten konventionellen lyrischen Kleinformen wie beispielsweise dem Epigramm gleichzusetzen.

Die Opposition aus inhaltlicher Freiheit beziehungsweise Offenheit und formaler Verknappung schafft einen experimentellen Raum von höchster Assoziationsdichte. Zunächst erweckt die Gattung den Eindruck, äußerst innovativ zu sein, handelt es sich doch um eine Lyrik, die keinen weiteren Gesetzen als denen der Kürze unterliegt. Dennoch oszilliert diese Form, auch wenn sie radikal reduziert und „befreit" daherkommt, zwischen Innovation und Konvention.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Die Dreizeiler weisen nämlich durchaus Bezüge zur Haiku-Dichtung auf, allerdings weniger zur klassischen japanischen Form als vielmehr zu kreativen Adaptionen der Gattung durch europäische und amerikanische Literaturen. Auch die Periodisierung von Krotovs Dreizeilern geht einher mit dem in Europa gestiegenen Interesse am Haiku: Seine Dreizeiler entstanden seit den 1970er Jahren und wurden über drei Jahrzehnte hinweg verfasst, also praktisch bis in die Gegenwart hinein. Auch wenn die europäische Rezeption des Haiku schon Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzte, kam es mit den 1960er Jahren zu einem erneuten Haiku-Boom im Osten wie im Westen, wie Andreas Wittbrodt in seiner Einführung zum Haiku beobachtet: „Diese Gattung hat sich, von der Öffentlichkeit bislang weitgehend unbemerkt, seit Anfang der 1970er Jahre zum Mittelpunkt eines lebendigen literarischen Lebens entwickelt, das inzwischen, bedingt vor allem durch das Internet, nahezu die ganze Welt umspannt.“[27] Die zentrale Beobachtung ist hier, dass die Hybridisierung der Gattung aufgrund von Digitalisierung und mithilfe des Internet stattgefunden hat.

Hinsichtlich der kleinen Form in der Metamoderne interessiert nachfolgend vor allem die Haiku-Entwicklung seit den 1990er Jahren. In seinem Essay *Dreh- und Angelpunkt intuitiver Erfahrung* macht Dietmar Taucher, österreichischer Lyriker und Mitglied der Deutschen Haiku-Gesellschaft, eine Verbindung zwischen Internet-Haiku und Metamoderne auf:

> Das Wichtigste war allerdings, plötzlich eine literarische Alternative entdeckt zu haben, die weder in einem postmodernen Zynismus noch in einer neoromantischen Sentimentalität verfangen zu sein schien: Das Haiku offenbarte sich als etwas Frisches, Unverdorbenes, das den archimedischen Punkt gefunden hatte, nämlich den originären Moment, als Dreh- und Angelpunkt intuitiver Erfahrung.[28]

Auch wenn Taucher seine Überlegungen sechs Jahre vor der künstlerischen Initiative der Metamoderne veröffentlicht hat, treten gewisse Parallelen zu Tage, darunter die offene Ablehnung der Postmoderne und die Stellung des Haiku als Lösungsmittel für die metamoderne Zwiespältigkeit.

Die Beschreibung des Haiku als „intuitive Erfahrung“ lässt sich wie ein Appell an die eigene Reflexionsfähigkeit verstehen. Tauchers Charakterisierung des Haiku als „etwas Frisches, Unverdorbenes“ ruft wiederum den naiven Blick auf, der einige Absätze später auch direkt angesprochen wird: „Das Ziel – oder der Weg? oder beides? – meiner Haiku-Praxis ist […] die Pforten der Wahrnehmung zu reinigen, um die Urbilder oder Ideen in ihrer konkret-alltäglichen Erscheinung unmittelbar zu schauen.“[29]

---

27 Wittbrodt, Andreas: Deutsche Haiku-Poetik der Gegenwart. In: Tiefe des Augenblicks. Essays zur Poetik des deutschsprachigen Haiku. Hg. v. Andreas Wittbrodt. Hamburg 2004, 7–12, 7.

28 Taucher, Dietmar: Dreh- und Angelpunkt intuitiver Erfahrung. In: Wittbrodt: Tiefe des Augenblicks (wie Anm. 27), 118–122, 119.

29 Ebd., 121.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Es liegt auf der Hand, dass Taucher am Beispiel des Haiku die kleine Form zum Vermittler des naiven Blicks proklamiert. So wird die starke Abwandlung der Form von ihrem klassischen Prototyp mit einem typisch metamodernen Argument bekräftigt:

> Da ich weder als Traditionalist noch als Avantgardist gelten wollte und möchte, strebe ich an, das Haiku weniger über dessen Form als über dessen Inhalt bzw. Geisteshaltung zu begreifen. In einem gelungenen Haiku steht idealerweise nichts zwischen Objekt und Subjekt, das Außen amalgamiert mit dem Innen, das Oben trifft mit dem Unten zusammen, die Zeit löst sich im Moment auf, der immer originär ist […].[30]

Das Entscheidende an dieser Stelle ist, dass die formalen Veränderungen des klassischen Haiku offensichtlich durch dessen metamoderne Haltung zwischen Konvention und Innovation veranlasst wurden. Die „Geisteshaltung" des Haiku wird bereits von Taucher als eine oszillierende beschrieben. Das heißt, die aufwendige Bewegung zwischen den Polen kann im Haiku aufgrund seiner Kürze auf das Wesentliche reduziert werden, aber auch das Wesentliche sehen: Das ist das Resultat des naiven Blicks.

Ähnlich verhält es sich mit den Dreizeilern von Krotov. Auf der einen Seite fehlt ihnen die fundierte Tradition des japanischen Haiku, deshalb distanziert sich der Autor bewusst von dieser Form, indem er sie auf „bloße" Dreizeiler reduziert. Andererseits jedoch findet man in Krotovs freien Dreizeilern häufig thematische Bezüge, die dem klassischen Haiku aus der Ferne Tribut zollen:

Деревья растворились в пустоте.
Тишина и задумчивость.
Это и называется осень.[31]

Die Bäume haben sich in der Leere aufgelöst.
Stille und Nachdenklichkeit.
Das nennt man auch Herbst.

Bei diesem Dreizeiler aus dem siebten Band *Segodnjašnij jazyk večnosti* (Die Gegenwartssprache der Ewigkeit) ist der Jahreszeitenbezug eindeutig zu erkennen. Der Herbst wird wörtlich genannt und vom Sinnbild der in Leere aufgehenden Bäume unterstützt, die im Herbst ihre Blätter verloren und sich entblößt haben.

Das nächste Gedicht aus dem gleichen Band nimmt Bezug zu einer Jahreszeit, ohne diese jedoch direkt zu benennen:

30 Ebd., 120.

31 Krotov, Viktor: Segodnjašnij jazyk večnosti [Die Gegenwartssprache der Ewigkeit]. Internet-Verlag Ridero 2017, 24. URL: https://ridero.ru/books/segodnyashnii_yazyk_vechnosti/ (30.03.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Исходит слезами, не желая
расставаться с родным деревом,
ком вчерашнего снега.[32]

Scheidet in Tränen, sich nicht
trennen wollend vom heimatlichen Baum,
Klumpen gestrigen Schnees

Die Erwähnung des Schnees verweist auf den Winter und spielt bei diesem Dreizeiler eine ähnliche Rolle wie das japanische Jahreszeitenwort *kigo*, das beim Haiku traditionell verwendet wird – mit dem wesentlichen Unterschied, dass das *kigo* ein fest verankertes, allgemeingültiges Jahreszeitenwort (oder Phrase) ist. Aus Sicht der Sinnstiftung erzeugt das Wort „Schnee" jedoch eine ähnliche Wirkung wie das *kigo*, indem es die Jahreszeit erahnen lässt und entsprechende Assoziationen hervorruft.

Im folgenden Dreizeiler wird das Verhältnis zum klassischen Haiku auf der Metaebene thematisiert. Mithilfe von Ironie und spielerischer Interjektion weist Krotov auf die Relation zwischen seinen Dreizeilern und dem klassischen Haiku hin. Die Bezeichnung „chokky" (хокку) hatte sich eine Zeit lang im Russischen für Haiku etabliert.

Не японским садиком,
русскими двориками иду на работу.
Но хокку мне – не хо-хо.[33]

Nicht durch einen japanischen Garten,
durch russische Innenhöfe gehe ich zur Arbeit.
Aber das Haiku ist mir trotzdem – nicht Ha-ha.

Die „chokky" sind nicht japanischer, sondern russischer Art, haben ihre eigenen Regeln, ohne dass jedoch der Prototyp abgewertet würde. Sie sind nicht als bloße Nachahmungen klassischer japanischer Haiku zu verstehen. Zu diesen ist die Verbindung in einigen wenigen Gedichten noch an der Textoberfläche präsent, wenn zum Beispiel die Natur thematisiert wird oder die Jahreszeiten präsent sind. Vielmehr orientieren sich Krotovs Dreizeiler aber an der europäischen Auseinandersetzung mit dem japanischen Haiku, in deren Verlauf das vormals klassische Haiku zu einer selbstständigen hybriden Gattung mutierte.

In Krotovs Dreizeilern dominiert eine Poetik der Naivität, die außer der Maxime der Kürze keine Haiku-Regeln zu befolgen scheint. Entscheidend ist vielmehr das Festhalten an einer existenziellen Erfahrung – oder genauer gesagt, an einem entblößten Bild von dramatischer Ausdrucksstärke. Unabhängig davon, ob der Dreizeiler einen wichtigen biografischen Meilenstein oder „nur" eine scheinbar unbedeutende

32 Ebd., 31.
33 Ebd., 63.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

alltägliche Situation schildert, stehen nicht etwa semantische Kontextualisierungen eines häufig nicht genau erschließbaren Hintergrunds im Mittelpunkt von Krotovs Gedichten, sondern eine situative Besonderheit:

> Может быть, никогда и не вспомню
> ни слова из опьяняющих речей,
> что шепчет мне эта минута.[34]
>
> Möglich, dass ich mich an kein einziges Wort
> aus den betörenden Reden erinnern werde,
> die mir diese Minute zuflüstert.

Der Dreizeiler schildert schon fast modellhaft den eigentlichen Anlass des modernen, vom Haiku abgeleiteten Dreizeilers: die Sakralisierung des Augenblicks und das Festhalten eines reduzierten Sinnbildes. Das lyrische Ich thematisiert nicht den konkreten Inhalt des beschriebenen Moments, sondern diesen selbst – und seine Vergänglichkeit. Das Ungesagte dieser spezifischen Minute wird zu einem Geheimnis und betont umso mehr ihre Wichtigkeit.

Von der Relevanz des Augenblicks komme ich zu jenem Verfahren, in dem sich die Poetik der Naivität bei Krotov konkretisiert: im Staunen.[35] Ob fasziniert von der Schönheit der Welt oder erschüttert über ihre Entzauberung, behält der staunende Blick die ursprüngliche Reinheit der Erkenntnis bei, die Fähigkeit, das Urbild der Dinge zu sehen. Damit manifestiert sich in ihm eine der Kernbedeutungen der Naivität, nämlich das Wesentliche zu entblößen.

Für Krotovs zitierten Dreizeiler lässt sich festhalten, dass bei ihm die in der Sekundärliteratur vielfach behandelte „Poetik des Augenblicks" letztlich auf den Moment des Staunens, des Innehaltens hinweist, der eine einzige Sekunde umfasst, die zudem keine lange oder tiefgreifende Reflexion zulässt.[36] Das Staunen wird schlechterdings zu einem Verfahren, mit dem man die Poetik der Naivität aufdecken kann. Krotovs folgender Dreizeiler erzeugt zum Beispiel ein Staunen im Sinne existenziellen Entsetzens:

---

34 Krotov, Viktor: Kapriznoe sčast'e suščestvovanija [Das kapriziöse Glück der Existenz]. Internet-Verlag Ridero 2016, 12. URL: https://ridero.ru/books/kapriznoe_schaste_sushestvovaniya (30.3.2020).

35 Vgl. u. a. das Stichwort „Staunen". In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1998.

36 Vgl. zum lyrischen Augenblick u. a. Herold, Milan: Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins: Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke. Göttingen – Bonn 2017. Oder Hillebrand, Bruno: Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute. Göttingen 1999.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Громадную яичницу с салом
пододвигает ко мне исхудавшая рука.
– Ешь, сынок, а я посмотрю.[37]

Ein Riesenspiegelei mit Speck
streckt mir eine magere Hand entgegen.
– Iss, mein Söhnchen, und ich schau zu.

Der starke Kontrast zwischen dem dürren Arm des gealterten Vaters und dem fettigen Spiegelei mit Speck, das dieser dem erwachsenen lyrischen Ich wie einem Kleinkind reicht, evoziert einen Moment des Staunens, der in plötzliche Erkenntnis umschlägt: in die des bitteren Schmerzes angesichts des Alters des Vaters und der eigenen Rührung über die väterliche Fürsorge. Wer mit der Autobiografie des Autors vertraut ist, weiß zudem um die Erschütterung des Sohnes bei der Wiederkehr des in einem sowjetischen Straflager inhaftierten Vaters. Dem Autor gelingt es kongenial, diesen kurzen Moment des existenziellen Staunens einzufangen, so dass er zum Auslöser weiterer Gedanken und Überlegungen wird.

Andere Dreizeiler Krotovs thematisieren wiederum die Besonderheiten des Alltags, in denen das Staunen eine philosophische Dimension gewinnt. Der gewöhnliche Weg zur Arbeit wird im staunenden Blick beispielsweise zu einem besonderen Ort – einem Ort der Meditation, dem auch das (mögliche) Ausrutschen auf dem Glatteis nichts anhaben kann:

Дорожка от метро к работе –
вот моё место для медитаций.
Ничего, что гололедица.[38]

Der Pfad von der Metro zur Arbeit –
das ist mein Meditationsraum.
Macht nichts, dass Glatteis ist.

Einen besonderen Bereich bilden die Dreizeiler, die Krotovs Kindheit thematisieren. So schlägt sein anschließender Dreizeiler über das Staunen angesichts der Alltäglichkeit beziehungsweise Normalität des Alltags einen direkten Bogen zur kindlichen Naivität:

Роза увядает лепесток за лепестком.
И мне горестно, как малышу,
не знавшему, что цветы умирают.[39]

37 Krotov: Segodnjašnij jazyk večnosti (wie Anm. 31), 14.
38 Ebd., 52.
39 Krotov, Viktor: Melkij doždik [Feiner Niesel]. Internet-Verlag Ridero 2016, 78. URL: https://ridero.ru/books/melkii_dozhdik/ (30. 04. 2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Blättchen für Blättchen welkt die Rose.
Und es schmerzt mich wie einen Säugling,
der nicht wusste, dass Blumen sterben.

Das Staunen über das Verwelken der Rose ist in einer solchen Klarheit verdichtet, dass es als Trauer eines Neugeborenen, das in seiner Naivität noch nichts von Tod und Vergänglichkeit ahnt, beziehungsweise ahnen kann, geradezu selbst naiv wirkt. Bei Krotov finden sich häufig solche direkten Referenzen an die Kindheit – oder genauer gesagt – an eine emotionale, kindlich-naive Weltwahrnehmung:

Иду гордый:
удачно ударил по мячу,
откатившемуся от мальчишек.[40]

Ich komme stolz daher:
Habe den Ball gut getroffen,
der von den Jungs wegrollt.

Die kindliche Emotion, die Krotov in dem Gedicht festhält, durchlebt ein erwachsenes lyrisches Ich. In ihr verbirgt sich das Staunen über die Möglichkeit, im Erwachsenenalter emotional und tatsächlich Kind zu sein, nivelliert doch die erfolgreiche Beteiligung am Kinderspiel alle Altersgrenzen. Das Gegenteil spiegelt sich in den nächsten Dreizeilern, in denen das lyrische Ich die Vergänglichkeit der Kindheit bedauert:

Под толстым слоем земли
нашел стёклышко последнего секретика
с потускневшей серебрянной бумажкой.[41]

Unter einer dicken Erdschicht
fand ich die Glasscherbe mit dem letzten Schatz,
das Silberpapier eingetrübt.

Скоро завершится возраст изменений,
начнётся чинное благополучие…
И дальше уже неинтересно.[42]

Bald endet das Lebensalter der Veränderungen,
beginnt das manierliche Wohlergehen…
Alles Weitere ist uninteressant.

40 Ebd., 54.
41 Krotov: Segodnjašnij jazyk večnosti (wie Anm. 31), 7
42 Ebd., 23.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Der erste Dreizeiler scheint zunächst rein deskriptiv zu sein; es wird nur eine konkrete Situation geschildert. Trotzdem ist die Trauer über die Vergänglichkeit der Kindheit allgegenwärtig, wofür das Adjektiv „letztes" (*последний*) steht, das auf die letztmalige Begegnung des lyrischen Ichs mit den Geheimnissen seiner Kindheit hindeutet. Das hier mit „Schatz" übersetzte Wort „Sekretik" (*Секретик*) verweist auf ein (post-)sowjetisches Kinderspiel, bei dem eine besonders schöne oder seltene Bonbonhülle unter eine Glasscherbe gelegt und an einem geheimen Ort vergraben wird. Durch das spätere Lockern der Erde kann der Schatz entdeckt werden, und das ausgewählte Motiv der Bonbonhülle schimmert dann geheimnisvoll durch die Glasscherbe. Bei Krotov hingegen signalisiert die Zuschreibung „eingetrübt" (*потускневший*), dass das gefundene Bonbonpapier längst verblichen, der Schatz in Vergessenheit geraten – und das Kind bereits erwachsen ist.

Im zweiten Dreizeiler verbirgt sich ein Protest gegen die Vergänglichkeit – nicht der Kindheit selbst, sondern des kindlichen Gemüts beziehungsweise naiven Blicks. Das Ich bezeichnet den nahenden Verlust dieses Blicks und den Anfang eines geregelten Lebens wortwörtlich als „uninteressant". Es bleibt im Unklaren, über welches Alter es spricht. Neben den Verlusterfahrungen geht es aber auch um die Stagnation des Alters und ein Bedauern darüber.

Ein großer Teil von Krotovs freien Dreizeilern besteht aus Gedichten, in denen der naive Blick nicht unbedingt ein erkennendes Staunen hervorruft, sondern eher ein situativ emotionales Verhältnis verhandelt wird, festgehalten als Sinnbild in Form einer minimalistischen und präzisen Schilderung. Das Staunen ist hier vielmehr metaphysischer Natur, wenn in Anbetracht kleiner Dinge der große Sinn sichtbar wird:

Стены, дворы, крыши.
Взгляды.
Где-то там – небо.[43]

Mauern, Höfe, Dächer.
Blicke.
Irgendwo dort – der Himmel.

Der naive Blick offenbart sich in diesem Beispiel in seiner Reinheit und Unvoreingenommenheit, denn tatsächlich wird einfach nur geschaut und das Gesehene aufgezählt: die Mauern, Höfe und Dächer. Von der Ebene des Unbeseelten geht es auf die Ebene der Beseelten: die Blicke (der Menschen). Und schließlich ganz nach oben: zum Himmel. Dessen Höhe scheint unerreichbar, befindet sich im „irgendwo". Dennoch weiß das lyrische Ich, dass er existiert.

In nur sieben Wörtern erstreckt sich der Dreizeiler von der Erde über den Menschen bis in den Himmel. Ein Aufstieg, der Beobachtungen des Augustinus ähnelt, den Ekkehard Martens als Beispiel für das metaphysische Staunen anführt:

43 Ebd., 22.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

> Wer möchte es aber zählen, wie viele lächerlich geringe Anlässe unserm Fürwitz tagtäglich zur Versuchung werden und wie oft wir auch dabei straucheln! […] Oft, wenn ich zu Hause sitze, kann ich gespannt einer Eidechse zuschauen, wie sie Fliegen fängt, einer Spinne, die sie umwickelt, wenn sie ihr ins Netz geraten ist. Kleine Tierchen, gewiss, aber ist die Sache nicht die gleiche? Wohl gehe ich von solchen Eindrücken dazu über, Dich zu preisen, wunderbarer Schöpfer und Ordner der Dinge all und all, aber das war nicht von Anfang gleich der Grund, mich ihnen hinzugeben.[44]

Nach Augustinus hat das Staunen nur dann seine Daseinsberechtigung, wenn es unmittelbar an die Größe Gottes appelliert; ein rein sinnliches Staunen ist für ihn nicht zulässig. So findet man auch bei Krotov die Reduktion auf einzelne knappe Substantive ohne jegliche Ergänzung und Ausschmückung, und gleich anschließend den direkten Fingerzeig auf den Himmel.

Ein weiterer Dreizeiler zeugt auf eine andere Weise von diesem augustinischen Staunen als „neugierige[m] Anschauen von etwas […], ohne dass man damit ein bestimmtes praktisches Interesse verfolgt“.[45]

> Эти сказочные зимние деревья
> напоминают мне что-то
> никогда не виданное.[46]
>
> Diese märchenhaften Winterbäume
> erinnern mich an etwas
> nie Gesehenes.

In Krotovs Gedicht vereint sich das Staunen über die Welt als einer neuen mit dem Staunen über die Welt als einer wunderbaren. Seine inhaltliche Fülle erweist sich auf den ersten Blick als unzureichend, bilden doch seinen Gegenstand nur die winterlichen Bäume, die keine weitere adjektivische Beschreibung haben außer „märchenhaft“. Allerdings vergrößert sich gerade deshalb der Spielraum der Fantasie. Die Bäume, die wir eigentlich jeden Winter zu sehen bekommen, erscheinen dem Ich als etwas noch nie Gesehenes. Das impliziert gleichzeitig, dass es die Bäume so betrachtet, als würde es zum ersten Mal auf die Welt schauen – mit einem naiven Blick. Die phantastische Schönheit dieser Bäume wird so verstärkt, und es gelingt Krotov, ein intensives Bild zu schaffen, in dem sich der erste naive Eindruck als unbeschreibbar erweist.

---

44 Augustinus zit. nach Martens, Ekkehard: Staunen bildet. Vom Staunen als Erkenntnis-, Sozio- und Psychodrama in Bildungsprozessen. In: Das Kita-Handbuch. Hg. v. Martin R. Textor und Antje Bostelmann. 2003. URL: https://www.kindergartenpaedagogik.de/1055.html (30.03.2020). – Der Kontext, in dem der Artikel von Martens erschien und in den Augustinus eingebunden wurde, scheint mir paradigmatisch ein ebenfalls „naiver“ zu sein, denn er findet sich auf einer Webseite, die der Erziehung von Kindergartenkindern gewidmet ist.

45 Ebd.

46 Krotov: Melkij doždik (wie Anm. 39), 79.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Schlussüberlegungen

Krotovs freie Dreizeiler stellen eine besondere Form der Kurzlyrik dar, die aufgrund ihrer Position zwischen dem konventionellen Prototyp des Haiku und den aktuellen kulturellen Herausforderungen eine noch oszillierende, hybride Gattung sind. Die Position seiner Dreizeiler zwischen einer Sinnstiftung durch Tradition und den Folgen von Internationalisierung und Digitalisierung sprechen für ihre Einstufung als eine metamoderne Erscheinung.

Gattungspoetisch erweisen sich Krotovs freie Dreizeiler insofern als Vermittler einer (metamodernen) informierten Naivität, als sie eine Poetik der Naivität durch maximale Reduktion auf das Wesentliche erzeugen. Die Kürze ihrer Form korreliert dabei mit der Intensität des Ausdrucks. Hierbei fungiert der naive Blick als eine Technik, die den Zielen der Metamoderne, nämlich der ständigen Optimierung ihrer kulturellen Suche und neuen Sinnfindung transparent und unbefangen gerecht wird, während die unterschiedlichen Arten des Staunens den Kern der naiven Poetik von Krotovs Dreizeilern ausmachen.

Die Poetik der Naivität in Krotovs kleiner Form ist unbedingt im Kontext des Metamodernismus zu lesen. Die Metamoderne proklamiert die Genese einer in sich widersprüchlichen Ästhetik, die von der ständigen Oszillation zwischen konventionellen und modernen Polen geprägt ist. Da sich auch die ästhetische Kategorie der Naivität in Bewegung befindet, plädiert die Metamoderne für eine informierte Naivität: eine Naivität, die das bestehende Vorwissen nicht tilgt.

Für einen metamodernen Künstler wie Viktor Krotov ist es daher unmöglich, sich in der Zeit des Informationsstroms und der Digitalisierung „uninformiert“ zu geben. Seine freien Dreizeiler zeigen – stellvertretend für weitere kleine Formen, die sich bevorzugt im Internet finden – ein Wechselspiel zwischen Informiertheit und dem naiven entblößenden Blick. Die wohl wichtigste Besonderheit des naiven Blicks in der Metamoderne aber ist, dass er konstruiert und als Technik (bewusst) anwendbar ist. So behält er zwar die konventionellen Eigenschaften der ästhetischen Kategorie „Naivität“, ist hingegen in der Instrumentalisierung keinesfalls naiv.

Aus gattungspoetischer Perspektive lassen sich an Krotovs dreizeiligen Gedichten, die größtenteils über Internet-Verlage und soziale Netzwerke zugänglich beziehungsweise vertrieben werden, die Auswirkungen des Internets verifizieren. Seine Dreizeiler erweisen sich aufgrund der Poetik der Naivität produktiv im Internet und fügen sich dem Medium sowie den digitalen Medien allgemein, weil die Beschaffenheit dieser kleinen Form mit der Unmittelbarkeit und der Reduktion dieser Medien in einer Beziehung steht. Das Internet korreliert mit den freien Dreizeilern außerdem insofern, als es den metamodernen Pol der Informiertheit darstellt und – wie an der Entwicklung des europäischen Haiku zu sehen – zu einer Hybridisierung der Gattung führte.

Das Netz scheint die Verbreitung der Dreizeiler zu begünstigen. Schon ein flüchtiger Blick in die gegenwärtige russische Internet-Lyrik zeigt eine Vielzahl ähnlicher kleiner Formen, darunter „Pirožki-Gedichte“ (Stiški-pirožki), das heißt mitun-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

ter lustige, manchmal auch ironische oder absurde ungereimte Vierzeiler, benannt nach den russischen Teigtaschen, zudem vom japanischen Tanka inspirierte „Kleine Tankas“ (Tanketki) von Aleksej Vernickij oder auch die Internet-Haiku von Aleksej Andreev.

An ihnen ließe sich erproben, ob Kürze die entscheidende Rolle in der Erzeugung einer Poetik der Naivität spielt. Zumindest mit Blick auf Viktor Krotovs freie Dreizeiler und die Metamoderne hat sich die Hypothese bestätigt, dass Reduktion sich unmittelbar auf das Naivitätsverständnis auswirkt. Die formale Verknappung des Wortumfangs erzielt offensichtlich die gleiche Wirkung wie der naive unvoreingenommene Blick, der ebenfalls das Sinnbild auf das Wesentliche reduziert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Warum gerade Haiku?

Jiří Valochs Haiku-Interventionen

Zornitza Kazalarska

Wo ist die Rauheit
meiner vergangenen Haiku?
Jiří Valoch (*Druhá Kytička*)[1]

Warum gerade Haiku? ist der Titel eines polemischen Aufsatzes von Jiří Valoch,[2] in dem der tschechische Dichter, Künstler, Kunsthistoriker und Kurator auf die kritischen Rezensionen seiner 2004 erschienenen Sammlung „mehr oder weniger" traditionstreuer Haiku-Gedichte *Kytička* (Blumensträußchen) antwortet. Die ablehnenden Bemerkungen seiner Leser:innen nimmt Valoch zum Anlass,[3] um sich mit der verhinderten Rezeptionsgeschichte der tschechischen experimentellen Poesie der 1960er und 1970er Jahre auseinanderzusetzen: Das Haiku bilde die tragende Säule seiner ersten minimalistischen und konzeptualistischen Arbeiten vom Ende der 1960er Jahre und ziehe sich durch seine künstlerische Laufbahn der letzten dreißig Jahre kontinuierlich hindurch.

Es ließe sich aber auch argumentieren, dass die Zahl der unpublizierten Werke aus seinem Archiv (sowie aus dem Nachlass seiner Zeitgenossen Vladimír Burda, Josef Honys und Ladislav Nebeský) es praktisch unmöglich macht, die poetologische Bedeutung der japanischen Kleinform für Valochs Gesamtwerk zu erkennen und in einem historischen Kontext zu erschließen. Eine adäquate Lektüre seiner letzten Haiku-Sammlungen setzt folglich die Schließung bestimmter Rezeptionslücken voraus, die in der Geschichte der spätsozialistischen Lyrik weiterhin bestehen.

Diese überraschend feste und (aus literaturhistorischer Sicht) dennoch relativ unsichtbare Verwurzelung des Haiku in der alternativen Kultur der tschechoslowakischen Zeit der sogenannten Normalisierung steht im Zentrum meines Beitrags. In dieser stillstehenden Zeit der 1970er Jahre lassen sich experimentelle Künstler und Dichter wie Jiří Valoch, Vladimír Burda, Ladislav Novák und Karel Trinkewitz von dem japanischen Dreizeiler inspirieren, finden in ihm das verdeckte Potenzial einer ästhetischen Widerständigkeit – beziehungsweise erfinden ihn neu. Ausgehend von Jiří Valochs Selbstreflexionen möchte ich der Frage „Warum gerade Haiku?" nachgehen und die künstlerischen Transformationen untersuchen, die das Haiku in seinem Schaffen durchläuft. Am paradigmatischen Beispiel dieser plötzlichen Hinwendung zum Kurzgedicht im Spätsozialismus lässt sich vielleicht zeigen, wie und

1 Valoch, Jiří: Druhá Kytička (více či méně nepřesných haiku) [Zweites Blumensträußchen (mehr oder weniger unkorrekter Haiku)]. Brno 2008, 16: „Kde je drsnost / mých minulých haiku?" – Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

2 Valoch, Jiří: Proč zrovna haiku? [Warum gerade Haiku?]. In: Tvar 16/9 (2005), 9.

3 Valoch bezieht sich dabei vor allem auf die Buchrezension von Trávníček, Jiří: Haiku a hovna [Haiku und Dreck]. In: Tvar 16/5 (2005), 21.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

warum kleine Formen der Lyrik sich in kleine Interventionsformen, in subversive Protestformen des Kleinen verwandeln können.

Als „Haiku-Interventionen" bezeichne ich zunächst metaphorisch diejenigen experimentellen Eingriffe in die ost-westliche Haiku-Tradition, die als Formen des „kreativen Missbrauchs",[4] als subversive Techniken der Aneignung, Manipulation und Verfremdung näher zu bestimmen wären. So wirft der tschechische Literaturwissenschaftler und -kritiker Jiří Trávníček Valoch vor, er habe das Haiku zahlreichen Eingriffen ausgesetzt und den friedfertigen, milden Ton der alten japanischen Poesie durch Blasphemie und Grobheit ersetzt.[5] Darüber hinaus verhilft Valoch einer, dem Haiku bereits innewohnenden, Sprengkraft zum Ausdruck, indem er diverse Praktiken der ästhetischen Grenzüberschreitung und Grenzdurchdringung (zwischen Signifikat und Signifikant, zwischen Wort und Bild, zwischen Kunst und Leben) anwendet sowie nicht zuletzt tatsächliche Eingriffe in den physischen Raum der Naturlandschaft vornimmt, die vom Haiku-Diskurs inspiriert sind. Seine Experimente mit der japanischen Kleinform kreisen um folgende drei ineinander übergehende Figuren: Interventionen in die Haiku-Landschaft, Interventionen in die Sprachlandschaft, Interventionen in die Naturlandschaft. Das subversiv-kritische Format der künstlerischen Interventionen wird dabei vor allem als Eingriff auf der Wahrnehmungsebene verstanden,[6] der Sichtbarkeit herzustellen, Perspektiven aufzuzeigen und Veränderungen zu initiieren vermag.

Jiří Valochs Interesse für die poetologischen Implikationen der typischen Haiku-Struktur mit ihren syntaktischen sowie semantischen Besonderheiten nahm, seiner eigenen Chronologie zufolge, nach dem Prager Frühling zu. Es überschneidet sich mit der Kehrtwende des Künstlers hin zum Minimalismus sowie zur Konzept- und Aktionskunst; die Verfahren der konkreten und visuellen Poesie traten dabei allmählich in den Hintergrund. Die Haiku-Dreiheit wurde immer häufiger zum Gegenstand künstlerischer Reflexionen des Autors und lieferte Inspiration nicht nur für zahlreiche verbale Triptychen und repetitive Aneinanderreihungen von Wort-Triaden,[7]

---

4 Hartmann, Doreen/Lemke, Inga/Nitsche, Jessica: Einleitung: Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. In: Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. Hg. v. Doreen Hartmann, Inga Lemke und Jessica Nitsche. München 2012, 9–24, hier 10.

5 Trávníček: Haiku a hovna (wie Anm. 3), 21: „Haiku v jeho pojetí je vystaveno všemožným atakům. Smířlivý tón starých japonský mistrů nahrazuje blasfemie. Měkký a jakoby poddajný styl původních mistrů je vyměněn za styl drsný a kritický."

6 Zu dieser Definition des Begriffs „Intervention" vgl. Borries, Friedrich von/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena: Ästhetische und politische Interventionen im urbanen Raum. In: Hartmann/Lemke/Nitsche: Interventionen (wie Anm. 4), 95–111, hier 100.

7 Valoch: Proč zrovna haiku (wie Anm. 2), 9: „[…] ze sémantické a syntaktické struktury haiku vznikaly také od počátku sedmdesátých let různé verbální triptychy, často v podobě substituce každého verše jediným substantivem, další série měly podobu repetitivních řazení takových trojic." („[…] der semantischen und syntaktischen Struktur des Haiku entsprangen die zahlreichen verbalen Triptychen, die ich seit Anfang der 1970er Jahre anfertigte; oft wurde der Vers dabei durch ein Substantiv substituiert; weitere Serien entstanden durch repetitive Aneinanderreihungen von Triaden.").

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

sondern auch für dreidimensionale Text- und Wortinstallationen sowie Land-Art-Projekte.

Die Frage „Warum gerade Haiku?“ lässt Valoch in seinen Selbstkommentaren zwar offen, bemüht sich aber wiederholt um die theoretische Erfassung eines künstlerischen Prinzips, das seine ganze Schaffenstätigkeit, einschließlich der Haiku-Arbeiten, bestimmt. Im Vorwort zu seiner ersten Monographie *Poesia Visiva* (1975), das Valoch höchstwahrscheinlich selbst verfasste und unter dem Pseudonym Jan Pavlík veröffentlichte,[8] erklärt er die „Modifikation eines verbalen Elements durch Einbettung in einen bestimmten (veränderlichen) Kontext“[9] zum Bindeglied zwischen älteren Werken konkreter und visueller Poesie einerseits und neueren Kunst- und Lyrikprojekten andererseits. Zu den wichtigen „Inhalten“ seiner konzeptuellen Poesie zählt er außerdem die „Möglichkeiten der semantischen Nuancierung im Rahmen eines wiederholten Wortes, […] das Erforschen von Tautologien und ihren Verschiebungen, die Bildung semantischer Komplikationen“.[10] Diese und ähnliche Selbstaussagen des Künstlers lassen folglich vermuten, dass auch die Haiku-Struktur ihm Spielraum verschaffen sollte, gewisse Probleme, die ihn interessierten, zu konkretisieren und in seinem Laboratorium für poetologische Experimente zu erproben.

Interventionen in die Haiku-Landschaft

Valochs Faszination für die japanische Kleinform ließ zunächst einmal Werke entstehen, die den poetischen Algorithmus, aus dem das Haiku hervorgeht, analysieren und zu entschlüsseln versuchten. Vielen Haiku-Arbeiten aus den 1970er Jahren war das implizite Anliegen gemeinsam, den Dreizeiler als konzeptuelle Lyrikform zu etablieren: Das heißt alle Regeln seiner Gemachtheit und alle Arbeitsschritte seiner Ausführung vorab zu klären und nachvollziehbar zu machen.

Gedichte mit solchem Gebrauchsanweisungscharakter verwischen die Grenzen zwischen „natürlicher“ und „künstlicher“ Poesie[11] und heben die Differenz zwi-

8 Vgl. dazu Chrobák, Ondřej/Písaříková, Jana: Ediční poznámka [Editorische Notiz]. In: Valoch, Jiří: Bílé listy/White sheets (1964–1966). Praha 2015 [o. S.]: „[…] fakt, že onen Jan Pavlík je Jiří Valoch osobně“ („[…] richtig ist, dass dieser Jan Pavlík Jiří Valoch persönlich ist.“).

9 Pavlík, Jan: Jiří Valoch. In: Valoch: Bílé listy (wie Anm. 8), [o. S.].

10 Vgl. dazu Jiří Valochs Beschreibung seines Künstlerbuches *Book of Shadows* (1980).

11 Die Unterscheidung zwischen natürlicher und künstlicher Poesie stammt von Bense, Max: Theorie der Texte. Köln u. a. 1962, 143: „Unter der künstlichen Poesie hingegen wird hier eine Art von Poesie verstanden, in der es, sofern sie z. B. maschinell hervorgebracht wurde, kein personales poetisches Bewußtsein mit seinen Erfahrungen, Erlebnissen, Gefühlen, Erinnerungen, Gedanken, Vorstellungen einer Einbildungskraft etc., also keine präexistente Welt gibt.“ Der Begriff „künstliche Poesie“ taucht auch in den ersten theoretisierenden Reflexionen von Josef Hiršal und Bohumila Grögerová auf; parallel dazu etablieren sich im tschechischen Kontext Synonymbegriffe wie „Poesie des neuen Bewusstseins“ und „experimentelle Poesie“. Siehe dazu Hiršal, Josef: O poezii přirozené

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

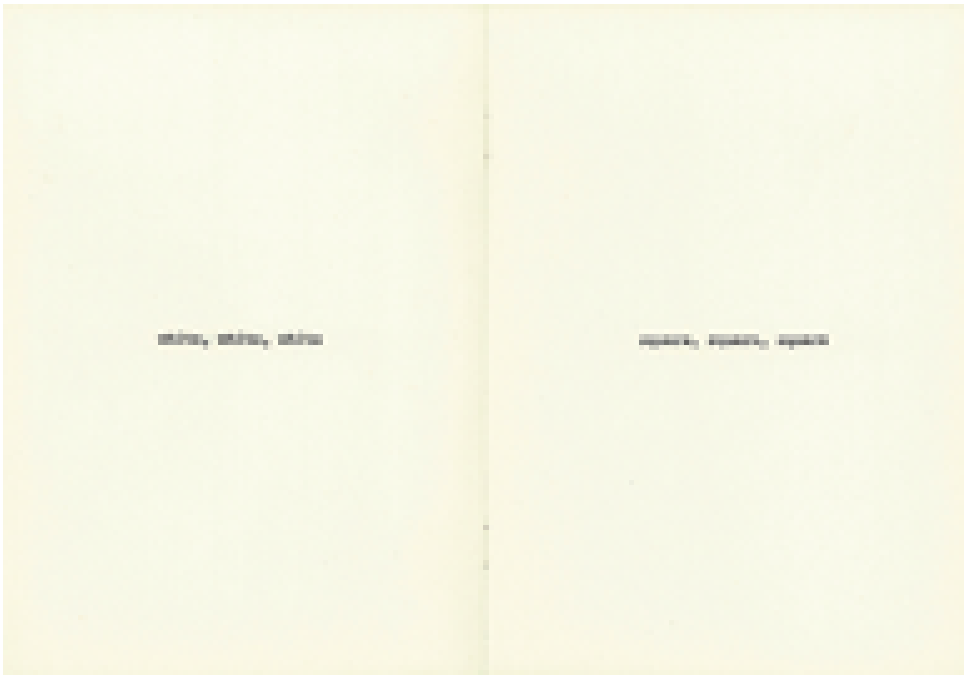


Abb. 1: Jiří Valoch *12 exercises* (1976)

schen professioneller und amateurhafter Kunsttätigkeit auf. Im Rahmen eines *Do-it-Yourself*-Projekts (1972) animierte Valoch beispielsweise die Leser:innen zum aktiven Mitmachen: Sie sollten ihre eigenen Gedichtsammlungen zusammenstellen und unter anderem Kurzgedichte zum Titel *haiku on an unknown river* verfassen.[12] Die Broschüre *12 exercises* (1976) erinnert gleicherweise an ein Übungsheft und versammelt minimalistische Texte, deren Lektüre in zu bewältigende Aufgaben münden soll. (Abb. 1–2)

Auch spätere Arbeiten wie *14 lineárních a některá nelineární haiku* (14 lineare und einige nicht lineare haiku) aus dem Jahr 1976, *eight haiku pieces* (1975/1977) und *haiku – relations* (1977) vermitteln die Vorstellung von einem universellen Prinzip dichterischen Schaffens, das im japanischen Kurzgedicht verborgen liegt und jedem zugänglich gemacht werden soll. Das Haiku wird zwar auf die Kombination von drei abstrakten Wörtern reduziert, dieser Vereinfachung aber steht die Komplexität aller möglichen (repetitiven, variativen, invertierten, permutationellen) Verbindungen zwischen den wenigen Wörtern gegenüber.

---

a umělé (Retrospektiva) [Über künstliche und natürliche Poesie (Retrospektive)]. In: Báseň obraz gesto zvuk. Experimentální poezie 60. let. Praha 1997, 7–14.

12 Vgl. Vitková, Lenka: Now Art is Here: Jiří Valoch. In: Časopis Umělec 1 (2007): http://divus.cc/praha/cs/article/now-art-is-here-jiri-valoch (02.03.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 2: Jiří Valoch *12 exercises* (1976)

So beschreiben die Doppelpfeile in *eight haiku pieces* die Entstehungswege von acht Drei-Wort-Gedichten, indem sie auf acht mögliche Relationen zwischen vier „semantischen ‚Inselchen'"[13] – „voice", „memory", „time", „space" – verweisen. (Abb. 3) Die visualisierte Dreieckbeziehung zwischen „love", „time" und „memory" (beziehungsweise „love", „silence" and „memory") in *haiku – relations* ergibt ebenfalls ein abstraktes Haiku-Schema, das – mit konkreten Inhalten aus den jeweiligen semantischen Feldern ausgefüllt – die Produktion einer unbegrenzten Anzahl an Kurzgedichten ermöglichen soll. (Abb. 4)

Als Beispiel für die reale Umsetzung dieses (vorbereitend vorausgeschickten) strukturellen Haiku-Musters in die künstlerische Praxis könnte Jiří Valochs späteres Gedichtbuch *Haiku* (1983) dienen:[14]

1. and	1. water	1. trace	1. water	1. stone	1. blue
2. water	2. water	2. and	2. sky	2. stone	2. blue
3. and	3. water	3. trace	3. trace	3. stones	3. sky

Jede der sechs Drei-Wörter-Sequenzen ist im Gedichtbuch separat auf einer Buchseite gedruckt. Diese Erscheinungsform des Gedichts in einem ganzen Buch ergänzt

13 Pavlík: Jiří Valoch (wie Anm. 9), [o. S.].
14 Valoch, Jiří: Haiku. Toronto 1983.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 3: Jiří Valoch *eight haiku pieces* (1975/1977)

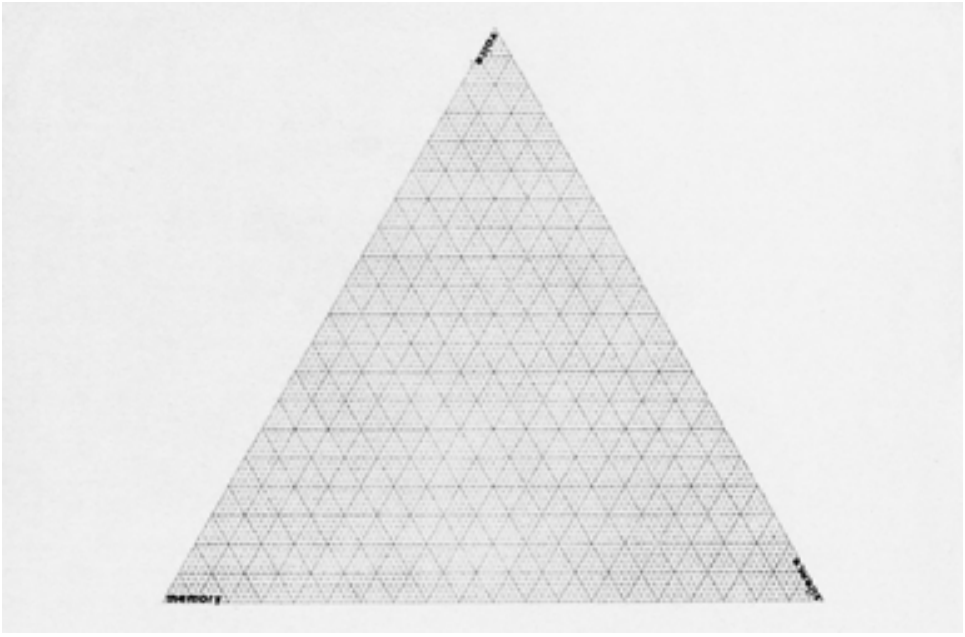


Abb. 4: Jiří Valoch *haiku – relations* (Ausschnitt, 1977)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

die Lektüre um zusätzliche Möglichkeiten: Mit jedem Umblättern der Buchseiten entstehen „reale, objekthafte“[15] Unterbrechungen, die den inhaltlichen Zäsuren entsprechen und die einzelnen Elemente der Haiku-Sequenz voneinander trennen und zugleich prozessual miteinander verbinden. Eine ähnliche Funktion erfüllt auf der syntaktischen Ebene die Konjunktion „und“, die nicht nur für elementare Sequenz- und Wortverbindungen sorgt, sondern auch (räumliche) Leere und (zeitliche) Dauer erzeugt.

Die Relationen zwischen den fünf semantischen Knotenpunkten – „water“, „trace“, „sky“, „stone(s)“ und „blue“ – entstehen vorrangig infolge direkter und montageartiger Aneinanderreihung. Anders als in den visuell-konzeptuellen Gedichten aus den 1970er Jahren, dominieren in *Haiku* nicht mehr abstrakte Substantive, sondern Wörter, die konkrete Dinge und sichtbare Eigenschaften als Referenten haben. Die Triade „water sky trace“, die als einzige keine Wiederholungen aufweist, stellt ein Satzatom[16] beziehungsweise einen Nanotext[17] dar, aus dem sich, beispielsweise durch Hinzufügung eines passenden prädikativen Satzkerns, mögliche haikuhafte Ereignisse herauskristallisieren lassen: Ein Kieselstein fällt plötzlich ins Wasser (und verschwindet); kleine Wellenkreise breiten sich auf der Wasseroberfläche aus (und verschwinden); das Spiegelbild des blauen Himmels im Wasser erzittert (und verschwindet).

Die Möglichkeit, kleine „haiku events“[18] aus der knappen Wortkette zu abstrahieren, wird durch das Bedeutungspotenzial des Wortes „trace“ gegeben. Die Präsenz der Spur verleiht der statisch wirkenden Naturlandschaft – des leeren „Bühnenbild[es] ohne Drama“[19] – eine zeitliche Dimension. Sie verweist zum einen auf die „Zeitverschiebung zwischen dem Spurenhinterlassen und dem Spurenlesen“,[20] indem sie etwas anzeigt, das irreversibel vergangen ist (zum Beispiel einen Steinwurf). Zum anderen kann sie selbst vergehen, sich verwischen und spurlos verschwinden (zum Beispiel wie Wasserringe).

---

15 Diese innovativen Eigenschaften des Gedichtbuchs, das „in seiner gesamtheit die reale erscheinung eines einzigen gedichts ist“, betont Gomringer, Eugen: vom gedicht zum gedichtbuch. In: konkrete poesie. Hg. v. Eugen Gomringer. Stuttgart 2001, 163–164, hier 164.

16 Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980. Frankfurt am Main 2008, 61.

17 Vgl. dazu Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen. Hg. v. Franz Fromholzer, Mathias Mayer und Julian Werlitz. Paderborn 2017.

18 Der Begriff „haiku event“ beziehungsweise „happening neo haiku event“ etablierte sich im Rahmen der Fluxus-Bewegung und wurde von George Maciunas eingeführt.

19 Böhme, Gernot: Atmosphärisches in der Naturerfahrung. In: Ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main 1995, 66–84, hier 66. Es ist Böhme zufolge gerade die Abwesenheit des lyrischen Subjekts auf der „leeren Bühne“, die das Haiku zum Schauplatz des Atmosphärischen prädestiniert.

20 Krämer, Sybille: Was ist also eine Spur? Und wohin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandaufnahme. In: Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Hg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube. Frankfurt am Main 2007, 11–33, hier 17.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 5: Jiří Valoch *Landscapes I* (1972)

Der Spur sind Sybille Krämer zufolge zwei Zeitregime eingeschrieben: das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart einerseits, und zwischen Gegenwart und Zukunft andererseits.[21] Sie öffnen den lyrischen Raum für intensive Erfahrungen von Zeitlichkeit, wie Innehalten, Verweilen, Warten, Erinnern, und verwandeln die flüchtig skizzierte Landschaft in einen Schauplatz für potenzielle Stimmungen der Vergänglichkeit und Melancholie. Schließlich verweist die semantische Relation zwischen einem Spurelement (als Figur des Kleinen, Unmerklichen und Ephemeren) und einem Wasserelement auf die produktions- und rezeptionsästhetischen Implikationen des japanischen Kurzgedichts selbst: „A good haiku", schreibt Alan Watts, Autor der einflussreichen Einführung in den Zen-Buddhismus für westliche Leser:innen *The Way of Zen* (1957), „is a pebble into the pool of the listener's mind, evoking associations out of the richness of his own memory".[22]

Die Sparsamkeit der Raumbeschreibung, die auf die blaue Farbe des Himmels und der Wasserlandschaft reduziert wird, korrespondiert mit Valochs minimalistischen Landschaften aus der Serie *Landscapes I*, die auf sechs Kärtchen einzeln abgedruckt und in einem Briefumschlag eingeschlossen sind. (Abb. 5) Eines der sechs schwarz-weißen ‚Bilder' besteht aus zwei rechteckigen Flächen, die jeweils mit der Farbbezeichnung „blue" versehen sind und tautologisch aufeinander referieren. Die horizontale Linie zwischen den mit Farben bezeichneten Flächen suggeriert

21 Ebd.

22 Watts, Alan: The Way of Zen. New York 1957, 200.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

die unendliche Weite des Horizonts. Diese radikale Reduktion fordert die Rezipient:innen weniger zur passiven „Betrachtung der Landschaft" auf,[23] als vielmehr zur Mitgestaltung ihrer möglichen Physiognomie, zur Miterzeugung einer möglichen Landschaftsstimmung, die für alle Gefühlsnuancen, die die blaue Farbe evoziert, offen ist. Die Landschaft wird somit weniger zum Gegenstand einer kontemplativen als vielmehr einer konzeptuellen Reflexion,[24] zum abstrakten Modell für potenzielle ästhetische Erfahrungen. Dass sich dieses minimalistische Raummodell an das Landschaftskonzept des Haiku anlehnt, belegen Valochs Gedichte aus der Serie *Eight Haiku Drawings* (1977), die lediglich aus der variierenden Wiederholung zweier Farbbezeichnungen – „green" und „yellow" – bestehen.[25] Einerseits steht die Farbe stellvertretend für konkrete Landschaftselemente wie „Wiese" und „Sonne", andererseits gehen die eher intuitiv erfassbaren, affektiven Farbqualitäten (des Grasgrünen, des Sonnengelben) über die Grenzen der verbalen Poesie hinaus und in den Bereich des rein Visuellen.

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass Valoch das Haiku vom Bereich der „natürlichen" in den der „künstlichen" Poesie überführt. Durch solche Interventionen in die Haiku-Struktur wie radikale Reduktion, beliebige Kombination und exzessive Repetition verwandelt er den japanischen Dreizeiler, der sich im Westen vor allem als Genre der stimmungsvollen Naturlyrik eingebürgert hat, in ein strenges, rational nachvollziehbares Konzept, das sich maschinell ausführen lässt.

Die Nummerierung der Verszeilen in *Haiku*, die inszenierte Beliebigkeit der Wortkombinationen und -wiederholungen, das Ausfüllen eines abstrakten Schemas („time space memory") mit rohen Informationen („water sky trace") mögen zwar mechanisch wirken, führen aber weder zur vollständigen Auflösung der lyrischen Subjektivität noch zur absoluten Sinnleere. Vielmehr suggerieren Valochs Text- und Bildarbeiten, dass die Kleinheit von unberechenbaren und ephemeren Haiku-Ereignissen die Darstellungsmöglichkeiten der „natürlichen" Poesie herausfordert (und sogar unterminiert). Sie verlangt nach kleinen Wort-Ereignissen, deren Relationen untereinander genauso unberechenbar und ephemer sein können. Es ist gerade die Strenge des Modells, die der kleinen Form paradoxerweise Offenheit und Flexibilität verleiht und einen Motor von semantischen Zirkulationsprozessen in Gang setzt, die

23 *Pozorování krajiny* (Betrachtung der Landschaft) ist der Titel einer Bildserie Valochs aus dem Jahr 1974, in der er Fotografie mit verbalen Elementen kombiniert.

24 Vgl. dazu Fowkes, Maja: The Green Bloc. Neo-Avant-Garde Art and Ecology under Socialism. Budapest – New York 2015, 171.

25 Vgl. dazu den Hinweis in Pomajzlová, Alena: Ano/Ne. Střety významů [Ja/Nein. Bedeutungskollisionen]. In: Dies.: Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let. Brno 2017, 145–153, hier 152. – Siehe zu Valochs Farbkonzept auch Krátká, Eva: Barevný koncept mezi černou a bílou. Poznámky k lyrickým prvkům v konceptualismu Jiřího Valocha [Farbkonzept zwischen Schwarz und Weiß. Bemerkungen zu den lyrischen Elementen in Jiří Valochs Konzeptualismus]. In: Třídit slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015. Hg. v. Ondřej Buddeus und Markéta Magidová. Praha 2015, 140–155.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 6: Jiří Valoch *Pozorování krajiny* (1974)

zu unbegrenzten Bedeutungsnuancierungen, -verschiebungen und -komplikationen und somit auch zu unerschöpflichen „possibilities of art“[26] führen können. (Abb. 6)

Interventionen in die Sprachlandschaft

Valochs Haiku-Arbeiten gehen allerdings über die Idee einer praktischen Anleitung zur Fließbandfertigung von lyrischen Kleinformen hinaus. Seine „Haiku-Übungen“ (*haiku exercises*, 1977) kippen bisweilen in „Semiotik-Übungen“ (*Cvičení ze sémiotiky*, 1983) beziehungsweise in „Semantische Studien“ (*semantic studies*, 1975). So erinnert die visuelle Darstellung der Dreieckbeziehung in *haiku – relations* an das semiotische Dreieck, das die Dreidimensionalität des Zeichens veranschaulicht. Vom Haiku, so die weiterführende Annahme, lässt sich ein alternatives triadisches Modell semiotischer Prozesse abstrahieren, das der experimentellen Poesie zugrunde gelegt werden soll. In ihm ist das strategische Potenzial verborgen, in die bestehenden Strukturen von Sprache, Kommunikation und Interpretation zu intervenieren, die Bezüge zwischen Signifikat und Signifikant, zwischen Symbol, Begriff und Ding zu lockern und zu modifizieren.

In seiner Dissertationsschrift zu Geschichte, Theorie und Poetik der tschechischen experimentellen Poesie stellt Valoch in Anlehnung an den brasilianischen Dichter Wlademir Dias-Pino die Behauptung auf, Lyrik werde „nicht aus Wör-

26 Die Aufschrift „possibilty of art“ ist auf einem der Bilder aus Valochs Serie *Pozorování krajiny* (1974) zu lesen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

tern, sondern aus den Bezügen zwischen ihnen“[27] gemacht. Mit dieser Neudefinition der poetischen Funktion der Sprache meint er weniger Grammatik-, Syntax-, Äquivalenz- oder Assoziationsbezüge zwischen den Wörtern, sondern vielmehr räumliche Relationen zwischen Wortobjekten: zwischen kleinen „semantischen ‚Inselchen‘“,[28] die sich zueinander hin- und voneinander wegbewegen und sich zu wechselhaften Zeichenlandschaften fügen. Anstelle der Überstrukturiertheit der poetischen Sprache, deren Hauptmerkmal ihre vielschichtige und hermetische *Tiefe* ist, tritt die *Breite* von graduellen semantischen Unterschieden und überraschenden Bedeutungsnuancen, die aus kleinen Verrückungen beziehungsweise neuen Verortungen an der Oberfläche hervorgehen und eine bestimmte Anzahl möglicher, noch unrealisierter Gedichte hervorbringen.

Dem Haiku entnimmt Valoch folglich die Idee einer „abgeschwächten Semantik“,[29] die an jene „Wissenschaft der Nuancen und Moirés“,[30] jene sublime, und keineswegs normative Grammatik erinnert, die Roland Barthes unter anderem im Hinblick auf die Bedeutung kolorierter Schriften zu etablieren versucht.[31] Nuancen, so Peter Zajac, lassen sich in einem besonderen Reich der Zeichen einordnen, in dem winzige Differenzen relevant sind:

> […] ide o rozľahlú oblasť semiotiky, založenej na jemnom škálovaní, identifikovateľnom markermi subtilných modálnych rozdielov.[32]
>
> Es handelt sich um einen ausgedehnten Bereich der Semiotik, der auf einer feinen Skalierung gründet, die anhand von Markern subtiler Modalunterschiede identifizierbar ist.

So experimentiert auch Valoch im visuellen Gedicht *Haiku colours* mit der Bedeutungsspanne des Wortes „love“, das im Rahmen einer Art Meta-Haiku aus drei Triaden neun Mal wiederholt und mit unterschiedlichen Farben jeweils anders nuanciert wird. Durch den Farbwechsel bleibt der lexikographische Sinn des Wortes zwar unbeeinträchtigt, aber sein „modaler Sinn“[33] wird verändert – wenn auch unmerklich. Durch solche „farblichen Interventionen in das Haiku“, so Valoch, habe er die „diversen Möglichkeiten der außerverbalen Semantik sichtbar“ machen wollen.[34]

Der räumliche Charakter dieser gelockerten und fließenden „Haiku-Relationen“ zwischen den Zeichen zeigt sich auch im Koordinatensystem von *eight haiku pieces*,

---

27 Valoch, Jiří: Některé teoretické problémy a pokus o typologii [Einige theoretische Probleme und Versuch einer Typologie]. In: Česká vizuální poezie. Teoretické texty. Hg. v. Eva Krátká. Brno 2013, 231–249, hier 234.

28 Pavlík: Jiří Valoch (wie Anm. 9), [o. S.].

29 Valoch, Jiří: Poznámky k práci [Arbeitsnotizen]. In: Vrh kostek. Antologie české experimentální poezie. Hg. v. Josef Hiršal und Bohumila Grögerová. Praha 1993, 11–15, hier 14.

30 Barthes: Die Vorbereitung des Romans (wie Anm. 16), 93.

31 Barthes, Roland: Variationen über die Schrift/Variations sur l’écriture. Mainz 2006, 149.

32 Zajac, Peter: Latencie [Latenzen]. In: Romboid 46/9–10 (2011), 17–37, hier 18.

33 Barthes: Variationen über die Schrift (wie Anm. 31), 149.

34 Valoch: Proč zrovna haiku? (wie Anm. 2), 9.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

das den zu kombinierenden Wörtern bestimmte Positionen in einem geometrischen Raum zuweist. Im Rahmen dieses Raumes können die Wörter – wie Objekte – ihre Positionen kaum merklich verschieben oder auch radikal verändern, indem sie untereinander die Plätze tauschen beziehungsweise sich zu neuen Konstellationen gruppieren. Folgende zwei Kurzgedichte aus der Reihe *Cvičení ze sémiotiky* (Übung in Semiotik) von 1983 mögen diese Verflechtung zwischen Haiku und „selbstgemachter" Semiotik illustrieren:

slunce označ „slovo". listy stromu označ „pamět".
pozoruj východ a západ sleduj padání
slunce. listí za větrného dne.[35]

sonne bezeichne „wort". baumblätter bezeichne „gedächtnis".
betrachte den auf- und untergang folge dem fall
der sonne. der blätter an einem windigen tag

In beiden Gedichten wird eine doppelte Aufforderung an die Leser:innen gerichtet: in das bestehende Zeichenverständnis einzugreifen und ein an bestimmte Tages- oder Jahreszeiten gebundenes Naturereignis kontemplativ zu betrachten. Sprachlandschaft und Naturlandschaft gehen dabei ineinander über, verfließen fast ununterscheidbar miteinander. Die verbale Intervention in den konkreten, physischen Raum der Natur fließt in das abstrakte Koordinatensystem der Sprache mit ein: Wörter können (wie Herbstblätter) aus dem Gedächtnis fallen oder auf- und untergehen (wie die Sonne).

Mit dieser Grenzüberschreitung – oder genauer Grenzdurchdringung – zwischen Sprache und Natur, zwischen Kunst und Leben öffnet sich die Möglichkeit, Sprachlandschaften (genauso wie Naturlandschaften) in ihrem wechselhaften und unruhigen semiotischen Geschehen passiv zu betrachten. Zugleich können aber auch Naturlandschaften (genauso wie Sprachlandschaften) durch verbale und visuelle Eingriffe aktiv transformiert werden.

Interventionen in die Naturlandschaft

Beiden Möglichkeiten geht Valoch in seinem Schaffen nach, indem er zum einen dreidimensionale Text- und Wortinstallationen in Galerie- und Naturräumen gestaltet. Zum anderen indem er gemeinsam mit den Mitgliedern des Klubs Junge Freunde der Bildenden Kunst (Mladí přátelé výtvarného umění) Landschaftsinterventionen

35 Pomajzlová: Ano/Ne (wie Anm. 25), 153.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

am Kunsthaus der Stadt Brünn (Brno) organisiert. Auch bei dieser buchstäblichen Rückkehr des Künstlers zur Natur spielt das Haiku eine wegweisende Rolle.[36]

Valochs Fototexte *Haiku I*, *II*, *III*, deren Realisierung 1974 am Kreuzpunkt zwischen Aktionskunst, Land Art und visueller Poesie erfolgte, sind im Laufe eines Tages während eines Spaziergangs auf dem Land entstanden. Die Fotografien haben deswegen überwiegend Dokumentcharakter, erzeugen Realitätseffekte und vermitteln – genauso wie das Haiku – die Gewissheit, dass diese Spazier-Aktion tatsächlich stattgefunden hat.[37] Die amateurhaft anmutenden Aufnahmen von Steinfugen, Baumästen, Holzfasern, Wasserwellen und Verkehrsschildern kombiniert Valoch nachträglich zu Triptychen und respektiert dabei (um des Dokumentcharakters willen) die Reihenfolge, in der die Momentaufnahmen entstanden sind. (Abb. 7)

In ihrer Gesamtheit bilden die drei, in der Natur zufällig vorgefundenen Kompositionen ein Meta-Haiku. Durch das Transponieren der verbalen Haiku-Form in den Bereich des rein Visuellen wollte Valoch, seinem Selbstkommentar zufolge, die

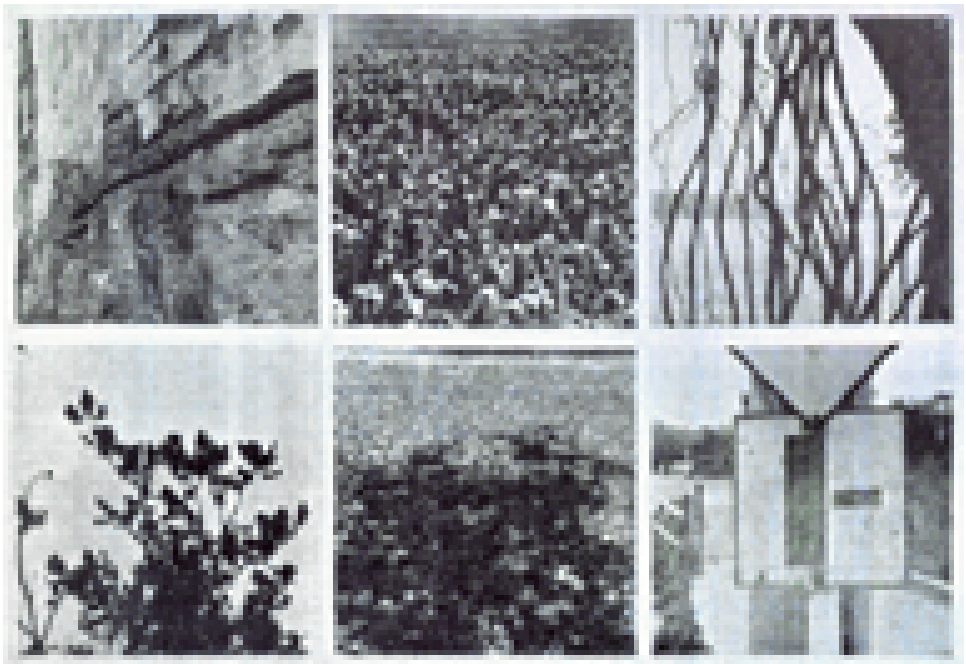


Abb. 7: Jiří Valoch *Haiku I, II, III* (Detail, 1974)

36 *Návraty k přírodě* (Mehrfache Rückkehr zur Natur) ist der Titel eines Aufsatzes von František Šmejkal von 1981, den dieser der tschechischen Aktionskunst der 1970er Jahre widmete. Vgl. Šmejkal, František: Návraty k přírodě [Mehrfache Rückkehr zur Natur]. In: České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty. Hg. v. Jiří Ševčík. Praha 2001, 360–364.

37 Vgl. zum Realitätseffekt des Haiku sowie zur Nähe zwischen Fotografie und Haiku Barthes: Die Vorbereitung des Romans (wie Anm. 16), 126–133.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

charakteristische Struktur des Haiku „enthüllen“.[38] Die wenigen bildhaften, aber sehr schlichten Details können demzufolge problemlos durch konkrete Wörter wie „Baum“, „Stein“, „Wasser“, „Holz“ oder „Wiese“ ersetzt werden. Ihre montageartige Aneinanderreihung bildet das visuelle Pendant zu den minimalistischen Drei-Wort-Gedichten Valochs. In der impliziten Übersetzbarkeit des Visuellen ins Verbale (und umgekehrt) manifestiert sich jenes Bemühen, zu der ursprünglichen und schlichten Sprache der Naturelemente (der Erde, der Luft, des Feuers, des Wassers) zurückzukehren, das František Šmejkal zu einem der dominanten Merkmale der tschechischen Aktionskunst der 1970er Jahre erklärt:

> Tato prapůvodní řeč, jíž lidé – jestliže chtěli přežít – museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovu objevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou, jejichž intervence do krajiny se omezují pouze na zvýznamnění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů.[39]
>
> Die ursprüngliche Rede, die die Menschen – falls sie überleben wollten – verstehen mussten, noch bevor sie sich untereinander verständigen konnten, diese fast vergessene, uralte Kommunikationsform entdecken heute jene Autoren allmählich wieder, die sich darum bemühen, im Einklang mit der Natur zu arbeiten. Ihre Interventionen in die Landschaft bleiben lediglich auf das bloße Hervorheben oder Interpretieren von bestimmten Naturphänomenen beschränkt.

Beim näheren Studieren der Fotoaufnahmen und ihrer Relationen untereinander fällt auf, dass pro Triptychon mindestens ein Bild Spuren menschlicher Präsenz, artifizieller Intervention in die Naturlandschaft zeigt, wie Umgrenzung, Kultivierung, Beschilderung, Elektrifizierung. Das Bild der Umzäunung erinnert dabei stark an Valochs Landschaftsinterventionen *Vymezení lesa* (Umgrenzung des Waldes, 1970) und *Louka* (Wiese, 1970), bei denen jeweils ein Landstück mit weißen Stoffstreifen von der restlichen Umgebung abgegrenzt wurde. (Abb. 8)

Angestrebtes Ziel solcher und ähnlicher Aktionen war, das Verhältnis zwischen Künstlichem und Natürlichem sichtbar zu machen, die Naturwahrnehmung zu intensivieren und die Leser:innen/Betrachter:innen zur aktiven Partizipation aufzufordern:

> the important thing is the act activity action
> a person’s constant activity in a natural environment
> the relationship between the natural and artificial
> the final goal is active participation
> in the visual or semantic aesthetic action[40]

38 Pavlík: Jiří Valoch (wie Anm. 9), [o. S.].

39 Šmejkal: Návraty k přírodě (wie Anm. 36), 363.

40 Morganová, Pavlína: Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain. Prague 2015, 113–114. Es handelt sich dabei um einen Text Valochs vom 10. Februar 1971, der die Land-Art-Action *Snow Day* der Gruppe *Group m.* begleitete.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abb. 8: Jiří Valoch *Haiku I, II, III* (Detail, 1974)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Im Sinne Jacques Rancières leisten *Haiku I*, *II*, *III* einen Eingriff in die „Aufteilung des Sinnlichen“,[41] insofern diese Fototext-Aktionen den unsichtbaren Grenzüberschreitungen zwischen Natürlichem und Künstlichem (Baum versus Holzzaun, Wiese versus Feld, Baum- versus Wegverzweigung) zu neuer Aufmerksamkeit verhelfen. Darüber hinaus stellen sie die Grenzen des Gemeinsamen in Frage. Einerseits zeigen die Bilder Spuren menschlichen Handelns in der Natur (Verkehrsschilder, Maisfelder, Stromleitungen), andererseits lassen sie die latente Aufforderung an die Betrachter:innen ergehen, selbst zu handeln: freie Räume zu besetzen, eroberte Räume zurückzugewinnen, eigene Demarkationslinien sowie Orientierungszeichen in den Raum zu setzen.

„Wo ist die Rauheit / meiner vergangenen Haiku?“, fragte sich Jiří Valoch in einem Kurzgedicht aus der Sammlung *Druhá Kytička* (Zweites Blumensträußchen, 2008). Wenn man sich von diesem Haiku-Faden durch das gesamte Kunst- und Lyrikschaffen Valochs leiten lässt und seine Windungen bis in die 1970er Jahre zurückverfolgt, stellt man fest, dass „Rauheit“ – über Blasphemie und Grobheit hinaus – noch zusätzliche Bedeutungsdimensionen aufweist. Diese erschließen sich erst, wenn man das tschechische Haiku aus seiner literaturhistorischen Latenz hervortreten lässt und in den Kontext einer noch zu erforschenden alternativen „Kultur des Kleinen“[42] während der Zeit der Normalisierung (zurück-)stellt. Aus dieser Perspektive heraus bezeichnet „Rauheit“ ein interventionistisches Potenzial, das dem scheinbar harmlosen Haiku inhärent ist: eine minimale Reibungskraft, die zwischen sich berührenden Bereichen (künstlich versus natürlich, semiotisch versus außersemiotisch, verbal versus visuell, fiktional versus real) wirkt und spannungsvolle Kontextverschiebungen und -veränderungen bewirken kann.

Im Haiku entdeckt Valoch ein „Kunstwerk in statu nascendi“,[43] eine wechselhafte Spiellandschaft der *möglichen* Kunst, in der Wort- und Bildkunst, Stimmungs- und Konzeptkunst, Dichtungs- und Aktionskunst aufeinandertreffen, ineinandergreifen und unvermutete Interventionsmöglichkeiten eröffnen.

41 Vgl. dazu Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2008.

42 Zum Begriff „Kultur des Kleinen“ vgl. Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Hg. v. Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto. Paderborn 2014.

43 Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918 I. Frankfurt am Main 2001, 471–482, hier 472.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Abbildungsverzeichnis

Peter Zajac

Abb. 1: Peter Rónai *Nachts ist jeder Malevič schwarz* (2016)
Rónai, Peter: V noci je každý Malevič černý [Nachts ist jeder Malevič schwarz]. Bedruckte Fußmatte. Ausstellung „Opačne fungujúce umenie“ (Verkehrt funktionierende Kunst), 01.02.-10.03.2019. Gáleria 19, Bratislava. © Mit freundlicher Genehmigung.

Alfrun Kliems

Abb. 1: Herta Müller aus *Ein spielloser Fall ist der Schnee* (2012)
Müller, Herta: Vater telefoniert mit den Fliegen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ^{3}2019, 72.

Abb. 2: Iwona Mickiewicz *Translinguale Poetik* (2021)
Mickiewicz, Iwona: Translinguale Poetik. In: Dies.: Express – translin – gu – al – n – y. Texte und Mini-Objekte. Berlin: Edition Abakus 2021, [o. S.]. Der Band befindet sich im Druck. © Mit freundlicher Genehmigung Iwona Mickiewicz.

Jeanette Fabian

Abb. 1: Vítězslav Nezval *Adé* (1924)
Nezval, Vítězslav: Pantomima [Pantomime]. Reprint. Praha: Akropolis 2004, 137.

Abb. 2: Jaroslav Seifert *Cirkus* (1925)
Seifert, Jaroslav: Na vlnách TSF [Auf den Wellen von TSF]. Reprint. Praha: Akropolis 2011, 34.

Abb. 3: Jaroslav Seifert *Objevy* (1925)
Ebd., 41.

Abb. 4: Karel Teige „N“ (*ABECEDA*, 1926)
Nezval, Vítězslav: ABECEDA. Taneční komposice: Milča Mayerová [Alphabet. Tanzkomposition: Milča Mayerová]. Reprint. Praha: Torst 1993, 33.

Abb. 5: Karel Teige „O“ (*ABECEDA*, 1926)
Ebd., 35.

Anne Hultsch

Abb. 1: Krystyna Miłobędzka *jej zawsze zamknięcia* (2012)
Miłobędzka, Krystyna: dwanaście wierszy w kolorze [zwölf gedichte in farbe]. Wrocław: Biuro Literackie 2012, Nr. 1. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.

Abb. 2: Krystyna Miłobędzka *mój boże* (2012)
Ebd., Nr. 6. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.

Abb. 3: Krystyna Miłobędzka *co nie widzi głęboko …?* (2012)
Ebd., Nr. 8. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.

Abb. 4: Krystyna Miłobędzka *połamane poskręcane jestem* (2012)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Ebd., Nr. 2. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.
Abb. 5: Krystyna Miłobędzka *kłanianie się światu* (2012)
Ebd., Nr. 9. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.
Abb. 6: Krystyna Miłobędzka *(mówiące mnie drzewo?)* (2012)
Ebd., Nr. 10. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.
Abb. 7: Krystyna Miłobędzka *tylko bądź* (2012)
Ebd., Nr. 12. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.
Abb. 8: Krystyna Miłobędzka *MAM* (2012)
Ebd., Nr. 4. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.
Abb. 9: Krystyna Miłobędzka *Mam* (Manuskript)
In: Rękopisy Krystyny Miłobędzkiej w Bibliotece Narodowej. [Handschriften von Krystyna Miłobędzka in der Nationalbibliothek]. Quelle: http://bn.org.pl/aktualnosci/658-rekopisy-krystyny-milobedzkiej-w-bibliotece-narodowej.html (02.03.2020).
Abb. 10: Krystyna Miłobędzka *wykreślić co* (2012)
Miłobędzka, Krystyna: dwanaście wierszy w kolorze [zwölf gedichte in farbe]. Wrocław: Biuro Literackie 2012, Nr. 5. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.
Abb. 11: Krystyna Miłobędzka *JA?* (2012)
Ebd., Nr. 3. © Mit freundlicher Genehmigung Biuro Literackie Wrocław.

Karel Trinkewitz
Abb. 1: Karel Trinkewitz, Haiku-Collage ohne Titel (o. J.)
Archiv der Forschungsstelle Osteuropa. FSO 2–060. Nachlass Trinkewitz.
© Mit freundlicher Genehmigung FSO Bremen und Helga Umland-Trinkewitz.
Abb. 2: Karel Trinkewitz, Haiku-Collage ohne Titel (o. J.)
Archiv der Forschungsstelle Osteuropa. FSO 2–060. Nachlass Trinkewitz.
© Mit freundlicher Genehmigung FSO Bremen und Helga Umland-Trinkewitz.
Abb. 3: Karel Trinkewitz *Gedicht aus Abfall* (1983)
Karel Trinkewitz: Báseň z odpadu [Gedicht aus Abfall]. In: Ders.: Život je koláž / Das Leben ist eine Collage. Hg. v. Jan Kasl. Praha: Gallery 1999, 42.
Archiv der Forschungsstelle Osteuropa. FSO 2–060. Nachlass Trinkewitz.
© Mit freundlicher Genehmigung FSO Bremen und Helga Umland-Trinkewitz.

Zornitza Kazalarska
Abb. 1–2: Jiří Valoch *12 exercises* (1976)
Jiří Valoch: 12 exercises. Berlin: edition hundertmark 1976, [o. S.].
Abb. 3: Jiří Valoch *eight haiku pieces* (1975/1977)
Valoch, Jiří: eight haiku pieces. 21 cm × 30 cm. In: www.hundertmark-gallery.com/artist-jiri-valoch.0.html (02.03.2020). © Hundertmark Gallery. Mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 4: Jiří Valoch *haiku – relations* (Ausschnitt, 1977)
Valoch, Jiří: haiku – relations (voice, silence, memory). In: Perneczky, Géza: The

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Soft Geometry Archives I. Correspondence Works & Labels. Köln 2003, 282. In: http://www.c3.hu/∼perneczky/mail.art/Cor_book/Corr_B_5.pdf (02. 03. 2020).

Abb. 5: Jiří Valoch *Landscapes I* (1972)

Valoch, Jiří: Landscapes I. 1 Umschlag, 1 Titelkarte und 8 Karten, 11,2 cm × 14,4 cm. Druck: Exp/press Utrecht. In: Třídit slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015 [Wörter sortieren. Die Literatur und die konzeptuellen Tendenzen 1949–2015]. Hg. v. Ondřej Buddeus und Markéta Magidová. Praha: tranzit.cz 2015, 343.

Abb. 6: Jiří Valoch *Pozorování krajiny* (1974)

Valoch, Jiří: Pozorování krajiny [Betrachtung der Landschaft]. In: Pomajzlová, Alena: Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let [Bild und Wort in der tschechischen bildenden Kunst der 1960er Jahre]. Brno: Barrister & Principal 2017, 154. © Moravská galerie v Brně. Archív a sbírka Jiřího Valocha.

Abb . 7: Jiří Valoch *Haiku I, II, III* (Detail, 1974)

Valoch, Jiří: Haiku I, II, III. In: Vernerová, Zuzana: Úloha fotografie v tvorbe brnenských konceptualistov [Die Rolle der Fotografie im Schaffen der Brünner Konzeptualisten]. Unveröffentl. Diplomarbeit. Masarykova univerzita Brno 2017, 44. https://is.muni.cz/th/415914/ff_m/Diplomova_praca_final_pdf.pdf (02. 03. 2020). © Moravská galerie v Brně. Archív a sbírka Jiřího Valocha.

Abb. 8: Jiří Valoch *Haiku I, II, III* (Detail, 1974)

Valoch, Jiří: Haiku I, II, III (Detail). In: Kršiaková, Lenka: Příspěvek ke konceptuálnímu umění v Čechách a na Moravě v období sedmdesátých do počátku osmdesátých let dvacátého století [Ein Beitrag zur tschechischen und mährischen Konzeptkunst von den 1970er bis Anfang der 1980er Jahre]. Unveröffentl. Diplomarbeit. Karlova univerzita 2010, 104. https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/86485?lang=en (02. 03. 2020). © Moravská galerie v Brně. Archív a sbírka Jiřího Valocha.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Autor:innenverzeichnis

Darja Benert, Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“. 2013–2016 Studium BA Slawische Sprachen und Literaturen sowie Germanistische Linguistik, 2016–2019 Studium MA Kulturen und Literaturen Mittel- und Osteuropas an der Humboldt-Universität zu Berlin. Dissertationsprojekt im Rahmen des Graduiertenkollegs zur Poetik der Naivität in digitalen kleinen Formen.

Priv-Doz Dr. habil. Andreas Degen, Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Potsdam. 2002 Promotion an der Freien Universität Berlin zu Erinnerung und Sinneswahrnehmung im Prosawerk von Johannes Bobrowski. 2003–2008 DAAD-Lektor in Litauen und in der Slowakei. 2008–2011 Projektleiter am Exzellenz-Cluster „Languages of Emotion“ an der FU Berlin. 2014 Habilitation an der Universität Potsdam zum Thema „Ästhetische Faszination. Die Geschichte einer Denkfigur vor ihrem Begriff“.

Dr. Jeanette Fabian, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München (2014–2020) und am Lehrstuhl für Westslawische Literaturen und Kulturen der Humboldt-Universität zu Berlin (2004–2013). 2007 Promotion an der LMU zur ästhetischen Theorie und künstlerischen Praxis der tschechischen Avantgarde. Zurzeit Habilitationsstipendiatin. Publikationen zu interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Themen Ost- und Ostmitteleuropas, zur Literatur- und Bildtheorie sowie zur Intermedialität mit aktuellem Forschungsschwerpunkt Literatur und Fotografie in Osteuropa.

Prof. Dr. Xavier Galmiche, Professor für tschechische und mitteleuropäische Kulturen an der Sorbonne-Universität Paris. Direktor und Mitglied im Eur’ORBEM (Cultures et Sociétés d’Europe Orientale, Balkanique et Médiane) sowie der Abteilung Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes (CIRCE). Mitherausgeber der Zeitschrift *Cultures d’Europe centrale*. Übersetzungsarbeiten aus dem Tschechischen (u. a. Bohumil Hrabal, Karel Hynek Mácha). Publikationen u. a. *Vladimír Holan. Le bibliothécaire de Dieu (2009)* und *William Ritter voyage en Slovaquie (1903–1914). Images d’un pays rêvé* (2019).

Priv.-Doz. Dr. Anne Hultsch, Universitätsassistentin für russische Literaturwissenschaft an der Universität Wien. 2001–2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavische Literaturwissenschaft an der TU Dresden. Ebenda 2008 Promotion über einen Vertreter der nachrevolutionären russischen Emigration in der Tschechoslowakei, 2014 Habilitation mit einer Schrift über Liebe im Werk von I. A. Gončarov. 2017 und 2019 im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Kuratorin von Ausstellungen zur tschechischen Avantgardetypografie in Dresden und Leipzig. Weitere Forschungsinteressen gelten u. a. experimenteller Poetik, Übertragungen tschechischer Lyrik ins Deutsche und der Kulturgeschichte des Vodkas.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Dr. Zornitza Kazalarska, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik und Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2010 dort im Fachgebiet Westslawische Literaturen und Kulturen tätig. 2013 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Arbeit „Wiederholungseffekte: Tschechische und slowakische Lyrik der ‚Latenzzeit' 1955–1965". Sie forscht und publiziert außerdem zur Poetik kleiner Formen und zur Materialität des Schreibens in den Literaturen Ostmitteleuropas.

Prof. Dr. Heinrich Kirschbaum, Professor für Slavische Literaturen und Kulturen an der Universität Freiburg, davor 2017–2019 Assistenzprofessor an der Universität Basel und 2014–2017 Juniorprofessor an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2007 Promotion zum deutschen Substrat im Werk Osip Mandel'štams, 2014 Habilitation zur polnisch-russischen (anti-)imperialen Intertextualität in der Romantik. Zahlreiche Publikationen zur belarussischen Gegenwartskultur und -literatur.

Prof. Dr. Alfrun Kliems, Professorin für Westslawische Literaturen und Kulturen an der Humboldt-Universität zu Berlin. Bis 2012 als Koordinatorin für Literaturwissenschaft Ostmitteleuropas am Leipziger GWZO tätig und dort u. a. an dem Handbuch „Ostmitteleuropäische Exilliteraturen 1945–1989" beteiligt. 2000 Promotion zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip. 2015 erschien ihre Monographie „Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa". Sie forscht außerdem zur Romantik im Comic und zu Exil und Mehrsprachigkeit in den Literaturen des östlichen Europa.

Dr. Stephan Krause, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Institut Geschichte und Kultur des östlichen Europa in Leipzig (GWZO), 2001–2002 Deutschlehrer in der Bretagne, 2004–2006 Lehraufträge an den Universitäten Pécs und Budapest. 2006–2011 DAAD-Lektor an der Universität Szczecin. 2008 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin zu Franz Fühmann. Seit 2011 am GWZO Leipzig u. a. in den Projektgruppen „Spielplätze der Verweigerung" und „Kulturelle Ikonen", seit 2017 in der Abteilung „Kultur und Imagination". Er forscht zu Literaturen des östlichen Europa, den Bedingungen von Kanonizität (z. B. bei Sándor Petőfi) und arbeitet aktuell gemeinsam mit Jan Kostka an der Herausgabe des Franz-Fühmann-Handbuchs [Metzler 2022].

Dr. Birgit Krehl, Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Slavische Literatur- und Kulturwissenschaft (Schwerpunkt Polonistik) an der Universität Potsdam. 1988 Promotion an der Universität Leipzig mit einer Arbeit über den tschechischen Prosaautor Jan Otčenášek und dessen Bezugnahme auf das Werk Shakespeares. Seit 1994 an der Universität Potsdam zunächst in der bohemistischen Lehre und Forschung tätig, seit 2008 vorwiegend in der Polonistik. Sie arbeitet zur tschechischen und polnischen Lyrik des 20. Jahrhundert sowie zu verstheoretischen Fragen.

Prof. Dr. Csongor Lőrincz, seit 2009 Leiter des Fachgebiets Ungarische Literatur und Kultur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Studium der Ungarischen und Deutschen Philologie in Klausenburg (Siebenbürgen), Promotion an der ELTE

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

Budapest (Allgemeine Literaturwissenschaft). Mehrere Jahre am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der ELTE, später an der Universität Basel im NFS „Bildkritik – Eikones" tätig. Letzte Publikationen u. a. *Zeugnisgaben der Literatur* (2016) und zusammen mit Hajnalka Halász *Sprachmedialität* (2019). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Literaturgeschichte, Literatur- und Sprachtheorie, Geschichte und Theorie der Lyrik, Performativität (Zeugenschaft), Medialität des Literarischen, Geschichte der ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften um 1900.

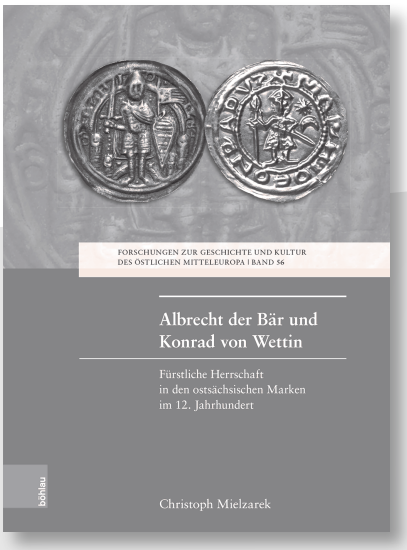
Prof. Dr. Josef Vojvodík, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Tschechische Literatur an der Karls-Universität zu Prag. 1997 Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) zur poetischen Semantik des lyrischen Werks von Otokar Březina. Mitautor und Mitherausgeber des Handbuchs *A Glossary of Catchwords of the Czech Avant-Garde* (2011). Neuere Publikationen auf Tschechisch sind u. a. *Pathos in der tschechischen Kunst, Literatur und im kunstästhetischen Denken der 1940er Jahre* (2014) und mit Jan Wiendl der Band *Jan Zahradníček: Poesie und die Wirklichkeit der Existenz* (2018). Zu seinen Schwerpunkten gehören Beziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts, ästhetische Theorien und Modelle der (historischen) Avantgarde sowie kunstästhetische Positionen der Wiener Schule der Kunstgeschichte.

Prof. Dr. Peter Zajac, 1996–2011 Professor für Bohemistik und Slowakistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1990–1998 Direktor des Instituts für slowakische Literatur an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften (SAV) Bratislava. 1992 Promotion über Kreativität in der Literatur, 1993 Habilitation über pulsierende Prozesse in der Literatur. Mitinitiator, -autor und -herausgeber einer Handbuchreihe im Projekt „Diskursivität der Literatur des 19. Jahrhunderts im tschechisch-slowakischen Kontext. Zum synoptischen Pulsationsmodell kultureller Erscheinungen", Autor der Essaysammlung *Ästhetik des Schwingens* (2015) und auf Slowakisch von *Slowakisches Cargo* (2016).

Dr. Gertraude Zand, Assistenz-Professorin für westslawische Literaturen und Kulturen an der Universität Wien. Monografie *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953* (dt. 1998, tschech. 2002), mit Jiří Holý die Sammelbände *Tschechisches Barock. Sprache, Literatur, Kultur* (1999) sowie *Vertreibung, Aussiedlung, Transfer im Kontext der tschechischen Literatur* (2004), mit Stefan M. Newerkla *Jesuitische Kultur in den böhmischen Ländern* (2018). Weitere Publikationen zur inoffiziellen und Exilliteratur, zu authentischen Gattungen sowie zu österreichisch-tschechisch-slowakischen literarischen Kontakten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE UND KULTUR DES ÖSTLICHEN MITTELEUROPA



Band 56

Christoph Mielzarek

Albrecht der Bär und Konrad von Wettin
Fürstliche Herrschaft in den ostsächsischen Marken im 12. Jahrhundert

2020. 368 Seiten mit 2 Karten und 2 Stammtafeln, gebunden
€ 55,00 A | € 57,00 D
ISBN 978-3-412-51870-7
Auch in einer Open Access-Variante erhältlich

Albrecht der Bär und Konrad von Wettin sind herausragende Persönlichkeiten nicht nur der brandenburgischen und sächsischen Geschichte. Die Studie vergleicht wesentliche Aspekte des politischen Wirkens dieser beiden Markgrafen. Im Mittelpunkt stehen dabei ihre Heiratspolitik, der Umgang mit ihren Klostervogteien und die vielschichtigen Beziehungen der Markgrafen zu Herrscher und Reich. Durch den vergleichenden Ansatz wird eine Einordnung und Würdigung der Markgrafen möglich, die über bisherige Einzeluntersuchungen weit hinausgeht. Er gestattet auch ein Hinterfragen geschichtswissenschaftlicher Selbstverständlichkeiten, die für beide Protagonisten die Form von ›Meistererzählungen‹ angenommen haben. Gleichzeitig wird ein tieferes Verständnis darüber, was eine Markgrafschaft im 12. Jahrhundert ausmacht, gewonnen. Die Studie verfolgt damit sowohl einen biografischen als auch einen strukturgeschichtlichen Ansatz.

böhlau

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC

FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE UND KULTUR DES ÖSTLICHEN MITTELEUROPA

Band 54

Christoph Mielzarek (Hg.)

Usus aquarum
Interdisziplinäre Studien zur Nutzung und Bedeutung von Gewässern im Mittelalter

2019. 381 Seiten mit 13 s/w- und ca. 13 farb. Abb., gebunden
€ 50,00 A | € 52,00 D
ISBN 978-3-412-50087-0
Auch in einer Open Access-Variante erhältlich

Im Mittelalter kam es durch neue Formen der Nutzung der Gewässer, insbesondere die Errichtung von Mühlen und damit verbundene wasserbauliche Maßnahmen, zu großen Veränderungen für Landschaft und Umwelt wie Siedlungsgefüge und soziale Strukturen. Der Band geht diesen Veränderungen nach.

Band 53

Stefan Troebst

Zwischen Arktis, Adria und Armenien
Das östliche Europa und seine Ränder. Aufsätze, Essays und Vorträge 1983–2016

2017. 444 Seiten, gebunden
€ 60,00 A | € 62,00 D
ISBN 978-3-412-50757-2
Auch in einer Open Access-Variante erhältlich

Der Band belegt sowohl die Sinnhaftigkeit der geschichtsregionalen Konzeption »östliches Europa« (samt ihren Untergliederungen) im intraregionalen Kontext als auch deren Konstituierung durch die Interaktion mit angrenzenden historischen Meso-Regionen.

Band 52

Christian Zschieschang

Das Hersfelder Zehntverzeichnis und die frühmittelalterliche Grenzsituation an der mittleren Saale
Eine namenkundliche Studie

2017. 240 Seiten mit 3 s/w- und 24 farb. Abb., gebunden
€ 40,00 A | € 42,00 D
ISBN 978-3-412-50721-3
Auch in einer Open Access-Variante erhältlich

Die im Hersfelder Zehntverzeichnis aufgelisteten Toponyme werden in der vorliegenden Studie zum ersten Mal im direkten Vergleich mit der gesamten Ortsnamenlandschaft zwischen Harz und Saale, Unstrut und Mansfelder Seen analysiert.

Band 51

Martin Nodl

Das Kuttenberger Dekret von 1409
Von der Eintracht zum Konflikt der Prager Universitätsnationen

2017. 404 Seiten mit 16 s/w-Abb, gebunden
€ 55,00 A | € 57,00 D
ISBN 978-3-412-50565-3
Auch in einer Open Access-Variante erhältlich

Im Kuttenberger Dekret verlieh König Wenzel IV. den drei deutschsprachigen Universitätsnationen nur eine Stimme in der Universitätsversammlung, der böhmischen Nation dagegen drei. Letztlich führte das Dekret zum Niedergang der Prager Universität sowie zum Gelingen der Leipziger Neugründung.

böhlau

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY-NC