

Lizenziatsarbeit
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Wort und Bild in der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts



Urs Honegger
Eidmattstr. 22
8032 Zürich

Zürich, Juni 2002

Inhalt

Einleitung	v
1 Grundlagen	1
1.1 Literatur und bildende Kunst	1
1.2 Wort und Bild	17
2 Visuelle Poesie	27
2.1 Visuelle Poesie im 20. Jahrhundert	29
2.2 Visuelle Poesie als Intermedium	33
2.3 Design als intersemiotischer Prozess	46
2.4 Die Rolle des Betrachters in der visuellen Poesie	49
3 Visuelle Poesie im Computerzeitalter	53
3.1 Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation	56
3.2 Wort und Bild	61
3.3 Visuelle Poesie und Neue Medien	65
3.4 New Media Poetry	71
4 Zusammenfassung	85
Anhang	91
Bibliographie	95
Webliographie	107

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts. Die visuelle Poesie wird als eine Kunstform aufgefasst, die im Grenzgebiet zwischen Literatur und bildender Kunst entsteht. Sie arbeitet mit den Medien beider Künste, also dem Wort und dem Bild. Ein visuelles Gedicht kann daher als Wort-Bild-Form bezeichnet werden und es bietet sich an, die Untersuchung der visuellen Dichtung im Rahmen der Beziehung zwischen Wort und Bild vorzunehmen.

Die Arbeit beschränkt sich auf den Zeitraum des 20. Jahrhunderts. Die Beziehung zwischen Wort und Bild ändert sich am Ende des 19. Jahrhunderts und die Wort-Bild-Formen des 20. Jahrhunderts unterscheiden sich aufgrund dieser Veränderung stark von ihren Vorgängerinnen. Ein entscheidender Unterschied ist die Tatsache, dass in der modernen visuellen Poesie – die ihren Anfang mit der Jahrhundertwende nimmt – die Medien Wort und Bild nicht mehr eindeutig voneinander getrennt werden können, beziehungsweise die Autoren von visueller Poesie Wort und Bild eher im Versuch einer Synthese, als einer klaren Trennbarkeit verwenden. Im Rahmen dieser Arbeit sollen denn auch die Gemeinsamkeiten von Wort und Bild im Mittelpunkt stehen. Sie konzentriert sich auf den Versuch der visuellen Dichtung des 20. Jahrhunderts, das Wort und das Bild einander näher zu bringen und durch ihre Verschmelzung einen ästhetischen Mehrwert zu erzielen.

Da die visuelle Poesie ein Phänomen an der Grenze zwischen Literatur und bildender Kunst darstellt und von den Experimenten beider Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts beeinflusst ist, wird sie als Teil der experimentellen Dichtung verstanden. Dazu gehört auch die konkrete Poesie. Auf diese wird jedoch nicht speziell eingegangen, weil die politischen und sozialen Aspekte, die in der konkreten Poesie eine wichtige Rolle spielen, für die vorliegende Arbeit irrelevant sind. Es sollen vor allem diejenigen Aspekte betrachtet werden, die in der Folge für die Untersuchung der visuellen Dichtung im Computerzeitalter interessieren. Weil auch konkrete Gedichte Wort-Bild-Formen darstellen, können Aussagen über die visuelle Poesie auf die konkrete Dichtung übertragen werden.

Die Arbeit will die Fragen zu beantworten, was moderne visuelle Poesie ist, wie sie funktioniert und wie sie beschrieben, analysiert und interpretiert werden kann. Die Beantwortung dieser Fragen soll helfen, den ästhetischen Wert der visuellen Dichtung zu bestimmen. Darauf aufbauend führt die Arbeit schliesslich zur Frage, welche spezifischen Beiträge die visuelle Poesie im Kontext einer literarischen Nutzung der Computermedien erbringt und wie die Computermedien das bisherige Spektrum visueller Poesie erweitern.

Um dieser Fragestellung nachzugehen, beginnt die Arbeit mit einem Grundlagenkapitel, welches das Umfeld der modernen visuellen Poesie beschreibt. Es untersucht die Beziehung von Literatur und bildender Kunst und den Austausch zwischen den beiden Künsten, der die moderne visuelle Poesie erst möglich macht. Das Verhältnis von Literatur und Kunst hängt natürlich mit dem Verhältnis von Wort und Bild zusammen. Dieses Verhältnis ist ebenfalls Thema des Grundlagenkapitels. Die Diskussion der Beziehung der Künste und der Beziehung ihrer Medien Wort und Bild überschneidet sich in vielen Punkten und ihre Trennung lässt sich nur theoretisch aufrecht erhalten.

Das zweite Kapitel «Visuelle Poesie» definiert die moderne visuelle Poesie im Rahmen dieser Arbeit und sucht nach einem Ansatz, der sich zu ihrer Untersuchung eignet. Gewählt wird der intermediale Ansatz, der interessante Analysen visueller Gedichte hervorbringt. Anhand dieses Ansatzes werden dann auch einige Beispiele visueller Poesie untersucht.

Um visuelle Poesie, die mit und für die Computermedien gemacht wird, geht es im dritten Kapitel «Visuelle Poesie im Computerzeitalter». Die Voraussetzungen für die Verbindung von Wort und Bild und damit für das Herstellen visueller Gedichte haben sich durch die Neuen Medien stark verändert. In diesem Kapitel werden die Bedingungen der ästhetischen Produktion im Computerzeitalter erläutert, die Entwicklungen von der prädigitalen zur digitalen visuellen Poesie beschrieben und einige Beispiele digitaler visueller Poesie besprochen.

Verteilt über die ganze Arbeit finden sich Illustrationen, die das im Text Erwähnte beispielhaft verdeutlichen und eine subjektive Auswahl visueller Gedichte präsentieren. Zusätzlich enthalten das zweite und dritte Kapitel Abbildungen der Beispiele, auf die im Text im Sinne einer Analyse speziell eingegangen wird. Eine vollständige Liste der Abbildungen und Illustrationen ist im Anhang aufgeführt.



Illustration 1: Carlo Belloli, «girasoli» (1948)

1.1 Literatur und bildende Kunst

Die Beziehung von Sprache und Malerei ist eine unendliche, schreibt Michel Foucault in «Die Ordnung der Dinge»¹. Einige Komponenten dieser unendlichen Beziehung sind für die vorliegende Arbeit relevant und sollen dargelegt werden.

Obwohl sich die vorliegende Arbeit auf das 20. Jahrhundert konzentriert, wird kurz auf die lange Geschichte des Vergleichs von Literatur und Kunst in den vorhergehenden Jahrhunderten eingegangen, da sie die Beziehung der beiden Künste im 20. Jahrhundert vorbereitet. Für die Beziehung zwischen Literatur und Kunst zentral ist das Prinzip «ut pictura poesis»² aus der *Ars Poetica* von Horaz. Horaz plädiert für eine Gleichberechtigung von Malerei und Poesie, da beide Künste dazu dienen, Bilder zu evozieren.³ Während Jahrhunderten dient Horaz' Poetik zur Rechtfertigung des gleichwertigen Austausches zwischen den beiden Künsten. Diese Gleichrangigkeit von Malerei und Literatur geht im 18. Jahrhundert mit der Publikation von Lessings «Laokoon»⁴ im Jahre 1766 zu Ende. Lessing zieht eine deutliche

1 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 15. Auflage. Frankfurt am Main 1999, S. 38.

2 Q. Horatius Flaccus: *De arte poetica*. In: ders.: *Opera omnia*. Frauenfeld 1947, S. 286.

3 Steiner, Wendy: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982, S. 10.

4 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*. Zitiert nach der Ausgabe von Ingrid Kreuzer. Stuttgart 1987.

Grenze zwischen Malerei und Poesie. Die klare Trennung von Literatur und Malerei nach ihren Mitteln und Gegenständen bricht den Bann der Formel von Horaz. Die entscheidende Aussage im Laokoon lautet folgendermassen:

Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben im Raum, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. (...) Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.⁵

Für die damalige Zeit bedeutet Lessings These eine Befreiung der Poesie aus der Region des blossen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens.⁶ Aus heutiger Sicht lässt sich sagen, dass die rigorose Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten die Diskussion über das Verhältnis der Literatur zu den bildenden Künsten lange behinderte, belastete oder zumindest einseitig prägte.⁷ Dennoch hält ihre Bedeutung an, wie Hans Holländer in seinem Artikel über Literatur und Malerei aufzeigt:

Für das Verhältnis von Literatur und Malerei liefert die Unterscheidung Lessings zunächst eine brauchbare Grundlage, denn es ist zweckmässig, diejenige Grenze zu sehen, die überschritten werden muss, wenn es nicht beim blossen, unvergleichbaren Nebeneinander bleiben soll. Tatsächlich wurde sie immer überschritten. Die Beziehungen von Literatur und Malerei sind so vielgestaltig, dass man die gesamte Kunstgeschichte zum Beweis für einen beständigen Funkenregen von Ideen, die von der einen Kunstform in die andere überspringen, heranziehen kann.⁸

Die Grenzüberschreitungen zwischen Raum- und Zeitkünsten verdeutlichen die Schwierigkeit ihre Unterscheidung in der Praxis und zeigen, dass mehrheitlich gemischte Zustände vorherrschen. Raumkünste haben eine zeitliche und Zeitkünste eine räumliche Komponente, so dass die eine Kunst in der Lage ist, die andere nicht nur abzubilden, sondern auch abbildlich zu interpretieren.⁹ Lessings Anstrengung, die Künste systematisch zu trennen,

5 Lessing 1987, S. 114 und 129.

6 Scheunemann, Dietrich: Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910. In: Koebner, Thomas (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. Literatur und andere Künste, München 1989, S. 61.

7 Holländer, Hans: Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 129.

8 Holländer 1995, S. 130/131.

kontrastiert mit den Vermischungstendenzen in der künstlerischen Praxis, selbst in den von ihm angeführten Zeugnissen aus der Antike. Auch der Weg in die künstlerische Gegenwart ist gepflastert mit Beispielen, in denen die Grenzüberschreitung zwischen den Künsten «als besondere Herausforderung verstanden und angenommen wird».¹⁰

Ein theoretisch-logisches Problem für den Vergleich von Literatur und Malerei sieht Wendy Steiner in ihrem Buch «The Colors of Rhetoric»¹¹. Jeder Vergleich, argumentiert sie, beruht auf konkurrierenden Unterschieden. Solange die Ähnlichkeit der verglichenen Gegenstände genügend gross ist, können die Unterschiede übergangen werden. Wird der Vergleich aber bis zu einem Punkt getrieben, da die Unterschiede störend wirken, wird die aktuelle Formulierung des Vergleichs angepasst, was einem Fortschritt des Diskurses gleichkommt. Genau das geschieht, wenn sich Theoretiker und Künstler der Moderne des Vergleichs von Literatur und Malerei annehmen. Das grösste Hindernis, das sie vorfinden, ist Lessings Unterscheidung zwischen Raum- und Zeitkünsten. Nach Steiners Meinung ist es der Moderne nicht gelungen, diese Trennung vollkommen zu überwinden, doch hat ihre Beschäftigung mit dem Thema daraus ein noch komplizierteres Problem gemacht. So kommt sie zum Schluss:

The painting-literature analogy has followed (...) a Sisyphean pattern and is bound to continue doing so. For there can be no final consensus about whether and how the two arts resemble each other, but only a growth in our awareness of the process of comparing them (...).¹²

In der vorliegenden Arbeit wird dieser Prozess anhand des Phänomens der visuellen Poesie vollzogen. Dabei soll der Einblick in den unendlichen Diskurs zwischen Kunst und Literatur zu einem besseren Verständnis der visuellen Dichtung führen.

9 Holländer 1995, S. 131.

10 Koebner, Thomas: Vorwort. In: ders. 1989, S. 8.

11 Steiner 1982.

12 Steiner 1982, S. 2.

1.1.1 Die Beziehung von Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert treten Literatur und Kunst in einen interaktiven Prozess, der die Positionen beider Künste verändert. Die Literatur findet zur bildhaften Gestaltung, während die bildende Kunst sich Elemente des Sprachlichen aneignet. Der Beginn dieser wechselseitigen Durchdringung liegt, wie Wolfgang Max Faust in seinem grundlegenden Buch «Bilder werden Worte – Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur»¹³ zeigt, im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Innerhalb der literarischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts gibt es zahlreiche Bezüge der Literatur zum Visuellen. Es handelt sich dabei nicht um Einzelercheinungen, sondern um gewichtige Bestandteile. In der Moderne beginnt die Literatur, ihr eigenes Medium mitzureflekieren. Sie stellt sich die Frage, was im Medium der Literatur überhaupt ausdrückbar ist und überdenkt ihre Grenzen und Begrenzungen.¹⁴ Die Reflexion der sprachlichen Verfasstheit der Literatur führt zum Einbezug der medialen Qualitäten der Sprache; dem Laut im Sprechen und dem Graphischen in der Schrift. Literatur gelangt so zum Visuellen und erreicht den Ausgangspunkt für eine Vermischung von Bild und Sprache.¹⁵ Um das Gemeinsame zu benennen, das hinter dieser Bewegung der Literatur hin zum Visuellen steht, spricht Faust von einer *Ikonisierung der Sprache*.¹⁶ Die Hinwendung der Literatur des 20. Jahrhunderts zum Visuellen formuliert keinen derart radikalen Bruch mit der Tradition, wie ihn die bildende Kunst durch den Einbezug der Sprache vollführt. Das Visuelle in der Literatur resultiert letztlich aus dem Graphischen der Schrift, also aus den Möglichkeiten des tradierten Mediums. Für die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts jedoch ist der Einbezug der Sprache weitgehend bestimmend. Faust nennt diese Bewegung analog zur Ikonisierung der Sprache eine *Lingualisierung der Kunst*.¹⁷

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

14 Faust 1977, S. 8.

15 Faust 1977, S. 9.

16 Faust 1977, S. 10.

17 Faust 1977, S. 13.

Im Kubismus, im Dadaismus, im Werk von Marcel Duchamp und in Mallarmés «Un Coup de Dés» werden die Grundlagen dafür geschaffen, dass sich Literatur und bildende Kunst einander annähern und sich die Grenzen zwischen Bild und Sprache verwischen.¹⁸ Da die Positionen dieser experimentellen Bewegungen die wechselseitige Durchdringung der Künste im 20. Jahrhundert bestimmen, soll im folgenden kurz auf sie eingegangen werden.¹⁹



Illustration 2:
Auszug aus Stéphane Mallarmé,
«Un Coup de Dés» (1897)

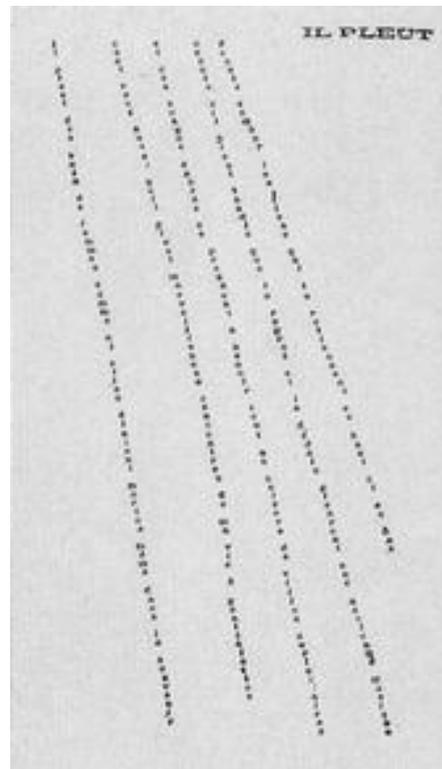


Illustration 3:
Guillaume Apollinaire, «il pleut»,
aus «Calligrammes» (1913–1916)

¹⁸ Faust 1977, S. 29.

¹⁹ In diese Aufzählung gehörten auch der Futurismus und der Surrealismus. Es kann jedoch im Zusammenhang dieser Arbeit nicht um die Vollständigkeit der am Anfang der Durchdringung von Literatur und bildender Kunst stehenden Bewegungen gehen, sondern um eine Auswahl der für das Thema entscheidenden.

Stéphane Mallarmé: Un Coup de Dés

Schon kurz vor der Jahrhundertwende, im Jahre 1897, erscheint Stéphane Mallarmés Gedichtband «Un Coup de Dés». Mallarmé bezieht die visuelle Erscheinung der Sprache als Schrift sowohl hinsichtlich ihrer typographischen Setzung als auch hinsichtlich der durch diese bestimmten Leerräume des beschriebenen Blattes in seine Lyrik mit ein. Die Typographie, die bis anhin ausschliesslich dazu bestimmt war, den Gedanken des Autors ohne Verlust darzustellen, erhält nun die Aufgabe, spezifische Eigenschaften des Textes optisch zu unterstützen. Sie bekommt also eine poetische Qualität.²⁰ Für die Kunst des 20. Jahrhunderts schafft Mallarmé damit die Grundlage, einen Text dem Bild anzunähern und umgekehrt, ein Bild auf einen Text zu beziehen.²¹ Zusammen mit den «Calligrammes» von Guillaume Apollinaire, die zwischen 1913 und 1916 entstehen, kann «Un Coup de Dés» als erstes Beispiel moderner visueller Poesie angesehen werden.

Kubismus

Um 1910 beginnen die Kubisten, Buchstaben, Schriftrudimente und Zeitungsfetzen in ihre Bilder einzubeziehen, einzumalen oder einzukleben. Obwohl diese Aufnahme des «Literarischen» bei Georges Braque, Pablo Picasso und Juan Gris wie zufällig erscheint und vorerst auch von keinem Theoriegebäude untermauert wird, hat hier die wechselseitige Durchdringung von Literatur und bildender Kunst ihren Ursprung.²² Die Beziehung zwischen Sprachintegration und Kunstbegriff wird im Kubismus durch spezifische Formen der Sprachverwendung vorgeführt. Die Sprache erscheint als notwendiger Bestandteil des Bildes, nicht als bildfremde Aufschrift, hinzugefügter Kommentar oder eingeschriebener Titel. Dadurch verweisen die Sprachpartikel auf ihre Eigenständigkeit im Bildgefüge. Sprachlich sind sie dabei gleichsam ausser Funktion gesetzt. Das heisst: Sie sollen der Funktion optisch wahrnehmbar gemachter Sprache entzogen und als formaler Bestandteil des Bildganzen verstanden werden.

20 Döhl, Reinhard: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 167.

21 Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993, S. 6.

22 Louis/Stoos 1993, S. 8.

Als Schriftzeichen zwar noch erkenn- und entzifferbar, sollen die Sprachketten nicht gelesen, sondern sichtbar gemacht werden.²³ Der Kubismus sieht im Bild nicht mehr eine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern ein Referenzsystem von Zeichen.²⁴



Illustration 4: Georges Braque, «Violine: Mozart/Kubelick» (1912)

23 Döhl 1992, S. 160.

24 Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Katalog zu einer Ausstellung der Bibliothek der Universität Konstanz vom 5. Juli bis 15. August 1988. Zusammengestellt und kommentiert von Julia Funk und Karola Mono. Konstanz 1988, S. 77.

Dadaismus

Der Dadaismus formiert sich 1916 in Zürich, zu einem Zeitpunkt, als in vielen Bereichen der Kunst Konventionen über Bord geworfen werden. Die Dadaisten unterstützen derartige Bemühungen nachdrücklich. Ihre Forderungen zielen auf eine Veränderung allgemein akzeptierter künstlerischer und kultureller Normen. Sie sind fasziniert von den Möglichkeiten, den visuellen und den literarischen Faden zu einer Kunstform zu verknüpfen, welche die geltenden ästhetischen Konventionen in Frage stellt. Mit der Suche nach einer neuen Sprache geht die Suche nach neuen Bildern einher. Der Dadaismus charakterisiert das anzustrebende Verhältnis von Bild und Sprache als eine verlorengegangene und neu zu suchende Einheit. Für Hugo Ball, eine der wichtigsten Figuren des Zürcher Dada, sind Wort und Bild eins.²⁵ Spätestens im Dadaismus kann von eindeutigen Grenzverwischungen, beziehungsweise Grenzüberschreitungen gesprochen werden, «zumal die wesentliche Leistung des Dadaismus weniger in der Erfindung von Neuem als in der Synthese, d. h. der konsequenten Weiterführung und Radikalisierung von Vorhandenem liegt».²⁶ Die grösste Leistung des Dadaismus im Hinblick auf die visuelle Poesie liegt darin, dass durch die Verfahren der Reduktion, Destruktion und der Dynamisierung die Gesamtheit der künstlerischen Mittel – also auch die Sprache – verfügbar gemacht und alle Tabus hinsichtlich der Verwendung von Wort und Bild zur Komposition eines Kunstwerks durchbrochen werden.²⁷

25 Hugo Ball zitiert nach: Freeman, Judi: Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus. München 1990, S. 21.

26 Döhl 1992, S. 171.

27 Weiss, Christina: Konkrete Poesie als Sprachkritik. In: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, hg. von Ludwig Fischer. München, Wien 1986, S. 421/422.



Illustration 5:
«Der Dada N° 2» (1919),
hg. von Raoul Hausmann



Illustration 6:
Kurt Schwitters,
«Mz 1600 Rotterdam» (1923)

Das Werk von Marcel Duchamp (1887–1968)

Kein Künstler des 20. Jahrhunderts hat wohl einen so grossen, nach vielen Seiten hin wirkenden und bis heute andauernden Einfluss auf die Kunstwelt ausgeübt wie Marcel Duchamp. Wolfgang Max Faust erklärt diesen Einfluss folgendermassen:

Duchamp will an Stelle einer «retinalen» Kunst eine «mentale» Kunst setzen, in der die Reflexion auf den Kunstbegriff ausgewiesen ist. Dabei gelangt er über die Verbindungen von bildender Kunst und Sprache seiner Vorgänger hinaus. Dringt Sprache im Kubismus und Futurismus *ins* Bild, stellt sich Sprache in der abstrakten Kunst *neben* das Werk, so findet Duchamp zur Sprache *anstelle* des Kunstwerkes oder *als* Kunstwerk. Das Medium der Literatur wird bei Duchamp zum eigenständigen Medium der bildenden Kunst. Die wechselseitige Durchdringung der Künste gelangt zum Extrem: nicht mehr visuell-verbale Mischformen werden vorgeführt, sondern Formulierungen im Medium einer anderen Gattung.²⁸

²⁸ Faust 1977, S. 135.

Der Kommentar über die Kunst wird selbst zur Kunst. Ein Kunstwerk wirkt nicht mehr nur ästhetisch, sondern muss auch eine Idee, ein Konzept transportieren. Zudem zeigt Duchamp durch seine «ready mades» (alltägliche Dinge werden «so wie sie sind» im Museum ausgestellt), dass alles ein Kunstwerk sein kann. Die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst verwischt sich, was auch die tradierten Kunstdisziplinen und die Kunsttheorie in Frage stellt.



Illustration 7: Marcel Duchamp, «La Mariée à nu par ses célibataires, même» (1934)

1.1.2 Die «Entmimetisierung der Künste»²⁹

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten die im Zusammenhang dieser Arbeit entscheidenden Bewegungen in Kunst und Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts besprochen wurden, geht es in diesem Abschnitt um eine Entwicklung, die vor und parallel zu diesen Bewegungen stattfindet. In seinem Buch «Anschaulichkeit: Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils»³⁰ erklärt Gottfried Willems die Abkehr der Literatur und der bildenden Kunst vom Prinzip der *Mimesis*³¹, dem Bestreben der Künste, die Wirklichkeit so darzustellen, wie sie ist, als für die Kunst der Moderne definierend. Diese Abkehr nennt er die «Entmimetisierung der Künste»:

Literatur und Bildende Kunst gehen gleichermassen davon ab, ihre Ziele ausschliesslich oder auch nur vorzüglich mit den Mitteln eines mimetischen Illusionismus erreichen zu wollen. Damit aber wird eben das Prinzip beseitigt oder zumindest begrenzt, das zuvor die gesamten Wort-Bild-Beziehungen regierte. Anschaulich zu reden, hiess für die Literatur, den Leser zu illusionieren, sprechend darzustellen für die Bildende Kunst, auf die Suggestion der Bildillusion zu setzen, in Wechselbeziehungen einzutreten, bedeutete für die beiden Künste, die Aufgaben in Angriff zu nehmen, die aus der Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Mittel der Illusionierung erwachsen, und die Vereinigung von Wort und Bild in Wort-Bild-Formen galt grundsätzlich als fragwürdig, insofern so keine einheitliche, bruchlose Illusionierung möglich zu werden schien. Nun öffnet sich im Zusammenhang mit der Entmimetisierung der Künste ein neuer Spielraum für Wort-Bild-Formen, und die Wechselbeziehungen zwischen Wort- und Bildkunst, die sich nicht mehr primär an den Wesensunterschieden ihrer jeweiligen Mimesis abzarbeiten haben, nehmen eine Wendung, die vielerorts auf ein reges Miteinander, auf Verbindungen der Künste in dieser oder jener Form (...) hinauslaufen.³²

Willems schränkt jedoch ein, dass die Entmimetisierung der Formen nur einen Teil des literarisch-ästhetischen Lebens erfasst. Dieser Teil ist im wesentlichen der Bereich der experimentellen Kunst und Literatur.

29 Der Begriff «Entmimetisierung der Künste» wurde übernommen aus: Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit: Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989.

30 Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit: Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989.

31 *Mimesis*, f. (griech. = Nachahmung), Zentralbegriff der Ästhetik und Kunsttheorie seit der Antike: bezeichnet das Verhältnis von Erfahrungswirklichkeit und künstlerisch-nachschaffender Gestaltung, wobei im Laufe der Begriffsgeschichte sich sowohl die Auffassung der Nachahmung als auch von der Wirklichkeit geändert hat. Aus: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990.

32 Willems 1989, S. 159.

Am Ursprung der Entmimetisierung steht der sich in der Philosophie am Ende des 19. Jahrhunderts stark veränderte Begriff des Lebens und der Wirklichkeit. Dieser verändert zwangsläufig auch das Bestreben von Literatur und Kunst, das Leben und seine Wirklichkeit möglichst unmittelbar darzustellen. Was Willems im folgenden Zitat für den literarischen Text formuliert, kann auch auf die bildende Kunst übertragen werden.

Damit die Illusionierung gelingt, muss der literarische Text Sinnzusammenhänge von einer solchen Dichte, inneren Konsistenz und Abgeschlossenheit nach aussen simulieren, dass wir in ihnen unsere Wirklichkeit letztlich nicht mehr wiedererkennen können; dass wir sie vielmehr in einem bestimmten Sinne als Verfälschung unserer Wirklichkeit empfinden müssen. Nicht nur, dass wir die Art und Weise, wie sich die Sinnbildung jeweils gemäss den Kategorien der Handlung, des Charakters, der Stimmung, der Natur, der Gesellschaft, des Erlebnisses vollzieht, nicht ernstnehmen können – wir sehen in diesen Kategorien selbst schon Simplifikationen, über die wir uns kaum hinwegsetzen vermögen. Für uns vollzieht sich Sinnbildung ganz offensichtlich in anderen Bahnen. Dabei spielen Begriffe wie Lebendigkeit, Unmittelbarkeit, Authentizität eine grosse Rolle, aber auch solche wie Wissenschaftlichkeit, Nachprüfbarkeit, analytische Genauigkeit. Die moderne Kunst sucht dem Rechnung zu tragen. Ein Illusionismus, das Entwerfen einer fiktiven Welt, die uns in ihrer inneren Geschlossenheit und Übersichtlichkeit überzeugen könnte, scheint dabei aber nicht mehr möglich. So muss die Kunst den Weg der Entmimetisierung gehen.³³

Wichtig ist, dass die Entmimetisierung für die experimentellen Bewegungen in Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert eine Befreiung bedeutet und die beschriebene Wechselbeziehung der Medien Sprache und Bild überhaupt erst ermöglicht.

33 Willems 1989, S. 364.

1.1.3 Die «wechselseitige Erhellung der Künste»³⁴

Auch der Ansatz der «wechselseitigen Erhellung der Künste» nimmt seinen Anfang im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. 1917 publiziert Oskar Walzel ein Buch mit dem gleichnamigen Titel.³⁵ Seine Theorie erhebt keinerlei Anspruch darauf, ein wissenschaftliches Fach oder eine akademische Disziplin zu sein³⁶. Bis heute ist der Ansatz der wechselseitigen Erhellung der Künste und seine Ergebnisse umstritten. Gottfried Willems meint, dass Walzels Theorie letztlich darum so wenig Einfluss gewann, weil sie die «Laokoon-Ästhetik» respektiert.

Denn ihre [der wechselseitigen Erhellung der Künste, d. V.] lohnendste Aufgabe wäre eben die Relativierung der Laokoon-Thesen gewesen, wäre es gewesen zu zeigen, dass und wie im «Laokoon» ein bestimmter Darstellungstil postuliert wird, was ihm vorausgeht, wie er entsteht, was er bedeutet und wie er wieder vergeht. Mit einem Wort: das ureigenste Feld einer wechselseitigen Erhellung der Künste hätte die Geschichte des Darstellungsstils sein müssen, und gerade von ihr ist sie durch die Festlegung auf die Laokoon-Ästhetik abgeschnitten.³⁷

Doch das Ziel des Ansatzes, wie ihn Walzel versteht, ist nicht, den «Markstein», den Lessing an der Grenze zwischen Literatur und Kunst gesetzt hat auszureissen oder zu übergehen. Im Gegenteil: Es geht ihm um einen Vergleich, welcher «der ästhetischen Selbständigkeit der einzelnen Künste» vollumfänglich Rechnung trägt.³⁸ Auch für Ulrich Weisstein ist die «Mutual Illumination of the Arts» im allgemeinen und der Vergleich der Literatur mit den bildenden Künsten im besonderen nach wie vor in einem Zustand der Unreife und daher weit davon entfernt, ein verbindliches Instrumentarium – ganz zu schweigen von einer schlüssigen Theorie – ihr eigen zu nennen.³⁹ Auch der Semiotik, die sich darum bemüht, die Basis für eine wissenschaftlich vertretbare Methode dieses Vergleichs zu schaffen, ist es nach Weisstein noch nicht gelungen, aus der Sphäre der Theorie in die der Praxis hinabzusteigen.⁴⁰ Dennoch ist Walzels Versuch, Kategorien zu finden, die auf verschiedene

34 Der Begriff «wechselseitige Erhellung der Künste» wurde übernommen aus: Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917.

35 Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917.

36 Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 17.

37 Willems 1989, S. 347.

38 Willems 1989, S. 346.

39 Weisstein 1992, S. 19.

40 Weisstein 1992, S. 31.

Kunstformen anwendbar sind, weder sinnlos noch gänzlich unfruchtbar. Entscheidend sind die Ebenen, die für den Vergleich von Kunstgattungen oder Einzelwerken aus verschiedenen Kunstbereichen relevant sind. Peter V. Zima hält in seinem Artikel über die wechselseitige Erhellung der Künste fest: «Es muss klar sein, dass jede Ebene einen anderen Abstraktionsgrad aufweist und dass es auch innerhalb einer Kunstgattung – etwa der Literatur – verschiedene Abstraktionsebenen gibt.»⁴¹

Vorstellbar ist jedoch eine Terminologie, die einerseits so abstrakt ist, dass sie auf heterogene Kunstformen angewandt werden kann, andererseits aber so konkret ist, dass sie problemlos an die *allgemeine* Begrifflichkeit einzelner Disziplinen wie Literaturwissenschaft, Kunstsoziologie, Filmsemiotik und Musikwissenschaft angeschlossen werden kann.⁴²

Zima definiert im Rahmen dieser Terminologie drei Ebenen. Nur die erste und allgemeinste kommt für den Vergleich verschiedener Kunstformen in Frage. Auf der zweiten Ebene geht es um die Konkretisierung der allgemeinen «komparatistischen» Begriffe für die einzelnen Wissenschaften und auf der dritten Ebene um ihre Verknüpfung mit den fachspezifischen Begriffen. Daraus ergeben sich drei komplementäre Fragen:

1. Welche Grundbegriffe der Semiotik für eine allgemeine Kunstwissenschaft geeignet sind (erste Ebene); 2. welche dieser Begriffe durch eine literaturwissenschaftliche, kunstgeschichtliche, filmsemiotische oder musikwissenschaftliche Terminologie konkretisiert werden können (zweite Ebene) und 3. wie diese Terminologie in spezifischen Fällen – etwa in literaturwissenschaftlichen oder filmwissenschaftlichen Analysen – angewandt werden kann.⁴³

Diese Fragen muss die wechselseitige Erhellung der Künste beantworten, um als Theorie praktisch anwendbar zu sein. Bis dahin bleibt ihr nichts anderes übrig, als fallweise vorzugehen und punktuelle Entscheidungen zu treffen, in der Hoffnung, dass es eines Tages gelingt, die methodologischen Einsichten in ein System zu bringen. Vorläufig heisst es, «Warnsignale zu setzen, um zu verhindern, dass es bei der intermedialen Betrachtung der Künste zu einer wechselseitigen Verdunklung statt einer Erhellung derselben kommt».⁴⁴

41 Zima, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und «wechselseitige Erhellung der Künste». Einleitung. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 19.

42 Zima 1995, S. 19/20.

43 Zima 1995, S. 22.

44 Weisstein 1992, S. 31.

1.1.4 Die Rolle des Betrachters in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Als Resultat der veränderten Produktion ändert sich auch die Rezeption der Kunst im 20. Jahrhundert. Die neue Rolle des Rezipienten besteht nicht mehr nur darin, sich des Kunstwerkes passiv zu erfreuen, sondern mit ihm zu interagieren und Teil seiner Interpretation zu werden. Wie in Abschnitt 1.1.2 «Die Entmimetisierung der Künste» gezeigt wird, kann Kunst die Realität nicht mehr repräsentieren. Stattdessen soll das Kunstwerk als Objekt *präsentiert* werden und erst durch die Rezeption in den Status der *Repräsentation* versetzt werden. Insbesondere in der nichtmimetischen Kunst wird die Herstellung des Zusammenhangs oder Sinns eines Werkes mit Absicht dem Rezipienten überlassen.⁴⁵

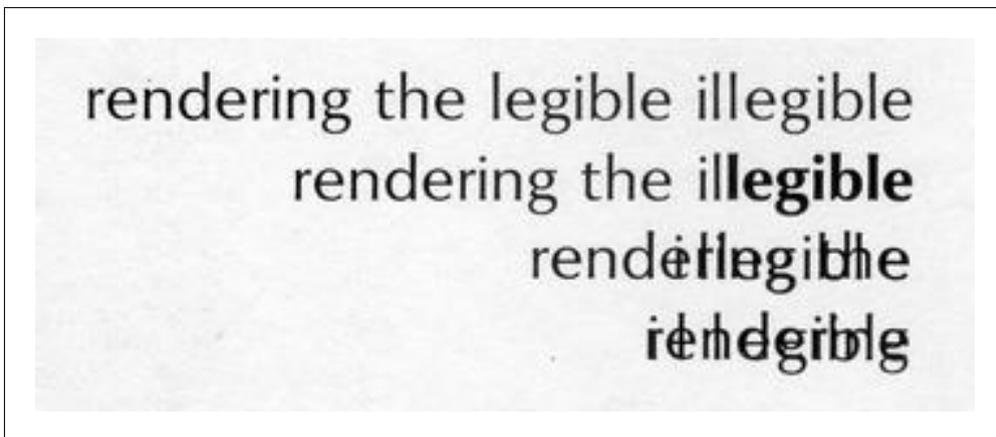


Illustration 8: Claus Bremer, «rendering the legible illegible» (1963)

⁴⁵ Sauerbier, Samson Dietrich: Wörter bildlich, Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text. Probleme der Wort-Bild-Korrelation. In: Arbeitsgruppe Semiotik (Hg.): Die Einheit der semiotischen Dimensionen. Tübingen 1978, S. 27–93.

1.1.5 Abschliessende Bemerkungen zu Kapitel 1.1

Der Trennung zwischen Literatur und bildender Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts liegt, vereinfacht gesagt, in der weitgehend unbefragten Scheidung von Bild und Sprache. Seit dem Kubismus formulieren die experimentellen Bewegungen in den Gattungsverwischungen eine Opposition gegen den tradierten, gattungsbezogenen Kunstbegriff. Im Gegensatz zu den traditionellen Kunstformen, die auch im 20. Jahrhundert auf der Trennung von Bild und Sprache beharren, sprechen die Mischformen der experimentellen Bewegungen die Möglichkeit einer Kunst aller Medien an. Solange diese «Gesamtkunst» nicht erreicht ist, geschieht die Kontaktaufnahme und Annäherung zwischen den Kunstgattungen durch Veränderungen innerhalb einer Gattung selbst sowie durch Aufnahme von Elementen anderer Gattungen.⁴⁶

Eine Trennung von Literatur- und Kunstwissenschaft ist im 20. Jahrhundert und vor allem in der Gegenwart angesichts der Bedeutung von Wort-Bild-Formen nicht mehr möglich. Nähe zu den konkreten historischen Gegenständen wie der visuellen Poesie bedeutet, die Wort-Bild-Formen in ihrer ganzen Fülle und Breite zur Kenntnis zu nehmen. Es geht darum, sich ihnen als Wort-Bild-Formen zu stellen, d. h. sie nicht in einen von der Kunst- und einen von der Literaturwissenschaft zu bearbeitenden Teil zu zerlegen, sondern sie auf eine Weise zu behandeln, die den Wort-Bild-Beziehungen Rechnung trägt.⁴⁷

46 Faust 1977, S. 32.

47 Willems 1989, S. 50.

1.2 Wort und Bild

Die Diskussion über das Verhältnis von Wort und Bild wird häufig mit einem Zitat Goethes begonnen. Dieses Zitat setzt Wort und Bild in Beziehung und drückt ihre grundsätzliche Verbundenheit aus. Auch hier soll dieses Zitat einleitend verwendet werden:

Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen, wie wir an Tropen und Gleichnissen genugsam gewahr werden. So von jeher, was dem Ohr nach innen gesagt oder gesungen war, sollte dem Auge gleichfalls entgegenkommen.⁴⁸

Auch wenn damit sicher nicht alles zum Thema Wort und Bild gesagt ist, so wird doch die prinzipielle Zusammengehörigkeit der beiden Medien festgehalten. Diese Untrennbarkeit wird im Verlauf des Diskurses immer wieder in Frage gestellt, wie es auch für das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst gilt. Wie bereits erwähnt, will sich die vorliegende Arbeit auf die Gemeinsamkeiten von Wort und Bild konzentrieren, wie es der Grossteil der aktuellen Forschung vorschlägt. Stellvertretend ein Zitat von Martin Heusser aus der Einleitung zu den Schriften der «International Conference on Word and Image 1990»:

(...) the relation between word and image is far more complex (...). In fact, the issue has been the cause of heated controversy throughout the history of western art and literary criticism. Unfortunately, much energy has been misplaced. Rather than trying to establish the common ground between word and image in order to better understand our perception of the world, the debate has concentrated on demarcating the two from each other.⁴⁹

Auch Hans Holländer vertritt in seinem Aufsatz «Bilder als Texte, Texte und Bilder»⁵⁰ die These, dass das Verhältnis von Bild und Text oder Bild und Sprache in Westeuropa nie ein harmonisches und selbstverständliches war, sondern ein Konkurrenzverhältnis mit mannigfaltigen Konfliktmöglichkeiten, «wobei in der Regel die Sprache in Worten und Texten höher bewertet wurde als die Bilder».⁵¹ Während sich die Sprache, besonders seit der Romantik, einer intensiven theoretischen Debatte erfreut, institutionalisiert im Fachgebiet der allgemeinen Sprachwissenschaft, wurde dem Medium des Bildes keine vergleichbare Aufmerksam-

48 Goethe zitiert nach Gottfried Willems: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodologischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1991, S. 414.

49 Heusser, Martin: Introduction. In: ders. (Hg.): Word&Image Interactions. A Selection of Papers Given at the Second International Conference on Word and Image. Universität Zürich, August 27–31, 1990. Basel 1993, S. 13.

50 Holländer, Hans: Bilder als Texte, Texte und Bilder. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Sprache und Welterfahrung. München 1978, S. 269–300.

51 Holländer 1978, S. 298.

keit zuteil. Es gibt keine entwickelte «Bildtheorie». Kress und van Leeuwen verweisen auf diese Schwierigkeit:

The problem that we face is that literate cultures have systematically suppressed means of analysis of the visual forms of representation, so that there is not, at the moment, an established theoretical framework within which visual forms of representation can be discussed.⁵²

Zwar betrifft das Fehlen einer Bildtheorie die vorliegende Arbeit, doch nur insofern, als die Bildtheorie eine Voraussetzung für eine gemeinsame Theorie von Wort und Bild sein könnte, die im Zusammenhang mit der Analyse von Wort-Bild-Formen wie der visuellen Poesie gesucht wird. Denn gerade auf dem Hintergrund der Vermischung von Wort und Bild scheint eine separate Theorie des Bildes und des Wortes wenig sinnvoll. Analog zur Diskussion des Verhältnisses von Literatur und Kunst in Kapitel 1.1 «Literatur und bildende Kunst» gilt auch für die Beziehung von Wort und Bild, dass die Untrennbarkeit der beiden Medien sich sowohl theoretisch als auch aufgrund der Praxis der Künste im 20. Jahrhundert begründen lässt. Das theoretische Argument formuliert Heusser wie folgt:

It has become clear that the two [Wort und Bild, d. V.] are inseparable because they are constitutionally part of one another. Starting from the word-end, so to speak, we found that the image cannot be extirpated from language because language is by definition a sort of image and therefore depends on the image if it is to exercise its (conventional) function properly. To quote Nietzsche again: «all words are tropes in themselves, and from the beginning. Instead of that which truly takes place, they present a sound image, which fades away with time». Approaching the matter from the other end, it turned out that the image likewise is above all a token. Even the photograph, often mistakenly considered an unencoded sign or perfect paraphrase of what it depicts, was seen to be heavily dependent on language.⁵³

Auf dieser Argumentation aufbauend plädieren Theoretiker der visuellen Künste für eine Auflösung der Trennung der humanistischen Disziplinen in ein «verbales» und ein «visuelles» Feld, da diese Trennung aufgrund der Vermischung von Literatur und bildender Kunst, von Wort und Bild, überflüssig geworden ist.⁵⁴

In der Praxis der Kunst des 20. Jahrhunderts sind es vor allem sogenannte Wort-Bild-Formen wie die visuelle Poesie, die eine gemeinsame Theorie von Wort und Bild notwendig machen, da sie die beiden Medien in einer Weise verwenden, die ihre Trennung im Hinblick auf eine Analyse unmöglich machen. Mit dem Verbinden von Wort und Bild und der Suche

52 Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo: Reading Images. The Grammar of Visual Design. London 1996, S. 20/21.

53 Heusser 1993, S. 17.

54 z. B. Mitchell, W. J. T.: What Is Visual Culture? In: Lavin, Irving (Hg.): Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968). Princeton 1995, S. 207.

nach einer für beide anwendbaren Theorie fangen die Probleme aber erst an. Denn die Gemeinsamkeiten, die die Verbindung zwischen Wort und Bild in der Theorie herstellen, führen direkt zu den Differenzen, die diesen Vergleich überhaupt erst möglich machen⁵⁵. Die ganze Komplexität des Vergleichs von Wort und Bild beschreibt Gottfried Willems in seinem Buch über die Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen folgendermassen:

Bezeichnet der Gedanke, dass Wort und Bild gleichermaßen Systeme zur Darstellung der einen Wirklichkeit bzw. zu einem Darstellen unter Bezugnahme auf die eine Wirklichkeit sind, die Voraussetzung dafür, sie überhaupt miteinander vergleichen zu können, so sind die Unterschiedlichkeit der Mittel, mit denen sie diese Darstellung bewerkstelligen, sowie die Unterschiedlichkeit der Ergebnisse die Ursachen dafür, diesen Vergleich dann auch tatsächlich durchzuführen. Wie die Verbindung von Wort und Bild in Wort-Bild-Formen nur dadurch sinnvoll ist, dass sie beide Unterschiedliches leisten und insofern fähig sind, einander zu ergänzen, so liegen auch die Möglichkeiten und der Sinn der Gegenüberstellung von Wort und Bild sowie der vielfältigen Wechselbeziehungen, die sich hieraus im Laufe der Geschichte des literarisch-ästhetischen Lebens ergeben haben, zunächst einmal in ihrer Unterschiedlichkeit begründet. Was das «Übersetzen» vom Wort ins Bild bzw. vom Bild ins Wort so schwierig macht, ist also ebendasselbe, was den Anstoss dazu gibt, es mit einem solchen «Übersetzen» überhaupt zu versuchen.⁵⁶

Mit der Unterschiedlichkeit der Darstellung von Wirklichkeit meint Willems vor allem die Tatsache, dass sich das Wort ausschliesslich auf die Wirklichkeit bezieht, indem es Bedeutungen herstellt und Bedeutungszusammenhänge entfaltet, während das Bild auch an den Augenschein des Wirklichen anknüpft, um ihn in gewissen Grenzen zum Zweck der Darstellung zu wiederholen.⁵⁷ Konkret heisst das, die Basis des darstellenden Verfahrens des Bildes ist die Reproduktion von Elementen, vor allem Formen und Farben, so wie sie sich dem menschlichen Sehsinn offenbaren. Von diesem Punkt aus schlägt Willems den Bogen zur visuellen Poesie:

Von jenem Sinnenschein, in dem die Erfahrungswirklichkeit sich der sinnlichen Wahrnehmung darstellt und durch den sie – auch in der Kopie des Bildes – erfahrbar wird, enthält das Wort unmittelbar nichts. Denn das sinnliche Substrat der Sprache, der Sprachlaut bzw. das Schriftzeichen, hat als Faktum der sinnlichen Wahrnehmung keinerlei Bezug zur jeweils dargestellten Wirklichkeit; es dient lediglich dazu, zu den Bedeutungszusammenhängen hinzuführen, die diese Darstellung allererst leisten. Kein Phänomen des literarisch-ästhetischen Lebens lenkt die Aufmerksamkeit so nachdrücklich auf diesen Sachverhalt wie die visuelle Poesie (...).⁵⁸

55 vergleiche Wendy Steiners Aussage über den Vergleich von Literatur und Malerei in Kapitel 1.1.

56 Willems 1989, S. 57.

57 Willems 1989, S. 57.

1.2.1 Theorie der Wort-Bild-Beziehungen

Für das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst beziehungsweise Wort und Bild ist Gottfried Willems Buch über die Anschaulichkeit von grösstem Interesse, da es das Problem umfassend bespricht. Auch zur Theorie der Wort-Bild-Beziehungen findet sich wenig Material mit der Klarheit von Willems' Artikel «Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodologischen Grundlagen und Perspektiven»⁵⁹ aus dem Jahre 1991. Die folgenden Erläuterungen berufen sich in erster Linie auf diesen Text.

Die Methodologie der Wissenschaft von den Wort-Bild-Beziehungen hat laut Willems vor allem zwei Ziele zu verfolgen. Ihre Aufgabe ist erstens zu zeigen, dass die verschiedenen Phänomene und Dimensionen der Wort-Bild-Beziehungen nur im Zusammenhang zu begreifen sind, und zweitens muss sie ihre Geschichtlichkeit in ihrem ganzen Umfang demonstrieren. Viele wissenschaftliche Versuche stossen heute deshalb an Grenzen, weil sie die von ihnen untersuchten Phänomene isoliert betrachten oder ihrer Geschichtlichkeit nur in einzelnen Aspekten Rechnung tragen.

Willems teilt die Beziehung von Wort und Bild im literarisch-ästhetischen Leben in drei Grundformen ein, die er die drei Ebenen der Wort-Bild-Formen nennt:

1. Wort und Bild vereinigen sich im einzelnen Artefakt zur Wort-Bild-Form. Beispiel für solche aus sprachlichen und bildnerischen Bestandteilen zusammengesetzten Formen sind das mit einem Epigramm versehene Bildwerk, das illustrierte Buch, das Emblem, die Bildergeschichte, die Wort-Bild-Collage, die visuelle Poesie etc.
2. Wort- und Bildkunst treten in Wechselbeziehungen ein, insofern sie untereinander Stoffe und Formen austauschen. Damit ist für das 20. Jahrhundert die wechselseitige Durchdringung von Literatur und bildender Kunst gemeint, wie sie in Kapitel 1.1 dieser Arbeit beschrieben wird.
3. Das Wort versucht als literarisches Wort, sich zur bildlichen Rede, das Bild als künstlerisches Bild, sich zum sprechenden Bild zu gestalten. Dadurch entstehen im Bereich der

⁵⁸ Willems 1989, S. 58.

⁵⁹ Gottfried Willems: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodologischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart 1991, S. 414–429.

Kunst und Literatur innere Beziehungen des Worts zur Sphäre des Bildes und des Bildes zur Sphäre des Worts. Diese inneren Wort-Bild-Beziehungen sind von den konkreten Wechselbeziehungen von Wort- und Bildkunst zu unterscheiden. Sie erstrecken sich lediglich auf die Zusammenhänge zwischen den Verfahren, mit denen Gegenstände ins Bild gebracht werden, und den Formen bildlichen Redens, zwischen den Formen, in denen Bilder sprechen und den Weisen sprachlichen Darstellens sowie vor allem auf den inneren Zusammenhang zwischen diesen beiden Gruppen von Relationen.

Die drei Ebenen der Wort-Bild-Beziehungen sind eng miteinander verknüpft. Eine Wort-Bild-Form – Willems nennt als Beispiel das illustrierte Buch – kann einerseits als Sonderfall der Wechselbeziehungen von Wort- und Bildkunst begriffen werden, andererseits manifestieren sich an ihr auch die inneren Wort-Bild-Beziehungen: Das Streben der literarischen Rede nach anschaulichen Wirkungen wird in der Illustration gleichsam in die wirkliche Anschauung des Bildes eingebunden. Das Rückgrat einer jeden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wort-Bild-Beziehungen ist gemäss Willems die Analyse der inneren Beziehungen. Sie stellen diejenige unter den drei genannten Ebenen dar, die sowohl von ihrem Gegenstandsbereich her als auch unter methodischen Aspekten die grösste Bedeutung haben. Nicht zuletzt weil sich die inneren Wort-Bild-Beziehungen auf das weiteste Feld von Gegenständen erstrecken – prägen sie doch letztlich den gesamten Bereich der Kunst und Literatur – während die Wechselbeziehungen von Wort- und Bildkunst nur als eine besondere Erscheinung des literarisch-ästhetischen Lebens gelten können und die Wort-Bild-Formen gar nur einen eng umgrenzten Bereich von Gegenständen umfassen, der leicht als eine blosse Randzone der Kunst beziehungsweise der Literatur angesehen werden kann. Ohne das sichere Fundament einer ausgearbeiteten Theorie der inneren Wort-Bild-Beziehungen kann es auch weder gelingen Eigenart und Bedeutung dessen zu fassen, was sich im Austausch von Stoffen und Formen an der Grenze von Kunst und Literatur vollzieht, noch die Konstitution einer Wort-Bild-Form zu begreifen und das Besondere ihrer Ausführung zu analysieren.

Willems fasst die Bedeutung einer Theorie der inneren Wort-Bild-Beziehungen noch grundsätzlicher. Wenn das Wort gerade dadurch zum literarischen Wort wird, dass es mit seinem Sprechen wesentlich auf die Möglichkeiten bildlichen Redens, auf das Moment der Anschaulichkeit setzt, dass es in diesem Sinne ein darstellendes Wort sein will, und wenn das Bild eben dadurch zum künstlerischen Bild wird, dass es mehr als ein blosses Abbild

zu geben und Bedeutsamkeit zu entfalten, zu sprechen versucht, dann ist mit den inneren Wort-Bild-Beziehungen eben dasjenige Moment bezeichnet, durch das Literatur zu Literatur und Kunst zu Kunst wird. Somit vermag ihre Theorie einen entscheidenden Zugang zum Begriff der Darstellung überhaupt zu eröffnen und muss zu den Grundlagen einer jeden Wissenschaft von Kunst und Literatur gerechnet werden. Von der Einsicht in die besondere Bedeutung einer Theorie der inneren Wort-Bild-Beziehungen aus lässt sich auch erkennen, welchen Stellenwert die Erforschung der Wort-Bild-Formen und der Wechselbeziehung von Wort- und Bildkunst für die Literatur- und Kunstwissenschaft hat. Ihre Erörterung kann für denjenigen nicht mehr nur eine marginale Thematik sein, der in ihnen zwei Gruppen von Erscheinungen erblickt, in denen sich die inneren Wort-Bild-Beziehungen auf besonders konkrete Weise manifestieren, an denen sie sich also besonders klar und deutlich greifen lassen.

Während die inneren Wort-Bild-Beziehungen die Art und Weise untersuchen, wie Wort und Bild zusammenwirken können, setzt die Frage nach dem Medium, in dem sich dieses Zusammenwirken vollzieht, den äusseren Rahmen. Das Medium entscheidet zunächst darüber, ob das Wort als gesprochenes oder geschriebenes, das Bild als statisches oder als bewegtes in die Wort-Bild-Form eingeht. Weiter ist durch das Medium und seine geschichtliche Realität vorgegeben, ob Wort und Bild alleine nebeneinanderstehen oder ob sie in ein Ensemble eingefügt sind, das weitere Elemente umfasst. Schliesslich können mit einem Medium und seiner besonderen geschichtlichen Form eine Reihe von Vorentscheidungen verbunden sein, die Funktion, Stoff und Faktur des bildlichen und sprachlichen Materials betreffen.

Eine Wort-Bild-Form zu analysieren heisst für Willems methodisch, die Frage in den Mittelpunkt zu rücken, auf welche Weise und mit welchen Ergebnissen Wort und Bild zusammenwirken und ihre Integration vollziehen. An der Wort-Bild-Form unterscheidet Willems drei Ebenen der Integration, die in wechselseitiger Abhängigkeit stehen: die Ebene der äusseren Faktur, die des Inhalts und die der inneren Faktur. Unter Integration auf der Ebene der äusseren Faktur ist zu verstehen, wie Wort und Bild im Rahmen der Möglichkeiten des Mediums technisch zusammengebracht werden. Dabei ist in erster Linie an all das zu denken, was in der Graphik *Layout* genannt wird. Die zweite Ebene der Integration bezeichnet die Frage, ob Wort und Bild mit ihren je eigenen Mitteln Inhalte aus demselben stofflichen Zusammenhang gestalten und, wenn ja, auf welche Weise; welcher Anteil dabei dem Wort

und welcher dem Bild zufällt; welche Ausschnitte des Stoffs in den einzelnen Bild- und Textteilen gestaltet werden, und wie sie sich gegenseitig ergänzen. Schliesslich stellt sich die Frage, wie daraus ein inhaltliches Ganzes zusammenwächst. An jeder inhaltlichen Integration von Wort und Bild sind die beiden Prinzipien der Verdoppelung und der Ergänzung beteiligt. Von einem inhaltlichen Zusammenhang kann nur die Rede sein, wenn im Bild bestimmte inhaltliche Momente des Textes in Erscheinung treten, die in ihm, damit es Bild sein kann, zum Bildzusammenhang ergänzt sein müssen, und wenn im Wort bestimmte inhaltliche Elemente des Bildes wiederkehren, die in ihm, damit es Wort sein kann, zum Textganzen vervollständigt sein müssen.

Die dritte Ebene der Integration ist diejenige der inneren Faktur der Wort-Bild-Form. Damit ist die Gestaltung des Bildes mit Rücksicht auf das benachbarte Wort und diejenige des Wortes mit Rücksicht auf das benachbarte Bild gemeint. Es geht um die formalen Momente der Text- und Bildteile, mit deren Hilfe sie sich bei ihrem Reden und Abbilden gegenseitig in Rechnung stellen. Wenn Wort und Bild sich einen Stoff teilen, die «Botschaft» der Wort-Bild-Form aus dem Zusammentreten des im Wort und im Bild Gegebenen erwächst, dann wird bei solcher Aufteilung oder Zusammenfügung eines inhaltlichen Zusammenhangs immer eine entscheidende Rolle spielen, welche Aspekte sich besser im Bild und welche sich besser im Wort darstellen lassen. In der konkreten Situation der künstlerischen Produktion einer Wort-Bild-Form erweist es sich als ein Problem, dass in einer Wort-Bild-Form die immanente Bildlichkeit des Worts auf das reale Bild und der immanente Sprachcharakter des Bildes auf das reale Wort trifft, und zwar beides zugleich, unauflöslich ineinander verschränkt. Gerade diese Beobachtung zeigt für Willems, wie notwendig es ist, die Phänomene der immanenten Bildlichkeit des Worts und des immanenten Sprachcharakters des Bildes unter dem Begriff der inneren Wort-Bild-Beziehung zusammenzufassen. Integration von Wort und Bild auf der Ebene der inneren Faktur heisst nun eben, die in jener doppelten Relation liegende Problematik gestalterisch zu bewältigen. Dazu bieten sich zwei Wege an. Das Wort kann angesichts der im Bild gegebenen wirklichen Anschauung von der Aufgabe eines anschaulichen Redens entlastet werden, wie dem Bild die Aufgabe, Bedeutungszusammenhänge zu entfalten, angesichts der wirklich vorliegenden Rede so weit wie möglich abgenommen werden kann. Die Bedeutungsstrukturen des Bildes können aber auch verstärkt werden, um dem Wort möglichst deutliche und vielfältige Anknüpfungspunkte zu bieten, wie die Anschaulichkeit schaffenden Mittel der literarischen Rede besonders intensiv eingesetzt werden können, um das Wort möglichst nah an das Bild heranzuführen. Beides beschreibt Willems als möglich Wege der Integration.

Die Analyse der Wort-Bild-Formen führt Willems damit wieder zu den inneren Wort-Bild-Beziehungen, als der Instanz, die über ihre innere Faktur entscheidet. Die inneren Wort-Bild-Beziehungen definiert er somit als das Resultat der Gestaltung des Wortes im Bewusstsein seines immanenten Bezogenseins auf den Sinnenschein der Wahrnehmung und der Gestaltung des Bildes im Bewusstsein seines immanenten Bezogenseins auf die Bedeutungserzeugung im Wort. Sie sind das Ergebnis eines Redens oder eines bildlichen Darstellens, bei dem diese immanenten Bezüge sich nicht selbst überlassen werden, sondern zum Gegenstand einer gezielten Formgebung werden.

1.2.2 Linguistische und semiotische Aspekte der Wort-Bild-Beziehungen

In Kapitel 1.1 «Literatur und bildende Kunst» wird Ulrich Weissteins Aussage zitiert, dass es der Semiotik noch nicht gelungen sei, eine wissenschaftlich vertretbare Methode des Vergleichs von Literatur und Kunst zu schaffen, die auch praktisch anwendbar sei. Gleiches lässt sich für die linguistischen und semiotischen Ansätze bezüglich der Untersuchung von Wort-Bild-Beziehungen sagen. Der Versuch einer «kombinierten Erkundung» von Wort und Bild sieht sich zum einen einer Vielzahl konkurrierender Theorien der Linguistik gegenüber und unterliegt zum anderen «der Gefahr, sich im Irrgarten der Ästhetik, der Semiotik, der Symbol- und Zeichentheorien, der Psychologie, der Medienwissenschaft, der Filmtheorie und der Vielzahl unterschiedlicher Kommunikationstheorien zu verlieren».⁶⁰ Die Beschäftigung mit konkreten Beispielen zeigt, dass die Zusammenhänge zwischen sprachlichen Ausdrücken und Bildern komplexer sind, als es die allgemeinen Entwürfe der Sprachwissenschaft ahnen lassen. Eine fundierte Sprach- und Bildtheorie kann nicht von oben, also deduktiv, auf dem Wege der Definition, sondern nur induktiv durch die Beschreibung der sprachlichen Ausdrücke und der Bilder begründet werden, für welche die gemeinsame Betrachtung von Sprache und Bild letztlich gedacht ist.⁶¹

⁶⁰ Muckenhaupt, Manfred: Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikation aus sprachwissenschaftlicher Sicht. Tübingen 1986, S. 4.

⁶¹ Muckenhaupt 1986, S. 5.

Das vielleicht grösste Hindernis für eine linguistische Theorie der Wort-Bild-Formen liegt daran, dass es in der Bildtheorie an Äquivalenten zu den diskreten, disjunkten, diskontinuierlichen und digitalen Segmenten der Sprache fehlt, denn «das Bilderrepertoire ist gerade nicht diskret, nicht disjunkt, sondern eben kontinuierlich und analogisch. Im Bilderrepertoire sind jedenfalls minimale Einheiten noch nicht «ausgegliedert»; das heisst, das Bilderrepertoire ist nicht im Sinne des Lexikons wie die diskursive Sprache gegliedert».⁶²

Im Zusammenhang dieser Arbeit erweist sich der Aufsatz «Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen»⁶³ von Michael Titzmann als interessant. Titzmann unterscheidet in einer Äusserung (die sprachlicher oder bildlicher Natur sein kann) «bedeutungstragende» und «wirkungsauslösende» Komponenten, wobei er festhält, dass beide Arten von Komponenten für den Text von gleicher Wichtigkeit sind. Ihr Anteil an der Äusserung ist äusserungsspezifisch. Je mehr ein experimenteller literarischer Text die intersubjektive Ableitbarkeit von Bedeutung verweigert oder je ungegenständlicher ein Gemälde ist, desto grösser ist die Menge nicht-bedeutungshafter Leistungen in der Äusserung. Der Anteil an bedeutungstragenden und wirkungsauslösenden Komponenten ist zum anderen zeichenspezifisch. Sprachliche Texte können selbst bei kühnsten Verletzungen der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln immer noch Reste von Bedeutung behalten, weil ihr Material unausweichlich bedeutungstragend ist. Bilder andererseits können ihren Anteil an bedeutungstragenden Elementen praktisch auf Null reduzieren, da ihr Material nicht von vornherein in derselben Weise bedeutungstragend ist. Während im sprachlichen System geregelt ist, was bedeutungstragende Elemente sind, so dass seine Signifikanten diskrete Einheiten darstellen und jedem kompetenten Benutzer sofort als solche erkennbar sind, gilt dies nicht für die Signifikanten in ikonischen Äusserungen. Jedes ikonische Element – eine Linie, eine Form, eine Farbe, jeder Teil eines solchen Elements, jede Kombination solcher Elemente – kann, muss aber nicht bedeutungstragend sein. Diese Elemente werden erst unter bestimmten kotextuellen Bedingungen zu Signifikanten.

62 Sauerbier, Samson Dietrich: Wörter bildlich, Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text. Probleme der Wort-Bild-Korrelation. In: Arbeitsgruppe Semiotik (Hg.): Die Einheit der semiotischen Dimensionen. Tübingen 1978, S. 40/41.

63 Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart 1991, S. 368–384.

Eher als konkrete Resultate und Theorien sind in diesem Kapitel Ansätze zur Diskussion und Analyse der Beziehungen von Wort und Bild präsentiert worden. Wendy Steiner meint jedoch allgemein, dass der Diskurs zu sehr auf Resultate fixiert sei, statt sich am «Spiel des Diskurses» zu erfreuen. Nach ihrer Einschätzung hat die Semiotik am Ende des 20. Jahrhunderts nach einer langen Geschichte von unbefriedigenden Lösungsversuchen die Spielregeln für das Wort-Bild-Problem verändert und dieses Spiel trotz oder gerade dank der Komplexität wieder «spielenswert» gemacht.⁶⁴

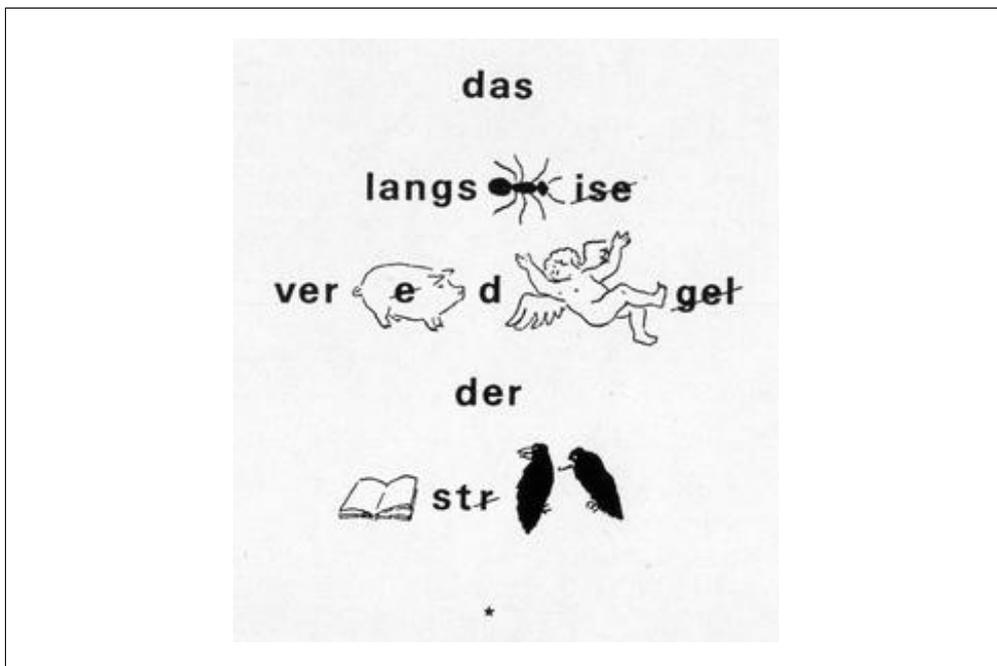


Illustration 9: Brigitta Falkner, ohne Titel (1992)

⁶⁴ Steiner 1982, S. 32.

Visuelle Poesie

Das Grundlagenkapitel zeigt, dass Literatur und bildende Kunst und damit auch ihre Medien Wort und Bild über die Jahrhunderte hinweg in einem komplizierten, aber fruchtbaren Verhältnis zueinander standen beziehungsweise stehen. Visuelle Poesie, wie sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit verstanden wird, ist ein in diesem Verhältnis entstandenes Phänomen. Sie wird von der aktuellen Literaturtheorie in eine Tradition gestellt, die eigentlich mit der Erfindung der Schrift beginnt. Visuelle Poesie ist nicht eine künstlerische Errungenschaft der Moderne, sondern verfügt über eine Kontinuität von den antiken Hochkulturen bis in die Gegenwart hinein.¹ Die Stationen dieser Kontinuität beschreibt Klaus Peter Dencker in einem Satz:

So reichen, angefangen bei der Entstehung der Schrift, den Bildalphabeten, die Beispiele des Miteinander von Bild und Text von den griechischen Zauberpapyri über die frühen Figurengedichte der griechischen Bukolik, die lateinischen Gittergedichte des Porfyrius, die Varianten der Nachfolger in der karolingischen Renaissance, die barocken Textfiguren, die Scowles des 16. Jahrhunderts und ihre Vorformen bis zum freien Textbild der Jahrhundertwende etwa bei Mallarmé und Apollinaire, dem die Experimente der Futuristen und Dadaisten folgen, fortgeführt, erweitert und zu ganz eigenständigen Formen gebracht durch die Künstler der Konkreten und Visuellen Poesie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.²

1 Ernst, Ulrich: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 148.

2 Dencker, Klaus Peter: Von der konkreten zur visuellen Poesie mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur. Sonderband 9, 1997, S. 173.

In der Renaissance verbreitet sich die visuelle Poesie unter dem Begriff des Figurengedichts in ganz Europa, da es dem herrschenden horazischen Ideals des «ut pictura poesis» optimal entspricht. Die strenge Unterscheidung zwischen Literatur und Kunst in Lessings «Laokoon» löst zwar eine Krise der Gattung aus, lässt die Kontinuität jedoch nicht abreißen. Im 19. Jahrhundert profitiert die visuelle Dichtung von den Ansätzen der Romantik, die Scheidung der Künste zu überwinden. Ihren Anfang nimmt die moderne visuelle Poesie mit Stéphane Mallarmé und Guillaume Apollinaire, die in «Un Coup de Dés» (1897) und den «Calligrammes» (1913–1916) mit verschiedenen Drucktypen operieren, das Figurengedicht aus dem Korsett des traditionellen Vers- und Zeilenspiegels befreien und in der Motivik auf ein breites Repertoire von Phänomenen der modernen Welt zurückgreifen.³

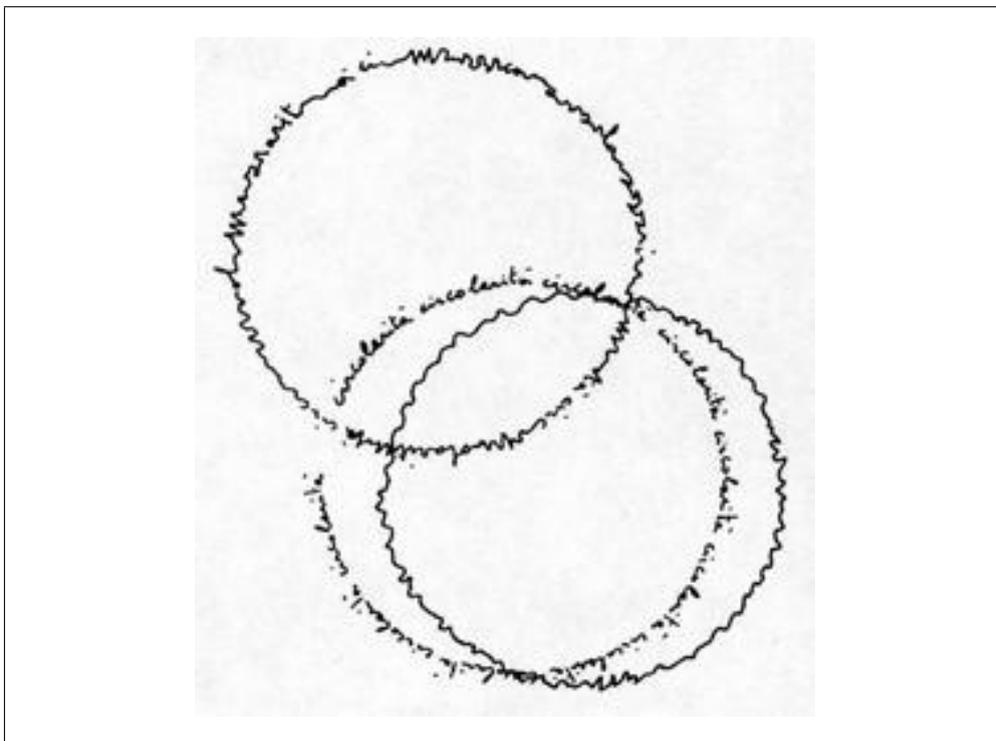


Illustration 10: Vincenzo Accame, «circolarità, réel-imaginaire»

³ Ernst 1992, S. 146.

2.1 Visuelle Poesie im 20. Jahrhundert

Trotz ihrer Einbettung in eine lange Tradition lässt sich die visuelle Poesie des 20. Jahrhunderts klar von ihren Vorläufern abgrenzen. Sie stösst auf völlig neue Voraussetzungen betreffend der Auffassung von Literatur und Kunst, sowie Wort und Bild. Die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Sprachkritik stellt die Sprache als omnipotentes Ausdrucksmittel und zweckbestimmtes Informationsmedium in Frage. Die Mittel der Sprache als solche geraten ins Zentrum der Reflexion und ihr Zeichencharakter wird zum Thema. Wie in Kapitel 1.1 «Literatur und bildende Kunst» gesehen entdeckt die Kunst die Sprache als Material. Sie wird in neuer Art konkretisiert, abstrahiert, und als Stoff betrachtet, der in verschiedener Weise bearbeitet werden kann.⁴ Die ebenfalls in Kapitel 1.1 besprochene Entmimetisierung der Künste befreit die Kunst und somit auch die visuelle Poesie vom Zwang, die äussere Wirklichkeit abzubilden. Sprache und Bild können so als Zeichensysteme verstanden und durch eine allgemeine Zeichentheorie beschrieben werden. Somit kann der Traditionsraum bis zum 19. Jahrhundert eindeutig von der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts unterschieden werden, da bis dahin Wort und Bild als Medium streng getrennt sind, während sich jetzt ein breites Spektrum von neuen Kombinationsmöglichkeiten eröffnet. Der geänderten Realitäts- und Kunstauffassung entsprechend entsteht im 20. Jahrhundert eine «verblüffende – und bis heute weder klassifizierte noch künstlerisch ausgeschöpfte – Anzahl von verbal-visuellen Formen.»⁵ In diesen Formen, zu denen auch die visuelle Poesie gehört, vermischen sich Text und Bild zu einer Einheit, sodass sie nur in ihrer Intermedialität erfassbar sind und sich der visuelle Aspekt schwerlich vom verbalen trennen lässt.⁶ Für die Untersuchung der visuellen Poesie durch die Kunst- und Literaturwissenschaft ergeben sich dadurch grosse Probleme. Mit einer Begrifflichkeit, die auf der strikten Trennung der Künste und innerhalb der Künste der verschiedenen Gattungen beruht, ist den Mischformen der Moderne nicht beizukommen.⁷

4 Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim 1988, S. 254.

5 Adler/Ernst 1988, S. 254.

6 Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Saarbrücken 1982, S. 17 und Drucker, Johanna: Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 39.

7 Willems 1989, S. 199.

Da die visuelle Poesie des 20. Jahrhunderts auf den experimentellen Bewegungen der ersten Jahrzehnte aufbaut, wie sie in Kapitel 1.1 erwähnt werden, wird sie oft der experimentellen Dichtung zugerechnet. Auch mit der konkreten Poesie, als herausragendem Ereignis der experimentellen Dichtung im 20. Jahrhundert, steht die visuelle Poesie in enger Verbindung. Die grosse Menge an Theorie, die Autoren und Kritiker der konkreten Poesie publizieren, bezieht sich auch auf die verwandte visuelle Poesie. Vereinfachend kann gesagt werden, dass die konkrete Poesie ein Teil der visuellen und diese wiederum eine Untergruppe der experimentellen Poesie ist. Diese Einteilung lässt sich jedoch aus verschiedenen Gründen nur bedingt aufrechterhalten. Zum einen kann die konkrete Poesie als abgeschlossenes historisches Genre betrachtet werden, das zu Beginn der fünfziger Jahre ihren Anfang nahm und um etwa 1970 endete.⁸ Sie baut klar auf dem Programm der konkreten Kunst auf und leitet daraus Prämissen und Zielsetzungen ab, die für die visuelle Poesie nur bedingt eine Rolle spielen. Konkrete Poesie gehört zwar in die Kontinuität der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts, muss aber auf Grund ihres Bemühens konkret zu arbeiten, als Spezialfall bezeichnet werden. Allerdings wird man der konkreten Poesie nicht gerecht, wenn man sie lediglich auf ihren visuellen Aspekt reduziert.

Der Versuch, die visuelle Poesie im Rahmen des Konkretismus zu diskutieren hat sich als hoffnungslos strittig erwiesen, da sich die visuelle Poesie vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedener künstlerischer Quellen bedient, die eine Verwandtschaft mit der konkreten Poesie zunehmend verwässern.⁹ Die Loslösung der visuellen Dichtung aus dem Kontext des Konkretismus und den engen theoretischen Prämissen der konkreten Dichtung führt zu einer noch grösseren Mannigfaltigkeit, die ihre Praxis bereichert. Visuelle Poesie kann somit als Weiterentwicklung der konkreten Poesie angesehen werden. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff «avantgardistisch» vermieden, dessen Verwendung mit vielen Problemen verbunden ist, da er von verschiedenen Bewegungen beansprucht wird, die jedoch erst a posteriori als avantgardistisch verifiziert werden können.¹⁰ Da die visuelle Poesie, wie bereits erwähnt, auf den experimentellen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufbaut, soll sie als Teil der experimentellen Dichtung aufgefasst werden, auch wenn nicht alle ihrer Wort-Bild-Formen unbedingt experimentell sind.

8 Clüver, Claus: Concrete Poetry: Critical Perspectives from the 90s. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 277.

9 Drucker 1996, S. 52.

10 Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde. In: ders. Einzelheiten II: Poesie und Politik. Frankfurt am Main 1976, S. 63.

Es ist zu früh, hält Eric Vos in seinem Artikel «Critical Perspectives on Experimental, Visual and Concrete Poetry» fest, positive und eindeutige Definitionen von experimenteller, visueller und konkreter Poesie und eine abschliessende Lösung für die Probleme ihrer Beziehungen im Rahmen der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts zu erwarten.

The point is that this is not the right question – it presupposes that «unequivocality» and «finality» are the goals we *ought to* pursue, and there is reason to suggest that they are not. Surely, the poetic developments that dominated the segment of twentieth-century poetry that we are accustomed to categorize as «experimental» show forth some characteristic tenets and traits, which are fully worth investigating, but they do not lead to an enduring, final state. Rather, as for instance Krysinski argues, experimental poetry is characterized by a continuation of new beginnings.¹¹

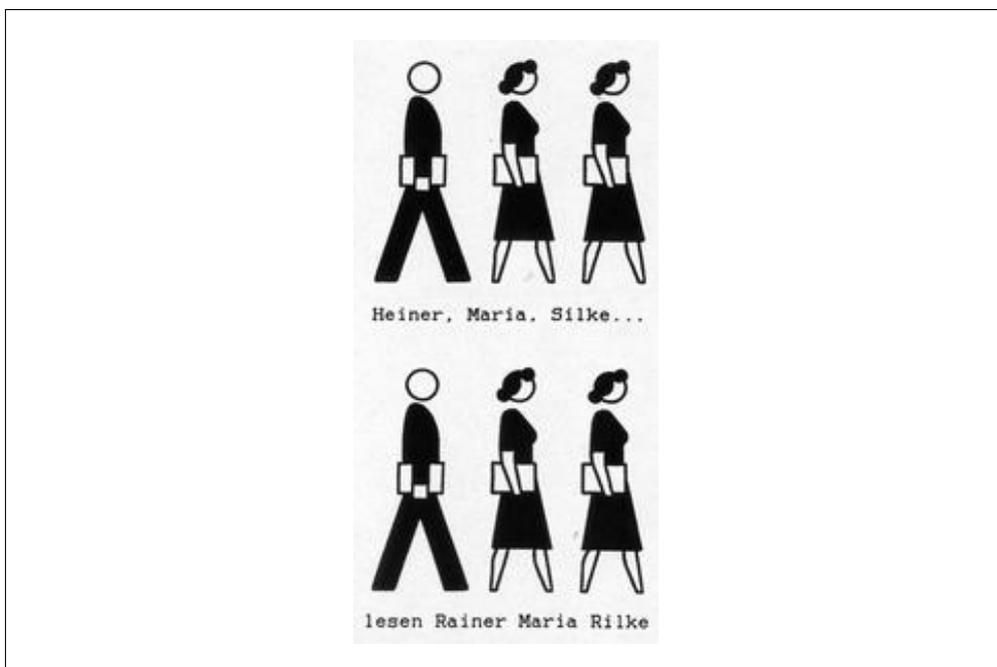


Illustration 11: Brigitta Falkner «Heiner, Maria, Silke» (1992)

¹¹ Vos, Eric: Critical Perspectives on Experimental, Visual and Concrete Poetry. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/dems. Amsterdam 1996, S. 25/26.

In diesem Sinne verzichtet diese Arbeit auf eine genauere Untersuchung und Definition der Verhältnisse von experimenteller, visueller und konkreter Poesie. Visuelle Poesie wird allgemein als Phänomen zwischen Literatur und bildender Kunst im Kontext der Wort-Bild-Forschung betrachtet¹² und als ästhetische Strategie definiert, die visuelle Elemente zur Verstärkung, Erweiterung oder Subvertierung der verbalen Bedeutung in einem Gedicht gebraucht.¹³ Dieser Gebrauch ist die Grundlage für die grosse Mannigfaltigkeit an Werken im 20. Jahrhundert, die die Lebensfähigkeit der visuellen Poesie als ein heterogenes und vielfältiges Phänomen und ihre Kompatibilität mit einer fast unbeschränkten Anzahl poetischer Arbeitsweisen beweist. Die festzustellende Unsystematisierbarkeit der visuellen Poesie ergibt für die Untersuchung viele Probleme, kann aber auch als Beweis für deren Lebendigkeit und somit als Rechtfertigung für die Beschäftigung mit visueller Poesie verstanden werden.

12 Clüver 1996, S. 275.

13 Drucker 1996, S. 47.

2.2 Visuelle Poesie als Intermedium

Der in Kapitel 1.1 «Literatur und bildende Kunst» beschriebene Prozess der wechselseitigen Durchdringung der Künste widerspricht der tradierten Trennung von Bild und Sprache, Visuellem und Verbalen, Literatur und bildender Kunst. In letzter Konsequenz löst er die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst auf, wie das Beispiel Marcel Duchamps zeigt. Um ein Phänomen wie die visuelle Poesie zu analysieren, braucht die Literatur- und Kunstwissenschaft eine Theorie, die der Auflösung der tradierten Gattungsbegriffe Rechnung trägt. Zu diesem Zwecke wird Mitte der sechziger Jahre der Begriff «Intermedia» in den Diskurs eingeführt, um künstlerische Phänomene zu beschreiben, die zwischen die etablierten Kategorien fallen oder deren Kriterien vereinen. Die visuelle Poesie ist eine solche intermediale Form.¹⁴ Peter Frank, einer ihrer Theoretiker, definiert «Intermedia» als für Kunstwerke zutreffend, die Merkmale von mehr als einer Kunstform enthalten und so normalerweise getrennte Disziplinen zu einem untrennbaren «Hybrid» zusammenführen. Diese Untrennbarkeit ist der Prüfstein für Intermedialität. Im Gegensatz dazu definiert sich ein multimediales oder «mixed-media» Kunstwerk dadurch, dass die Trennung seiner konstitutiven Elemente zwar die eigentliche Intention des Werkes zerstört, die einzelnen Elemente aber immer noch als kohärente künstlerische Phänomene funktionieren. Als Beispiel für ein «mixed-media» Werk dient die Oper, bei der eine klare Separation des musikalischen vom visuellen und literarischen Aspekt möglich ist. Für ein intermediales Kunstwerk wie die visuelle Poesie steht eine solche Trennung der konstitutiven Elemente ausser Diskussion, da das Wegnehmen des visuellen Aspektes keinen verbalen Aspekt übrig lässt.¹⁵

Im intermedialen Ansatz lassen sich zwei Richtungen erkennen. Die eine wird mit «Interart» bezeichnet und versteht Intermedialität im Bezug auf die Vermischung von Eigenschaften von Kunstwerken und verschiedenen künstlerischen Genres. Die visuelle Poesie ist ein Phänomen der «Interart», da sie im Zwischenraum von Literatur und bildender Kunst entsteht. «Interart» führt somit die Idee der in Abschnitt 1.1.3 besprochenen wechselseitigen Erhellung der Künste weiter. Eine zweite Richtung fasst «Intermedia» in einem semiotischen Sinne auf und definiert intermediale Phänomene aufgrund der Verschmelzung von semiotischen

¹⁴ Reis, Pedro: Concrete Poetry: A Generic Perspective. In: *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's*, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 293.

¹⁵ Vos, Eric: The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies. In: *Interart Poetics: Essays on the interrelations of arts and media*. Edited by Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 325.

Merkmale, die verschiedenen Zeichensystemen angehören. Visuelle Gedichte können als «intersemiotische» Texte angesehen werden, die zwei oder mehr Zeichensysteme in einer Art und Weise verwenden, dass der eine (verbale) Aspekt der Zeichen nicht vom anderen (visuellen) Aspekt trennbar ist. Die verschiedenen Aspekte der Zeichen eines intermedialen Textes beschreibt Eric Vos als «untrennbar» und «nicht individuell-kohärent»:

In the first place, the various aspects of the signs of such an intermedia text are *non-distinct*; they can only be physically separated from each other and be allocated to their respective systematic origins, as these are established in habitual semiotic practice (e. g. verbal or pictorial sign systems), on penalty of destroying the signifiers at stake. In the second place, the sign aspects related to various sign systems are not *individually coherent* or *self-sufficient*, semiosis being triggered precisely by their mutual dependence and interaction.¹⁶

«Intermedia» liefert einen Ansatz, ein Phänomen wie die visuelle Poesie zu beschreiben und seine ästhetische Qualität zu bestimmen. Grundlegend für diesen Ansatz ist die Auffassung, dass die Definition eines Kunstwerks als Kunstwerk nicht auf der Frage nach den vorhandenen Eigenschaften basiert, sondern auf der Untersuchung des *Prozesses*, der das Kunstwerk zum Kunstwerk macht. Das wiederum meint die Untersuchung der Codes und Konventionen, auf die dieser Prozess sich stützt und wie diese durch die entstehenden Objekte reflektiert werden, wenn sie als bedeutungsvolle Kunstwerke gelesen werden.¹⁷ Indem visuelle Gedichte als intersemiotische Texte aufgefasst werden, ist dieser Prozess ein Prozess der Semiose im Sinne der Interrelation der Zeichensysteme, die sich im Gedicht manifestieren. Kriterien dieser Interrelation sind (unter anderem) die Unterscheidbarkeit, Kohärenz und Simultaneität der Zeichen im Sinne des obigen Zitates. Auf diesem komplexen Netz von semiotischen Beziehungen basiert die Identifikation eines intermedialen Phänomens wie der visuellen Poesie als Kunstwerk.¹⁸

Um den beschriebenen intermedialen Ansatz zur Untersuchung der visuellen Poesie genauer zu erläutern, soll der Argumentation zweier Texte der Literaturtheoretiker Eric Vos und Claus Clüver gefolgt werden. In seinem Aufsatz «Visual Literature and Semiotic Conventions»¹⁹ geht Eric Vos vom intermedialen Begriff der visuellen Poesie aus, nach welchem diese die Synthetisierung einer Vielfalt von Zeichenstrukturen zu einem symbiotischen Ganzen

16 Vos 1997, S. 326.

17 Vos 1997, S. 329.

18 Vos 1997, S. 333.

19 Vos, Eric: Visual Literature and Semiotic Conventions. In: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 135–147.

anstrebt. Ihren ästhetischen Status und ihre ästhetische Funktion erlangt sie durch die Fusion von semiotischen Merkmalen und Verfahren, die gewöhnlich getrennten Zeichensystemen oder Kunstformen angehören. Ein grundsätzliches Problem des intermedialen Ansatzes ist, dass einerseits behauptet wird, die visuelle Poesie verwische die herkömmlichen Grenzen zwischen Literatur und den visuellen Künsten, andererseits aber die Begriffe «Literatur» und «visuelle Künste» (und somit auch «Text» und «Bild») in einer herkömmlichen Weise verwendet werden.

This is to say, we cannot hope to successfully define and analyse visual literature in terms of aesthetic and medial categories that are based on precisely those semiotic conventions that visual literature is simultaneously supposed to challenge and overrule.²⁰

Es gilt also abzuklären, inwiefern herkömmliche ästhetische und mediale Kategorien auf die Eigentümlichkeiten der visuellen Poesie anwendbar sind. Diese Frage bleibt offen, bis der intermediale Ansatz seine semiotischen Voraussetzungen gründlich untersucht hat. Wenn die Interrelation des Verbalen und des Visuellen in der visuellen Poesie als Angelegenheit einer semiotischen Integration angesehen wird, ist es entscheidend zu fragen, welche semiotischen Überlegungen diese Integration unterstützen. Ausgangspunkt der Beantwortung dieser Frage ist der gemeinsame darstellende Charakter von verbalen und visuellen Zeichen, wie in Kapitel 1.2 «Wort und Bild» im Sinne Gottfried Willems dargelegt. Sowohl die verbale wie auch die visuelle Repräsentation wird primär als einseitige Beziehung zwischen Zeichen und Objekt – Denotation genannt – angesehen, wobei das herausstechende und unterscheidende Merkmal der visuellen Repräsentation gegenüber dem verbalen Gegenstück die Reproduktion von Eigenschaften des Objektes durch das Zeichen ist. Visuelle Literatur wäre somit das Resultat der Implementierung dieser ikonischen Qualität visueller Repräsentation in einen verbalen, literarischen Kontext. Für Vos ergibt sich aufgrund dieser These jedoch keine semiotische Basis für die Intermedialität der visuellen Poesie, sondern vielmehr das Problem, dass die visuelle Poesie so eine «selbstmotivierte», ikonische Art der Repräsentation in die verbale Semiose integriert, welche per definitionem auf arbiträren semiotischen Konventionen basiert.

Zur Verdeutlichung dieses Problems verweist Vos auf die Zeichentheorie des amerikanischen Philosophen Nelson Goodman. Goodman geht davon aus, dass nichts «aus sich selbst heraus» ein Zeichen oder sogar ein Zeichen einer spezifischen Art – verbal, visuell oder anders

²⁰ Vos 1998, S. 137.

– ist. Etwas wird erst zu einem spezifischen Zeichen durch die Klassifikation in einem Zeichensystem und es ist nicht ein vorgegebener Satz semiotischer Eigenschaften dieses Etwas, der diese Klassifikation bestimmt, sondern es ist die Klassifikation, die bestimmt, welche Eigenschaften semiotisch relevant werden. In diesem Zusammenhang macht Goodman eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen «syntaktisch gegliederten» (syntactically articulate) und «syntaktisch dichten» (syntactically dense) Zeichensystemen. Ein syntaktisch gegliedertes Zeichensystem ist zum Beispiel das Alphabet, auf dem Texte in natürlichen Sprachen basieren. Syntaktisch dicht sind Zeichensysteme, die visuellen Objekten wie Gemälden oder Photographien unterliegen. In einem syntaktisch dichten Zeichensystem ist der Einschluss eines dritten Elements zwischen je zwei anderen seiner Elemente möglich. Zwischen zwei repräsentierenden Formen, egal wie ähnlich sie sich sind, kann immer eine dritte Form plaziert werden, die sich von beiden unterscheidet und einen eigenen Platz einnimmt. Im Gegensatz dazu bleibt die Position zwischen zwei Elementen in einem syntaktisch gegliederten Zeichensystem leer. Obwohl zum Schreiben eine unendliche Menge von Formen verwendet wird, kann zwischen a und b kein weiterer Buchstabe entstehen. Dies aufgrund einer semiotischen Konvention, auf der die Zeichensysteme der natürlichen Sprachen basieren.

Diese Sicht der syntaktischen Organisation von Zeichensystemen hat Auswirkungen auf den vorher beschriebenen Ansatz zur visuellen Dichtung. Nach Goodman hängt die semiotische Funktion von der semiotischen Klassifikation ab. Die These, dass ein visuelles Gedicht die verbale und visuelle Repräsentation integriert (indem sie die ikonische, visuelle Repräsentation in einen verbalen Kontext implementiert), bedeutet somit, dass das Gedicht in einem integrierten verbalen-visuellen Zeichensystem klassifiziert ist. In der Folge von Goodmans Darstellung der semiotischen Konventionen, auf der diese Klassifikation beruht, würde dies jedoch bedeuten, dass das Gedicht das «syntaktisch Gegliederte» und das «syntaktisch Dichte» integriert, was jedoch ein logischer Widerspruch ist.

Um diesen Widerspruch zu lösen, kehrt Vos zum ersten Schritt des vorherigen Arguments zurück, nach dem die darstellende Funktion der visuellen Dichtung als denotative Beziehung angesehen wird, die auf ikonischen Qualitäten beruht. Diese Ansicht führt nicht nur, wie gesehen, zu einem logischen Widerspruch, sondern steht auch im Konflikt mit zumindest einem Teil der visuellen Literatur. Zum Beweis analysiert Vos ein visuelles Gedicht von Heinz Gappmayr (siehe Abbildung 1). Der Versuch, die einzelnen Elemente dieser

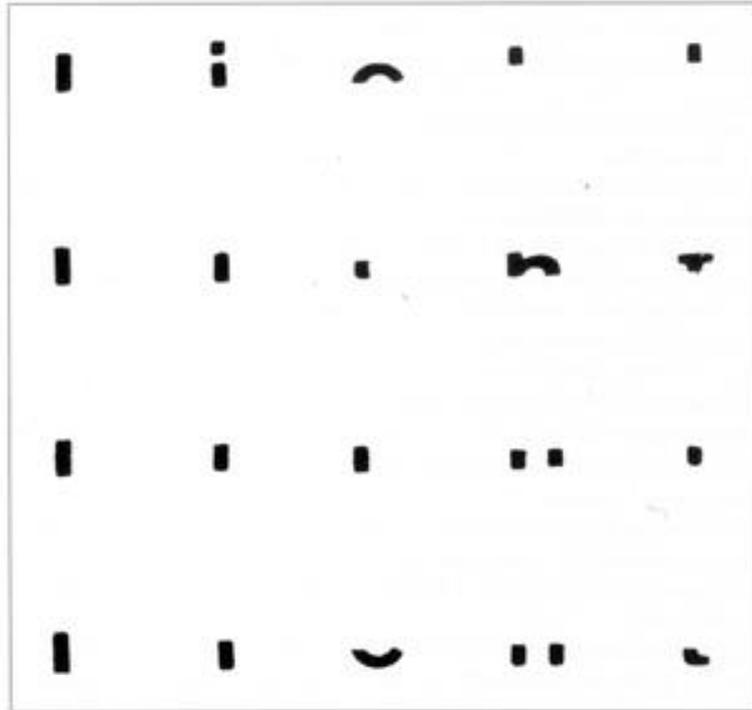


Abbildung 1: Heinz Gappmayr, ohne Titel

Sammlung von Punkten und Strichen als verbale «Inschrift» zu deuten, muss offensichtlich scheitern. Doch brauchen die Zeichen nur als Fragmente eines grösseren Ganzen erkannt zu werden, um zu wissen, wovon sie Fragmente sind. Jede vertikale Reihe von Fragmenten kann als Ganzes alphabetisch klassifiziert werden. So erscheint gewissermassen die verbale Inschrift «licht». Gappmayrs Werk benötigt die Bereitschaft des Rezipienten, die Inschrift des verbalen Zeichens «licht» zu rekonstruieren, d. h. Sprache zu rekonstruieren. Indem der Rezipient dies tut, produziert er die Mittel der Sinnggebung aus den typographischen Eigenheiten des Werks. Zum Beispiel können die einzelnen Fragmente jetzt als Teilchen des Wortes (nicht der Sache) «licht» verstanden werden und dieser Begriff von «Teilchen» kann wiederum problemlos mit dem Denotat des verbalen Inhalt des Werks verbunden werden.

Zwei Dinge hält Vos an diesem Punkt für speziell wichtig. Erstens gibt es für ihn keinen haltbaren Grund, die einzelnen Fragmente von Gappmayrs Gedicht als visuelle, ikonische Zeichen von Lichtteilchen (hier als realia) zu verstehen. Sie sind nur Fragmente von Buchstaben, wesentliche Bestandteile des Mediums gedruckter Texte. Was sich hier abspielt, ist eine semiotische, und in der Verlängerung davon, eine *ästhetische Funktionalisierung* einer vollkommen gewohnheitsmässigen und darum normalerweise nicht beachteten Praxis dieses Mediums, nämlich der Komposition von Buchstaben aus den sie bildenden Bestandteilen. Zweitens führt diese Funktionalisierung in keinem Punkt aus dem verbalen Rahmen hinaus. Im Gegenteil, sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Grundlage verbaler Zeichenhaftigkeit, in diesem Fall die Komposition eines Lexems. Vos hält fest, dass diese Fokussierung auf die Prinzipien, Verfahren und Konventionen verbaler, literarischer Kommunikation eine fundamentale Eigenschaft visueller Poesie darstellt. Das semiotische Verfahren, auf dem die Integration des Verbalen und des Visuellen in Gappmayrs Text (und in anderen von Vos aufgeführten Beispielen) basiert, ist nicht die einseitige referentielle Beziehung zwischen Zeichen und Objekt, die man Ikonizität nennen kann, sondern eine bi- oder sogar trilaterale Beziehung des Zeichens zu einem Konzept, das sich sowohl wiederum auf die Merkmale dieses Zeichens bezieht, also auch die Konventionen von verbaler und literarischer Kommunikation reflektiert. Dies ist für Vos die Quintessenz visueller Dichtung.

Nelson Goodman schlägt den Begriff *Exemplifikation* vor, um dieses semiotische Verfahren zu beschreiben. Vos betont in diesem Zusammenhang drei entscheidende Punkte. Erstens bedeutet die Annahme einer exemplifikativen Funktion in keiner Weise, dass das Zeichen seine herkömmliche denotative Funktion verliert, die auf seiner Klassifikation als Zeichen einer bestimmten Art beruht. Diese zwei Funktionen werden eher zu einem Modell komplexer Referenz kombiniert, ohne in einem semiotischen Widerspruch zu resultieren. Im Falle von Gappmayrs Gedicht kann sehr wohl das Wissen um den denotativen Wert des Wortes «licht» die exemplifikative Interpretation der visuellen Form des Werkes im Sinne von «Teilchen» hervorrufen, welche wiederum mit dem Denotat von «licht», mit der lexikalischen Graphik und der Morphologie in Verbindung gebracht werden kann. Zweitens sind die exemplifikativen Elemente dieses referentiellen Komplexes die wichtigsten Faktoren der ästhetischen Funktion und des ästhetischen Status des Gedichtes. Offensichtlich besitzt jeder gedruckte Text eine visuelle, typographische Form. Im Gedicht von Gappmayr ist es die exemplifikative Verwendung dieser typographischen Form, die daraus *visuelle* Literatur macht, nicht die beispielhafte Darstellung von visuellen («piktorialen») Zeichen, die in

diesem Werk gar nicht vorhanden sind. Drittens sind die Begriffe Exemplifikation und komplexe Referenz vollkommen losgelöst von den Grenzen zwischen Medien und Kunstformen. Als exemplifikative Zeichen funktionieren verbale und visuelle Zeichen auf die vollkommen gleiche Weise. Somit ist es möglich, von der semiotischen Integration des Verbalen und des Visuellen zu sprechen. Diese Integration muss nicht mehr als mysteriöse Verwandlung von verbalen in visuelle Zeichen (und umgekehrt) oder in ein Drittes, Dazwischenliegendes verstanden werden. Somit kann auch der logische Widerspruch einer Vereinigung von syntaktisch gegliedert und syntaktisch dicht umgangen werden. Als denotative Zeichen – ikonisch oder nicht – verbleiben die Zeichen, aus denen ein Werk zusammengesetzt ist, in verschiedenen Zeichensystemen klassifiziert. Ihre semiotische Integration basiert auf ihrer gemeinsamen exemplifikativen Funktion.

Im Sinne einer Vertiefung der Argumentation von Eric Vos wird im folgenden die seinen Aufsatz beschliessende Zusammenfassung zitiert:

Let me, in conclusion, summarize the three main points I have tried to make: 1. The habitual argument concerning visual literature, starting off with the iconic properties that the works appear to adopt from the realm of the visual arts, should be rethought. It is not the mere instantiation of visual features or properties that counts in visual literature. As the Gappmayr example shows, such features need not even differentiate visual literature from other printed texts. What counts in visual literature is how these features acquire a *semiotic function*. If visual literature generates a relationship between media and art forms at all, it is because of this functionalization, not because of some transfer of properties. 2. This functionalization involves a referential complex in which specific exemplificative functions interact with ordinary semiotic classifications and denotative functions. The *orientation* of this referential complex is most important. It directs our attention towards the principles and procedures of verbal and literary communication. The impetus to reconsider such principles and procedures may well be the most important *literary* function of visual literature. 3. Exemplification and complex reference are semiotic procedures which are as common to literature as they are to the visual arts, and in fact as common to ordinary language as they are to non-artistic visual symbol systems. This means that we no longer need to adhere to a notion of «transgressing boundaries between arts or media» in order to explain semiotic peculiarities of visual literature – and good riddance to it, since that notion is totally unclear.²¹

Claus Clüver diskutiert in seinem Aufsatz «On Representation in Concrete and Semiotic Poetry»²² einige visuelle oder im Sinne des intermedialen Ansatzes intersemiotische Gedichte. Sein Ziel ist es, das Potential dieser Texte zu untersuchen, Dinge *anschaulich* zu

21 Vos 1998, S. 145.

22 Clüver, Claus: On Representation in Concrete and Semiotic Poetry. In: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 13–41.

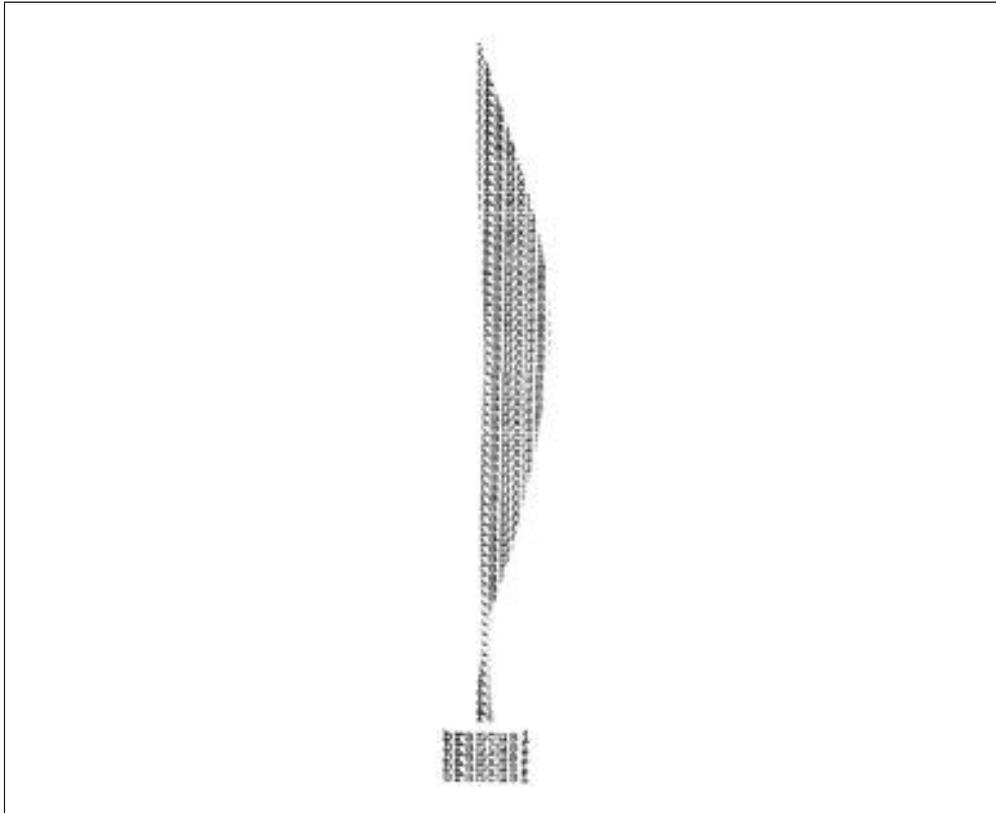


Abbildung 2: Jirí Kolár, «Brancusi» (1962)

machen. Den Begriff der Anschaulichkeit versteht Clüver im Sinne Willems' als das Streben künstlerischer Darstellung, dieselbe Lebendigkeit und Wirkung auf die Sinne zu erreichen wie die direkte sinnliche Wahrnehmung. Als ein Beispiel bespricht er das Gedicht «Brancusi» von Jirí Kolár (siehe Abbildung 2). In diesem visuellen Gedicht wird die bekannte Silhouette der Skulptur «Bird in Space» des französischen Bildhauers Constantin Brancusi mit horizontalen Wiederholungen des Namens des Künstlers gefüllt. Der Text wird so für jeden Kunstkenner zu einer Repräsentation der Skulptur. Dies kann jedoch nur geschehen, da das Werk eines Künstlers mit seinem Namen oder mit einem bestimmten Werk gleichgesetzt wird wie im Fall von Brancusi, der sich ein Leben lang mit der Form von «Bird in Space» beschäftigte. Das Gedicht von Kolár bezieht seine Anschaulichkeit von seinen visuellen Eigenschaften, doch die doppelte Funktion seines verbalen Materials –

die Idee diktiert ist, ein horizontales Rechteck zu bilden, wird dieser Prozess fortgeführt, bis am Ende der Zeile zum dritten Mal das komplette Wort «cinema» steht, und der Text die angestrebte räumliche Dimension erreicht. Die verbale Aufschrift und die visuelle Form bringen den Leser dazu, das Gedicht als Darstellung einer Kinoleinwand zu interpretieren. Die unterschiedliche Dichte der Buchstaben kreiert abwechselnd helle und dunkle Diagonalen, die gleichzeitig den kinetischen Effekt und die abstrakte Repräsentation der unterschiedlichen Helligkeit suggerieren, die das Erkennen von Bildern auf einer Leinwand, speziell beim Schwarzweissfilm, überhaupt erst möglich machen. Was als Bild einer Kinoleinwand gelesen wird, verwandelt sich in eine visuelle Metapher für «cinema». Durch das passende Arrangement von Wiederholungen der graphischen Repräsentation des Wortes «cinema» und die gekonnte Ausnützung seiner visuellen Eigenschaften als Schreibmaschinentext wird die Beziehung des verbalen Zeichens zum Objekt (cinema) – im Sinne von Peirce eine arbiträre und somit symbolische – zu einer ikonischen. Für Clüver ist diese *Ikonisierung* der Beziehung zwischen Zeichen und Objekt ein zentraler Vorgang in der visuellen Poesie, der, wie das Beispiel zeigt, auch für abstrakte Objekte funktioniert.

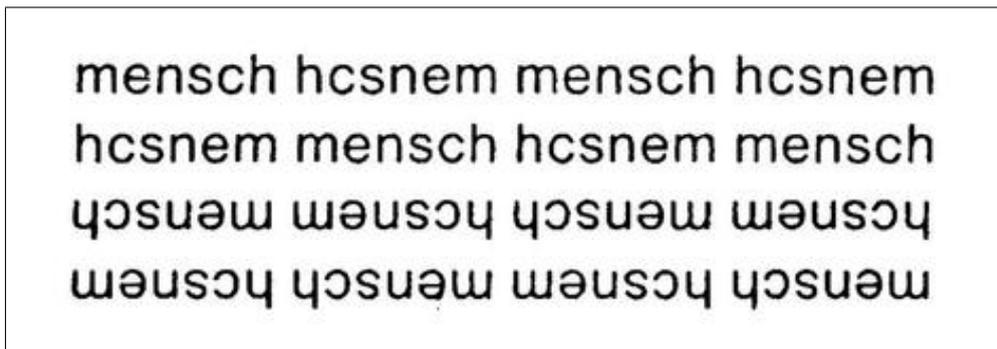


Abbildung 4: Eugen Gomringer, «mensch» (1960)

Noch abstrakter ist das Objekt im Gedicht «mensch» von Eugen Gomringer (siehe Abbildung 4). Das strikte Arrangement der sechzehn Wiederholungen des Wortes «mensch», die ein horizontales Rechteck aus vier Zeilen und vier Spalten formen, bildet im Gegensatz zum Gedicht der Garniers kein visuelles Abbild der physischen Erscheinung eines Menschen oder einer seiner charakteristischen Aktivitäten. Was der Text laut Clüver darzustellen scheint, ist die «menschliche Natur». Alle im Gedicht enthaltenen Inversionen des Wortes «mensch» sind Aufforderungen an den Leser, aufgrund seines Wissens und seiner Erfah-

rung Analogien herzustellen, um aus dem abstrakten Schema der «menschlichen Natur» etwas konkreteres zu machen. Der Leser hat auch zu entscheiden, in welcher Art – wenn überhaupt – die visuelle Erscheinung des Textes – die Grösse, das Schriftbild und das räumliche Arrangement – bei der Interpretation eine Rolle spielt. Das Gedicht ist eine verbivisuelle Darstellung eines Objektes (der menschlichen Natur), das den Sinnen nicht direkt zugänglich ist. Was immer in diesem Gedicht anschaulich gemacht wird, geht über die mimetische Schilderung hinaus, und jede ausschliesslich graphische Darstellung müsste auf eine verbale Unterstützung im Sinne eines Titels oder auf sprachbasierte Konventionen bauen, um eine sinnvolle Lektüre zu erlauben.

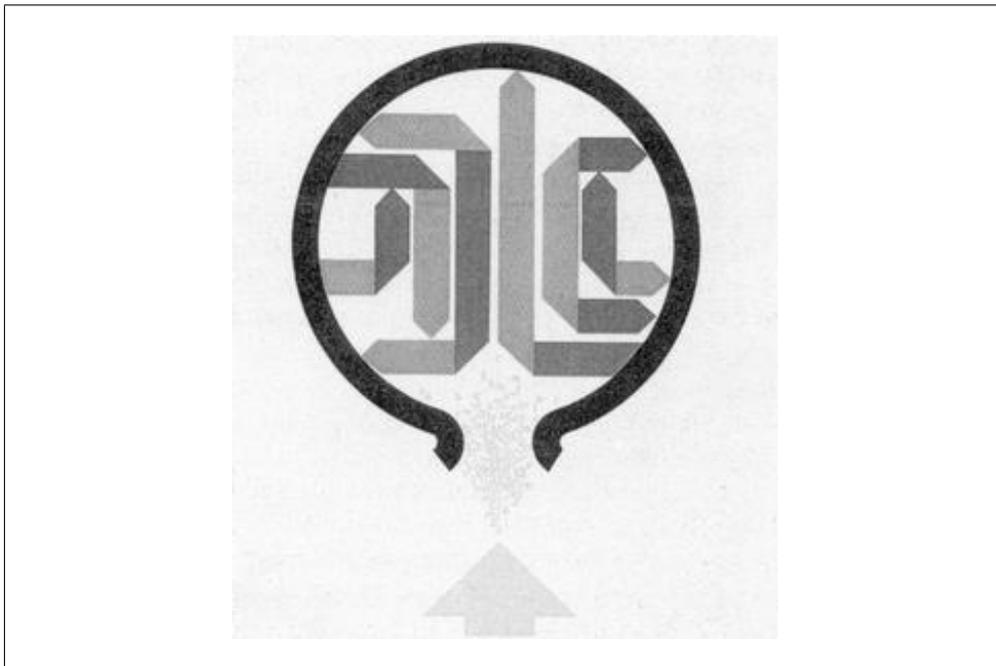


Abbildung 5: Liliana Landi, «Oh, Jerusalem!»

Komplizierter ist der Fall des Gedichtes «Oh, Jerusalem!» von Liliana Landi (siehe Abbildung 5). Erst der Einbezug des Titels erleichtert dem Leser auf der Basis seines Wissens und seiner Assoziationen zum Namen «Jerusalem» die Konstruktion einer eigenen Interpretation. Der Text verwendet Zeichen, die nicht einem einzelnen oder zum Teil gar keinem Zeichensystem zugewiesen werden können. Dadurch erhalten die Zeichen einen

polysemischen Charakter. Das relativ einfache Bild ist dadurch mit einem Reichtum an interpretativen Möglichkeiten ausgestattet, die in Abhängigkeit der Phantasie des Lesers und seiner Fähigkeit, verschiedene Codes anzuwenden, realisiert werden können. Doch jede Interpretation wird vom Titel des Gedichts gelenkt und limitiert, sobald dieser entdeckt ist. Das Gedicht von Landi wird somit als ikonische Darstellung einer komplexen Realität wahrgenommen. Die Bedeutungen, die seine Leser konstruieren, können weit auseinander gehen, je nachdem, was sie zum Text beitragen. Es ist sogar denkbar, dass sie das Gedicht für eine «Fehldarstellung» halten, was wiederum seine Interpretierbarkeit beweist.

In allen analysierten Beispielen stellt Claus Clüver die Herstellung oder Intensivierung der ikonischen Beziehung zwischen Zeichen und Objekt durch eine gekonnte Ausnutzung der Eigenschaften des verbalen Materials fest. Erstaunlich daran ist, dass viele dieser ikonischen Beziehungen visuell nicht wahrnehmbare Objekte betreffen. Was Clüver betont, ist die Möglichkeit verbivisueller intersemiotischer Texte, konkret und lebendig sichtbar, also anschaulich zu machen, was verbal nur durch eine abstrakte Bezeichnung vermittelt wird, sowie höchst konzentrierte Darstellungen von Objekten zu erlauben, die sich einer rein bildlichen Repräsentation widersetzen. Die Texte zeigen die lenkende Funktion der verbalen Komponenten, auch wenn diese im eigentlichen Text nicht vorkommen. Von den verbalen Anhaltspunkten geführt, sagen die einfachen visuellen Zeichen dem Leser, was nur viele Worte kommunizieren könnten. Clüver schliesst seinen Aufsatz mit den Worten:

All the texts we have looked at may be poetry, but they all also appeal to our visual imagination and to non-verbal thinking – taking us (...) «beyond the word-image opposition».²³

23 Clüver 1998, S. 39.



Illustration 12:
 José Juan Tablada, «El espejo»

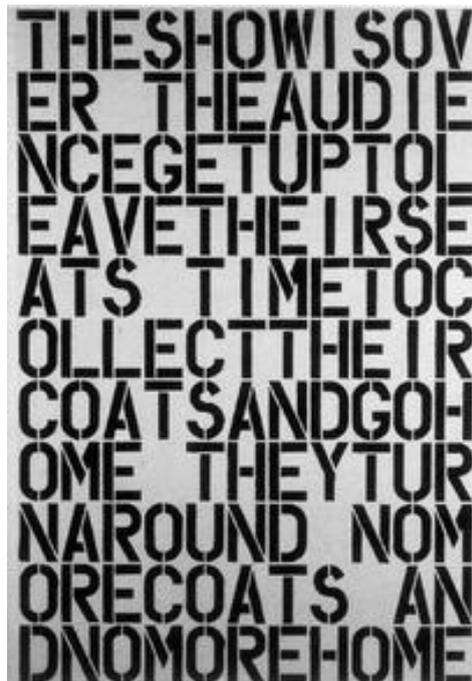


Illustration 13:
 Christopher Wool, ohne Titel (1990)

2.3 Design als intersemiotischer Prozess

Die darstellerischen Möglichkeiten durch die Verbindung von verbalen und visuellen Elementen, die in den Analysen von visuellen Gedichten durch Eric Vos und Claus Clüver zum Ausdruck kommen, werden nicht nur literarisch genutzt. Auch auf dem Gebiet des Designs wird versucht, das kombinierte Potential von visuellen und verbalen Zeichensystemen auszuschöpfen. Diese Kombination soll dort zu einer «Visual Language»²⁴ führen. Die allgemeine Zeichentheorie erlaubt es Designern, semiotische Theorien auf ihre Arbeit anzuwenden und macht dadurch diesen kleinen Ausflug im Rahmen der vorliegenden Arbeit möglich und interessant. Ausserdem ist die Grenze zwischen Design und Kunst fließend. Auch für den Designer gilt die Prämisse, dass alles, was er kreiert, durch Zeichen vermittelt wird. Also gilt sein Augenmerk den verschiedenen Zeichensystemen und ihrer Interaktion. Er versucht, das gesamte Repertoire möglicher Darstellungssysteme auszunützen. Die Wahl, welches dieser Systeme für sein Vorhaben am besten geeignet ist, trifft er aufgrund semiotischer Operationen wie der Einsetzung, der Weglassung oder der Substitution. So resultiert die Arbeit des Designers in einem Verfahren, das mit verschiedenen Arten der Repräsentation generiert, evaluiert und vermittelt und am Schluss das Ergebnis einer Vermischung und Koordination von verschiedenen Zeichensystemen (visuell, verbal, auditiv etc.) zu einem einzigen ist. Das daraus entstehende Ganze wird *Supersign*²⁵ genannt. Das Supersign ist ein Zeichen, das aus Zeichen besteht; ein Zeichensystem für sich. Das Konzept des Supersigns soll den Rezipienten dazu einladen, sich aktiv am generativen Prozess zu beteiligen und ihn so zum erwünschten Effekt im Sinne einer Interpretation zu führen. Aufgrund der Komplexität des Supersigns kann diese Interpretation bei verschiedenen Rezipienten verschieden ausfallen.

Ein weiterer interessanter Ansatz, in dem sich Literaturwissenschaft und Design treffen, ist die Idee der «visuellen Metapher», wie sie Bethany Johns in ihrem Aufsatz «Visual metaphor: Lost and Found»²⁶ beschreibt. Johns versteht die metaphorische Darstellung als eine Strategie, abstrakte Information visuell zu kommunizieren. Als Zeichen, das ein komplexes Objekt durch einen Bestandteil desselben zusammenfasst, wird die Metapher verwendet, um eine Abstraktion dieses Objektes darzustellen oder zu verkörpern. Wenn das Ziel der poetischen Anwendung der Metapher das Finden eines «Körpers» für einen komplexen

24 Ockerse, Thomas: De-Sign/Super-Sign. In: *Semiotica* 52, 1984, S. 247–272.

25 Ockerse 1984, S. 251.

26 Johns, Bethany: Visual metaphor: Lost and Found. In: *Semiotica* 52, 1984, S. 291–333.

mentalen Vorgang ist, so ist das Ziel des Designs die entsprechende Verkörperung eines komplexen kommunikativen Prozesses. Somit ist die visuelle Metapher charakterisiert durch die Vereinigung von Fragmenten zu einer Gesamtheit, die sie mittels der erzeugten Interaktion der Elemente innerhalb des «Körpers» der Metapher erreicht. Als Beispiel verwendet Johns die Collagen der Dadabewegung. Diese verwenden die interaktiven Qualitäten der Metapher, um den Betrachter einzubeziehen. Er ist angehalten, mit der Bildersprache zu interagieren, um Teil ihrer Interpretation zu werden. Da nur visuelle Fragmente zur Verfügung gestellt werden, benötigt die Collage die Mitarbeit des Betrachters in einem «Spiel der Vervollständigung», in dem Zeichen Zeichen interpretieren, die wiederum von Zeichen interpretiert werden usw. Johns' These besagt, dass das Bewusstsein um die Interaktion der Komponenten einer visuellen Konfiguration die Integration des Wissens aus der literaturtheoretischen Untersuchung der Metapher erlaubt und so zu einem besseren Verständnis der Beziehung zwischen den verschiedenen Formen der Darstellung (verbal, visuell, auditiv etc.) führt.

Die Konzepte der semiotischen Integration, des Supersigns und der visuellen Metapher können als vergleichbare Verfahren der Synthese des Visuellen und des Verbalen auf der Basis einer allgemeinen Zeichentheorie angesehen werden. Doch auch eine allgemeine Zeichentheorie kann keine endgültigen Antworten auf die Fragen der «Interart Studies» liefern.²⁷ Zu diesem Schluss kommt Jürgen E. Müller in seinem Beitrag zur Intermedialität:

(...) modern hybrid works of art make evident that also semiotics are far away from the construction of a «system of rules» which will enable us to cover all intermedia processes. This aim of a construction of a semiotic «system of systems» seems to become more and more illusionary and futile. Some sort of a way out of this dilemma seems to lie in a combination of semiotic concepts with phenomenological perspectives in order to conceive a (semiotically inspired and theoretically grounded, «descriptive») phenomenology of intermedia cases, which does not pretend to construct a general system of rules.²⁸

Die deskriptive Untersuchung von intermedialen Beispielen, wie sie nach Eric Vos und Claus Clüver in diesem Kapitel präsentiert werden, führen tatsächlich zu interessanten Resultaten und zu einem besseren Verständnis der komplexen Funktionsweise der visuellen Poesie. Unbestritten ist aber auch, dass diese Texte vom historischen und kulturellen Kontext abhängig

27 Vos 1997, S. 333.

28 Müller, Jürgen E.: Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies. In: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of Arts and Media*. Edited by Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 300.

sind, sowie vom Medium, in dem sie präsentiert werden. Abhängig von diesem Kontext ist vor allem die Rezeption, der, wie bei Liliana Landis Gedicht «Oh, Jerusalem!» deutlich gesehen, in intersemiotischen Texten eine besondere Bedeutung zukommt.

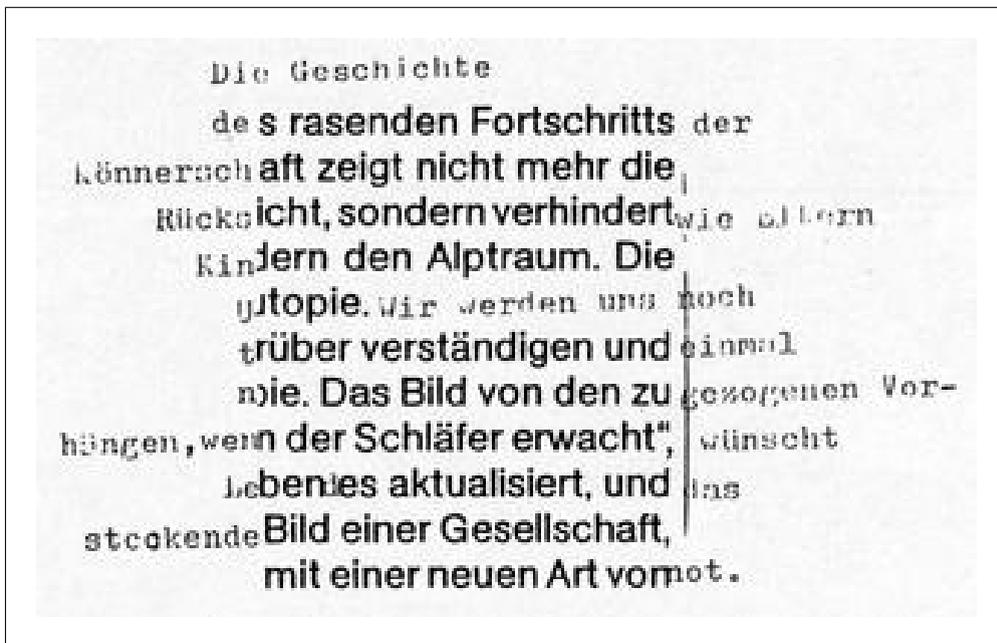


Illustration 14: Angelika Janz, ohne Titel (1991)

2.4 Die Rolle des Betrachters in der visuellen Poesie

Was für die Kunst des 20. Jahrhunderts als Ganzes im Abschnitt 1.1.4 «Die Rolle des Betrachters in der Kunst des 20. Jahrhunderts» festgehalten wird, gilt auch für die visuelle Poesie. Die Forderung einer «mentalenen Kunst», die nicht nur einfach ästhetisch wahrgenommen werden kann, wird in der visuellen Poesie verwirklicht. Ihr Leser muss selbst Textstrukturen und syntaktische Ordnungen herstellen oder Sinnmöglichkeiten konstituieren. Er muss Bilder und Text aufschlüsseln, Herkunftsbereiche rekonstruieren, neue Zusammenhänge schaffen und Konnotationen aktivieren. Die Autoren der visuellen Poesie postulieren seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts verschiedentlich einen «neuen Leser», da die Innovation auf Seiten der Produktion eine Innovation der Rezeption verlangt.

Manfred Beetz untersucht in seinem Aufsatz «In der Rolle des Betrachters»²⁹ die Rezeption der visuellen Poesie. Das neu geforderte Rezeptionsverhalten besteht in einer erhöhten Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers. Während die bisherige Rezeptionsästhetik den Prozess der Rezeption weitgehend als Verstehensakt behandelt, lehren visuelle Texte, ihn auch als Sinneswahrnehmung ernstzunehmen. Wenn in einem Text Zeichen aus verschiedenen Systemen verwendet werden oder ein neuer Code entworfen wird, ist der Rezipient in einer ganz anderen Art und Weise am Semioseprozess beteiligt. So meint Beetz, dass den intermedialen Formen, welche die moderne Kunst kennzeichnen, ein intermediales Rezeptionsverhalten entspricht:

Vorbereitet von der Romantik, verschärft seit Mallarmé, Apollinaire, dem Futurismus, Dadaismus, der skripturalen Malerei, eroberte sich die Kunst des 20. Jahrhunderts neue Reviere und Ausdrucksmöglichkeiten aus der Gattungsüberschreitung. Dies die moderne Kunst charakterisierende Prinzip ist in seinen Auswirkungen auf die Rezeption zu verfolgen. Mit dem Wechsel oder der Synthese von Rezeptionsweisen, die sich kunststartenspezifisch unterscheiden, hat der Rezipient auf die Gleichzeitigkeit der verbalen und nicht verbalen Mitteilungen in visuell-konkreter Poesie zu reagieren. Der Einvernahme ungenutzter Produktionsmöglichkeiten auf der Autoreseite korrespondiert auf der Rezipientenseite eine Flexibilität der Rezeptionsmodi, die den Leser in die Lage versetzt, zwischen Codierungskanälen zu pendeln und sie in ihrer Wechselwirkung zu erfassen. Der Rezipient visuell-konkreter Poesie ist angehalten, Lesen und Betrachten in ein fruchbares Spannungsverhältnis zu bringen, so dass die reichere Rezeptionswahrnehmung im Endeffekt den semantischen Informationsmangel der Texte kompensiert.³⁰

²⁹ Beetz, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24. 1980, S. 419–451.

³⁰ Beetz 1980, S. 422/423.

Die Aktivierung des Rezipienten geschieht in drei Bereichen, die Beetz theoretisch voneinander trennt, obwohl sie sich in der Realität gegenseitig bedingen und beeinflussen. Der erste Bereich ist die *motorische Aktivität*. Autoren visueller Texte zwingen den Leser zu motorischen Bewegungsabläufen während der Lektüre. Als Beispiel verweist Beetz auf sogenannte «Drehtexte», bei denen Wörter oder Sätze, die wie von einer Windmühle gedreht werden, die Rezeptionshandlung bestimmen. Um sie zu lesen, muss der Rezipient das Blatt oder sich selbst drehen und so eine Bewegung des Lesenden vollführen. Als zweites nennt Beetz den Bereich der *perzeptuellen Aktivität*. Diese Aktivität des Betrachters geht von der Erkenntnis der Wahrnehmungspsychologie aus, dass visuelle Wahrnehmungen nicht einfach statische Abbilder von Objekten liefern, sondern als Prozesse aufzufassen sind, welche die perzeptierten Daten im Hirn des Betrachters nach sinnvollen Gestaltungsmöglichkeiten anordnen. Zu den Strategien visueller Poesie gehört es, «den Betrachter seine aktive, synthetisierende Leistung gewahr werden zu lassen und ihm durch offene, knapp skizzierte Konstruktionen die kompositorische Initiative zuzuspielen».³¹ Der dritte Bereich ist der Bereich der *emotionalen und kognitiven Aktivität*. Wie die Wahrnehmungspsychologie auf perzeptueller, so unterstreicht auf sprachlicher Ebene die Linguistik die Aktivität des Verstehens, die wesentlich komplizierter verläuft, als es das klassische Sender-Empfänger-Modell mit der Unterstellung eines unidirektionalen Dekodierprozesses nahelegt. Sprachliches Verstehen realisiert sich als Antizipation und als Rekonstruktion, als wechselvolle Hypothesenbildung, in der nicht gegebene Informationen fortwährend ergänzt werden müssen. Visuelle Poesie erhöht das Mass der impliziten Informationen, beschränkt Verstehenshilfen aus dem Kontext und verschärft auf diese Weise die Ansprüche an die Experimentierlust und Kooperationsbereitschaft des Lesers. Insofern visuelle Texte mit Absicht nur Rohmaterial vorlegen, können sie vor ihrer Rezeption nur als halbfertig gelten.

Eine neue Erfahrung für den Rezipienten visueller Poesie liegt darin, dass er als Leser zu betrachten und als Betrachter Lese- und Sprachassoziationen zu aktivieren hat, mit anderen Worten: verschiedene Rezeptionsmodi vereinen muss. Die ungewohnte Aufgabe fällt dem Leser nicht leicht, denn signifikante Unterschiede zwischen Lesen und Sehen überwiegen die gemeinsame Basis der visuellen Wahrnehmung. Lesen bedeutet, Schriftzeichen zu entziffern und sie in Begriffe zu übersetzen. Sehen hingegen beschränkt sich keineswegs auf Zeichensymbole. Im Gegenteil, vertraute Zeichensymbole lediglich als optische Figuren zu

31 Beetz 1980, S. 428.

betrachten und von ihrer Symbolik abzusehen, bedarf einer erhöhten Rezeptionskontrolle. Der Betrachter hat das Wahrnehmungsobjekt als Ganzes im Blick, der Leser den Text nur über die Ablaufphasen der Lektüre. Auch den vertrauten Akt des Lesens will die visuelle Poesie ungewohnt und sinnlich erfahrbar machen. Lesen soll von einer Sinnerfahrung zu einer Sinneserfahrung werden. Dies geschieht durch die Thematisierung des Leseakts und durch die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die äusseren Parameter der Lesesituation. Visuelle Texte demonstrieren die Autoreflexivität des Leseaktes in methodischer Vielfalt, durch die Transposition von Lesbarem in Unlesbares, durch die abgestufte Deutlichkeit der Typographie, mithilfe semantischer Blockaden, die den reinen, vor jedem abstrahierenden Übersetzen liegenden Leseakt akzentuieren, oder indem die eigene Lesebewegung dem Leser während der Lektüre vorgeführt wird.

Die Störung eingeschliffener Rezeptionsweisen verfolgt in der visuellen Poesie den Zweck, den Betrachter sinnlich ins Gedicht miteinzubeziehen. Für die Rezeption visueller Dichtung gilt dasselbe wie für die moderne Kunstrezeption allgemein: Das Lesen beziehungsweise Betrachten wird erst dort zum Vergnügen, wo die Produktivität des Rezipienten beansprucht wird, und er an der Freude der Kreativität teilhat. Dies setzt logischerweise auch die Bereitschaft des Lesers zur Aktivität voraus. Stösst er auf zu viele Verstehenshindernisse, ist ihm die Verweigerung an der Kommunikation nicht zu verübeln. Die ästhetische Qualität der visuellen Poesie hängt direkt davon ab, wie spontan und wie lange der Text die interpretative Reflexion des Betrachters in Gange hält. Dies verlagert einerseits die Verantwortung über die Qualität des Textes vom Produzenten auf den Rezipienten und führt andererseits dazu, dass diese Qualität in der Subjektivität jedes Rezipienten begründet liegt und so eine «theoretisch-objektive» Analyse schwierig macht.

So wie die visuelle Dichtung eine kontinuierliche Auflösung der Grenzen zwischen der Poesie und anderen Künsten vorantreibt, bedeutet sie auch eine Verringerung der Grenzen zwischen dem Autor und dem Leser. Die in ihrer Interpretation offenen Texte der visuellen Poesie benötigen den Leser als «Koproduzent». Während die Betonung des aktiven Lesers in den fünfziger Jahren etwas Neues darstellt, ist sie in der zeitgenössischen Kritik selbstverständlich geworden. Die visuelle Poesie hat das Auftreten des «neuen Lesers» vorbereitet.

Visuelle Poesie im Computerzeitalter

Die Erfindung und Entwicklung des Computers und der daraus entstehenden Neuen Medien hat von Anfang an einen starken Einfluss auf Literatur und Kunst. Auf der einen Seite «verwirklicht» der Computer viele Ansichten der postmodernen Kunsttheorien und gleichzeitig scheinen sich diese Theorien für die Beschreibung der neuen Situation von Kunst und Kommunikation zu eignen. Auf der anderen Seite bringt der Computer eine Vielzahl neuer Möglichkeiten der Produktion mit sich, die künstlerisch genutzt werden wollen. Jedes neue Medium verändert die Kunst, und wenn diese aktuell sein will, muss sie sich der aktuellen Instrumente bedienen. So bewegt sich der rege Diskurs in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zwischen der Suche nach Anhaltspunkten in schon bestehenden Theorien und Praktiken zur Erfassung der digitalen Umgebung und der Feststellung, dass diese Umgebung gänzlich neuartig ist und nicht mit prädigitalen Ansätzen erfasst werden kann.

Für die Literatur gewinnen die Neuen Medien spätestens mit der Lancierung des Internets eine zentrale Bedeutung. Während sich die Theorie darüber streitet, ob die elektronischen Kommunikationsmittel nun die Prophezeihungen der Postmoderne wahr werden lassen und vielleicht den Untergang der traditionellen Literaturformen einleiten, beginnen Künstler mit den Neuen Medien literarische Werke zu produzieren. Sie erforschen dabei vor allem die sich aus der Vernetztheit der Kommunikationsmittel ergebenden Möglichkeiten. Nicht nur Computer können zum Informationsaustausch beliebig miteinander verbunden werden, auch Texte werden durch *Links* frei miteinander verknüpft. Der so entstehende *Hypertext* ist

eine neue Textform, die die Intertextualität quasi konkret herstellen lässt und dem Leser die Möglichkeit gibt, direkt mit den Texten zu interagieren. Die Fokussierung auf das Phänomen Internet bringt für die Literaturtheorie jedoch die Schwierigkeit mit sich, dass sie sich über den Gebrauch eines Mediums Gedanken macht, das technisch noch nicht ausgereift ist. So geraten Aussagen über die Literatur im Internet entweder zur Spekulation, da sie sich auf etwas in der Zukunft Entstehendes beziehen, oder sie werden von der rasanten technischen Entwicklung überrannt. Auch haben sich inzwischen die postmodernen Theorien als nur bedingt anwendbar erwiesen, und viele der literarischen Praktiken auf dem Internet wurden als alter Wein in neuen Schläuchen entlarvt.

Dieses dritte Kapitel der Arbeit verfolgt die Auswirkungen des Computers und der Neuen Medien aus der Perspektive der visuellen Poesie. Untersucht werden soll einerseits, welche spezifischen Beiträge die visuelle Poesie im Kontext einer literarischen Nutzung von Computermedien leistet und wie diese, andererseits das Spektrum der visuellen Poesie erweitern. Wenn die visuelle Poesie als ein experimentelles Genre aufgefasst wird, kann sie als Vorgängerin des Experimentes der Herstellung von Literatur im Rahmen der Neuen Medien angesehen werden. Auch in diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was aus der prädigitalen visuellen Poesie übernommen werden kann, und was vollständig neuartig und ohne Verbindung zur experimentellen Tradition ist. Zu diesem Zweck werden zuerst die Rahmenbedingungen der ästhetischen Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation dargelegt, insbesondere die Veränderungen für die Beziehung zwischen Wort und Bild. Dann soll der Schritt der visuellen Poesie in die neue digitale Umgebung beschrieben werden, um zum Schluss auf praktische Ergebnisse der Produktion von visueller Poesie mit dem Computer einzugehen.



Illustration 16: Adriano Spatola, «Sardinenschrift»

3.1 Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation

Der Titel dieses Kapitels ist auch der Untertitel von Peter Zecs Aufsatz «Das Medienwerk»¹ aus dem Jahre 1991. Zec stellt darin fest, dass unter dem Einfluss elektronischer Informations- und Kommunikationstechniken das Kunstwerk vergangener Tage in vielen Bereichen erheblich an Bedeutung verloren hat. An seine Stelle tritt ein neuartiges ästhetisches Produkt, das aufgrund seiner Beschaffenheit und Wirkungsweise als *Medienwerk* bezeichnet werden kann. Obwohl Kunst- und Medienwerk nicht eindeutig voneinander zu trennen sind und sich laut Zec in einem fließenden Übergang befinden, bedeutet das Medienwerk einen prinzipiellen Bruch mit dem Kunstwerk. Eine zuvor nicht gekannte Besonderheit besteht in der technischen Möglichkeit einer integrativen Vernetzung von Apparaten sowohl auf der Produktions- als auch auf der Distributionsebene. Mittels elektronischer Signal- und Datenverarbeitung ist es möglich geworden, mehrere Apparate mit unterschiedlichen Funktionen zu verbinden, wodurch völlig neuartige Nutzungs- und Wirkungsmöglichkeiten entstehen, die bislang ungeahnte Effekte hervorrufen können.

In elektronisch vernetzten Systemen können unterschiedliche Kommunikationsformen wie Bilder, Worte und Tonsignale in gleicher Weise über einen Kanal vermittelt und zusammengeführt werden. Die Kommunikation zwischen diesen Apparaten vollzieht sich als ein genormter Datentransfer in einem festgelegten Regelsystem. Als eine Folge resultiert daraus die Aufhebung der Grenzziehung zwischen spezifischen Produktionsprozessen unterschiedlicher Medien. Gegenüber einem mit handwerklichen oder mechanischen Mitteln hergestellten Kunstwerk ist das Medienwerk durch eine flüchtige, immaterielle Beschaffenheit charakterisiert. Während ersteres aufgrund des spezifischen Materials, aus dem es geschaffen wird, stets eine objekthafte Darstellung ist, existiert das Medienwerk einzig als ein Programm oder eine prozesshafte Informationsstruktur, die entweder elektronisch oder optisch gespeichert und kontinuierlich abrufbar ist.²

Anders als die Photographie und der Film, deren Abbildungsprinzipien im wesentlichen nur eine technische Perfektion der zentralperspektivischen Malerei darstellen, besteht laut

1 Zec, Peter: Das Medienwerk. Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation. In: Rötzer, Florian: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/Main 1991, S. 100–113.

2 Zec 1991, S. 104.

Zec bei den neuen Produktionsmöglichkeiten des Computers nicht der geringste Bezug zu traditionellen künstlerischen Produktions- und Darstellungsweisen. Daher gehen mit dem Gebrauch dieser neuen Techniken oftmals spezifische ästhetische Wirkungen einher, die nicht mehr mit traditionellen ästhetischen Ausdrucksformen und Gestaltungsprinzipien verbunden sind. Für den Künstler, der mit diesen neuen Produktionsmitteln arbeitet, eröffnet sich damit die Möglichkeit, traditionelle Positionen zu verlassen und sich anderen, unüblichen Anwendungszwecken der neuen Techniken zuzuwenden. Allerdings wird ihm das nur gelingen, wenn er bereit ist, einerseits den Bereich der bislang institutionalisierten Kunstformen zu verlassen und andererseits die neuen Rahmenbedingungen der Medienwerkproduktion anzuerkennen.

Das Bild, das Peter Zec vom Medienkünstler zeichnet, lässt dessen Funktion in die Nähe derjenigen des Designers rücken. Für Gene Youngblood ist das Design dabei, die Rolle der Kunst zu übernehmen. Youngblood definiert Kunst als einen Prozess des Erforschens und Hinterfragens des ästhetischen Wahrnehmungspotentials des Menschens. Die dazugehörigen Fragen werden jedoch in einer Weise formuliert, die den Bedingungen der Zeit nicht mehr angemessen ist: «Die Kunst kann ihre eigentliche Bedeutung nur zurückgewinnen, wenn wir uns der Instrumente bedienen, die unseren gegenwärtigen Lebensumständen entsprechen»,³ schreibt Youngblood und spielt dabei auf eine Allianz zwischen Kunst und Technik an, die die Kunst neu beleben und die Technik humanisieren kann. Doch, so Youngblood, da die Geschichte der Beziehung der Kunst zur Technik zutiefst entmutigend ist, muss eine neue Disziplin ins Leben gerufen werden, die dieser Herausforderung gewachsen ist.

Diese Disziplin wird indes nicht mehr Kunst in dem uns vertrauten Sinne sein, sondern eine Art von Design, wie es sie bisher noch nie gegeben hat. Ich spreche hier über Design im weitesten Sinne des Wortes, über eine echte Renaissance, in der Kunst, Wissenschaft und soziales Leben unauflöslich in eins zusammengewachsen sind. Diese neue kreative Disziplin ist jedoch überhaupt erst möglich, seit wir über elektronisch gesteuerte Techniken der Simulation und der Konversation verfügen.⁴

Die hier mit dem Wort «Design» bezeichnete Praxis ist durch die elektronischen Medien revolutioniert worden und soll den Platz der schönen Künste einnehmen. Youngblood nennt die im Entstehen begriffene Disziplin *Metadesign*. Simulationsmaschinen und konversatio-

3 Youngblood, Gene: *Metadesign*. In: Rötzer, Florian: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/Main 1991, S. 306.

4 Youngblood 1991, S. 306.

nelle Netzwerke konstituieren eine neue Kategorie der Medientechnik – die Metamedien. Ein Metamedium ist ein Arbeitsmittel, das zur Herstellung neuer Arbeitsmittel dient, Metamedien ermöglichen daher eine neue kulturelle Praxis und bringen zugleich einen neuen Typ des Praktikers hervor, den Metadesigner. Metadesigner entwickeln Kontexte, keine Inhalte. Ihre Aufgabe ist es, Metamedien zu entwickeln, die die Funktion generativer Rahmenbedingungen erfüllen. Dabei entsteht ein Metakontext oder ein System von Rahmenbedingungen, innerhalb dessen die Kreation kultureller Werte möglich ist. Der Metadesigner schafft nur die für diese Aktivität notwendigen Voraussetzungen, er determiniert nicht ihre Ergebnisse. Unter Bedingungen, die der Benutzer des Metasystems als Mitspieler, Akteur, Teilnehmer, Mitwirkender zu kontrollieren vermag, können auch andere Kontexte und Inhalte produziert werden.⁵

Als desolat bezeichnen Heiko Idensen und Matthias Krohn die Situation der digitalen Kunst zu Beginn der neunziger Jahre. Dies resultiert vornehmlich aus dem Verständnis ihrer Produzenten, sich des Computers als eines künstlerischen Universalwerkzeugs zu bedienen, das ihnen Pinsel und Farbtopf, Kamera und Filmteam ersetzt oder ihnen als Reissbrett, Setzerei, Klangfabrik oder Zitatlexikon zur Verfügung steht. Sie bedienen sich der Maschine als einer trivialen: Einem gleichen Input folgt zuverlässig der gleiche Output. So frei von Überraschungen kann eine Kunst nur sein, wenn es keine ist.⁶ Dieser Verwendung des Computers im Namen der Kunst stehen die Konzepte der interaktiven Computerkunst gegenüber, die sich der Maschine vorrangig als Kommunikationsmedium bedient. Diese sogenannte *Netz-Werk-Kunst* betont den Interface-Charakter des Computers. Dieser erscheint nicht als die Simulation eines beliebigen Werkzeuges, sondern als Schnittstelle und Knotenpunkt angeschlossener Kommunikationsmedien. Diese Ansicht deckt sich auch mit Gene Youngbloods Begriff des Computers als Metamedium, das «verschiedene Systeme – sofern sie digitalisierbar sind – zum Zweck einer kommunikablen Funktionseinheit koppelt».⁷ Die Netzwerkprojekte mit künstlerischem Anspruch nutzen den elektronischen Datenraum, um frei von geographischen und über kulturelle Grenzen hinweg intermedial und interkulturell zu kommunizieren. Ein Kunst-Netzwerk lässt seinen Benutzer zum Akteur seiner eigenen Ideen werden und steht ihm gleichzeitig als multimedialer Ideengenerator zur Verfügung.

5 Youngblood 1991, S. 309.

6 Idensen, Heiko/Krohn, Matthias: Kunst-Netzwerke: Ideen als Objekte. In: Rötzer, Florian: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/Main 1991, S. 372.

7 Idensen/Krohn 1991, S. 372.

Dass ein derartiges Netzwerk bei seiner Umsetzung einen synergetischen Problemkomplex aufwirft, in dem sich ästhetische, technische und soziale Dimensionen auf vielfältige Weise verknüpfen, ist offensichtlich. Zum einen müssen ästhetische Modelle entwickelt werden, die die Besonderheiten vernetzter Medienapparaturen als Produktionsinstrument im künstlerischen Bereich berücksichtigen. Zweitens bedarf es interaktiver Programme und leistungsfähiger Human-Machine-Interfaces, die den Benutzer nicht in seiner Tätigkeit als Akteur behindern, sondern ihn emanzipieren und aktivieren. Drittens muss das Netzwerk nicht nur öffentlich, sondern auch in jeder denkbaren Weise offen sein, um über breite soziale Rückkoppelung neue interkulturelle Gemeinschaften zu bilden.⁸

Ein offensiv ästhetischer Gebrauch von Medienverbundsystemen wird erschwert, wenn eine Medienkritik nur am Output der Medien, das heisst den technischen Bildern selbst ansetzt und so in den Untergangsgesang auf die literale Kultur einstimmt und nicht am produktionsästhetischen Nerv, das heisst an den Schaltungs- und Vernetzungsstrukturen. Für Idensen und Krohn weist die Einschleusung von Produktionsweisen aus dem Bereich der Kunst in den Umgang mit den Kommunikationsmedien einen Weg aus dem Dilemma postmoderner Endzeittheorien und lässt einen neuen ästhetischen Produktionsbegriff zu, der sich auf den Oberflächen der Neuen Medien abspielt.

⁸ Idensen/Krohn 1991, S. 373.



Illustration 17: Bruce Naumann «Window or Wall Sign» (1967)

3.2 Wort und Bild

Die Entwicklung, die sich anhand der Untersuchung von Wort und Bild im Rahmen der Künste und der visuellen Poesie feststellen lässt, nämlich dass die Medien Wort und Bild weder praktisch noch theoretisch eindeutig zu trennen und am besten innerhalb einer allgemeinen Zeichentheorie zu beschreiben sind, setzt sich auch in ihrer Verwendung in den Neuen Medien fort. Mike Sandbothe⁹ teilt in seiner medienphilosophischen Analyse von Bild und Sprache die Medien im allgemeinen in drei Klassen auf. Da sind erstens die *Medien im weiten Sinne*, worunter Sandbothe die Anschauungsformen von Raum und Zeit versteht. Sie fungieren als grundlegende Medien des Wahrnehmens und Erkennens. Die semiotischen Theorien des 20. Jahrhunderts wie zum Beispiel diejenige von Nelson Goodman, zeigen, dass die Stärke dieser Medien in ihrer Beweglichkeit, Offenheit und Veränderlichkeit liegt.¹⁰ Die Medien menschlicher Wirklichkeitskonstruktion sind geprägt durch bildliche und sprachliche Zeichensysteme, die historisch abhängig sind und kulturell divergieren. Bild und Sprache definiert Sandbothe als *Medien im engen Sinne*. Für Sandbothe wird gegenwärtig «unübersehbar, dass weder die Medien im weiten noch die Medien im engen Sinn fixe, unveränderliche Strukturen darstellen».¹¹ Der Umgang mit ihnen hängt vielmehr von institutionellen und technologischen Entwicklungen ab, die sich im Bereich der *Medien im engsten Sinn*, das heisst der technischen Verbreitungsmedien vollziehen. Das gilt bereits für den Einfluss, den die Printmedien, das Radio und das Fernsehen auf das Verständnis von Raum und Zeit sowie den Gebrauch von Bildern und Buchstaben erlangt haben.

Noch signifikanter werden die Verflechtungsverhältnisse, die zwischen den Medien im weiten, im engen und im engsten Sinne bestehen, durch die neue Bedeutung, die interaktiven Datennetzwerken (...) für unsere Wahrnehmung und unsere semiotische Praxis zukommt. Mit den interaktiven Datennetzwerken wird die digitale Revolution zur treibenden Kraft einer Transformation, welche die Praktiken unseres symbolischen Handelns reorganisiert.¹²

Für Sandbothe sind die Neuen Medien ein Transmedium, in dem sich eine Vielzahl von Neuerungen zum Gesamteindruck eines «neuen Mediums» verdichtet haben. Dieses Trans-

9 Sandbothe, Mike: Digitale Verflechtungen. Eine medienphilosophische Analyse von Bild, Sprache und Schrift im Internet. In: Beck, Klaus/Vowe, Gerhard (Hgg.): Computernetze – ein Medium öffentlicher Kommunikation. Berlin 1997, S. 145–157.

10 Sandbothe 1997, S. 145.

11 Sandbothe 1997, S. 145.

12 Sandbothe 1997, S. 146.

medium lässt sich semiotisch «als ein digitales Geflecht der bisher distinkt voneinander geschiedenen Zeichensorten Bild, Sprache und Schrift»¹³ beschreiben. Die Unmöglichkeit der Trennung der verschiedenen Zeichensorten, welche die visuelle Poesie des 20. Jahrhunderts charakterisiert, findet sich auch im Geflecht der digitalen Medien wieder. So wenig ein durchgehendes Wesensmerkmal aufzeigbar ist, das Bilder als Bilder, Sprache als Sprache und Schrift als Schrift definiert, so wenig lassen sich feste Trennlinien zwischen den unterschiedlichen Zeichentypen fixieren. Bilder, Laute und Buchstaben sind immer in Abhängigkeit von den institutionalisierten technischen Medien, die den Rahmen ihres Gebrauchs abstecken, voneinander abgegrenzt beziehungsweise miteinander verflochten. Das transmediale Zeichengeflecht der Neuen Medien hebt die Trennungen auf und definiert die Relationen neu.

Die unendliche Beziehung zwischen Wort und Bild geht auch im Zeitalter der elektronischen Kommunikation weiter. Die aktuellen Grundlagen für diese Beziehung betonen vor allem die soziale, kulturelle und historische Abhängigkeit der verschiedenen Darstellungsmedien sowie die Tatsache, dass sie weder im menschlichen Hirn noch in ihrer Funktion als Kommunikationsmittel oder in ihrem repräsentativen Gebrauch getrennt werden können. Sie charakterisieren sich durch eine ständige Vermischung und Interaktion.¹⁴ Dies lässt sich auch mit dem Ausdruck *Transversalität* beschreiben, den Michael Böhler aus der Philosophie der zeitgenössischen Vernunftkritik von Wolfgang Iser auf das Literaturmilieu der Neuen Medien anwendet.¹⁵ Als transversal bezeichnet Iser allgemeine Denk- und Gestaltungsformen der Gegenwartsgesellschaft, nämlich «Denkformen des Gewebes, der Verflechtung, der Verkreuzung, der Vernetzung» statt der «alten Denkweisen sauberer Trennung und unilinear Analyse».¹⁶ Was Iser in der Sphäre der Kunst als Tendenzen dieser neuen Denkformen ausmacht, das gilt wortwörtlich und konstitutiv für die Dichtung der Neuen Medien: Eine «geradezu auffallende Bereitschaft, die neue Verfassung [des Denkens, d. V.] zu erproben und ihr Ausdruck zu verleihen» sowie die «künstlerischen Gestaltungen (...) als

13 Sandbothe 1997, S. 146.

14 Kress/van Leeuwen 1996, S. 39/40.

15 Michael Böhler in seinem Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation. <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

16 Iser, Wolfgang: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt a. Main 1996, S. 774.

Darstellungsexperimente von Pluralität und Transversalität», als «Hybridformen» aufzufassen. Hinzu kommt die «Verkreuzung unterschiedlicher Codes», wie sie schon im zweiten Kapitel als Merkmal der visuellen Poesie beschrieben wird:

Diese bleiben zwar im einzelnen klar erkennbar, aber keiner von ihnen trägt allein durch die Gesamtgestalt hindurch, so dass Übergängigkeit zwischen den Codes zur Elementarverfassung der Gestaltung und zur Bedingung ihrer Rezeption wird. Das Ganze besteht aus einer Mehrzahl möglicher Durchgänge und Übergänge. Das Geregelte, in Teilen auch Übergeregelt, an Gelenkstellen aber immer auch schon ein Stück weit Entregelt nimmt insgesamt Züge des Ungeregelten und Unfasslichen an. Polyregularität ohne Totalitätsregel – so könnte man diese Struktur bezeichnen.¹⁷

Obwohl sich Wort und Bild zeichentheoretisch so stark annähern, dass eine Trennung nicht mehr möglich scheint, geht der Konkurrenzkampf um die vorrangige Anwendung zwischen den beiden Medien weiter. Es ist eine Grundannahme im Hinblick auf die Neuen Medien, dass sie einen Prozess der Visualisierung beschleunigen, der mit der Technik der Photographie seinen Anfang nahm und über illustrierte Zeitungen, Film und Fernsehen nun die digitalen Medien erreicht. Das Bild habe in diesem Prozess das geschriebene Wort an den Rand gedrängt und dafür gesorgt, dass sich auch die Wahrnehmung der Rezipienten vom Schriftlichen hin auf das Bildliche orientiert habe. Dem widerspricht Gottfried Böhm in seinem Buch «Die Wiederkehr der Bilder»:

Die Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie ist ungebrochen, nicht weil sie Bilder verböte oder verhinderte, im Gegenteil: weil sie eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realitätsersatz, zu dessen Kriterien seit jeher gehörte, die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern. Das vielbeschworene neue Zeitalter des Bildes – nach demjenigen Gutenbergs – ist ikonoklastisch, auch dann, wenn es seine Enthusiasten nicht einmal bemerken. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass mit reproduktiven – oder simulierenden – Bildtechniken nicht starke Bilder gemacht werden könnten. Die Geschichte der Photographie, des Films oder der (...) Videokunst haben dies zur Genüge bewiesen. Von diesen neuen Techniken einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen. Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.¹⁸

17 Welsch 1996, S. 775.

18 Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 35.

Gerade weil die Neuen Medien das Visuelle bevorzugen, meint auch Les Levine, dass sich der Ausdruck «Ein Bild sagt mehr als tausend Worte» in «Ein Wort sagt mehr als tausend Bilder» gewandelt habe.¹⁹ Im Überfluss der Bilder kommt dem Wort eine spezielle Rolle zu. Wie wichtig Text in den Neuen Medien immer noch ist, zeigt sich auch in neueren Studien über Augenfixierungen der Leser von Online-Nachrichten, die feststellt, dass die Mehrheit der Leser sich zuerst auf den Text fixiert und nicht auf die Bilder.²⁰

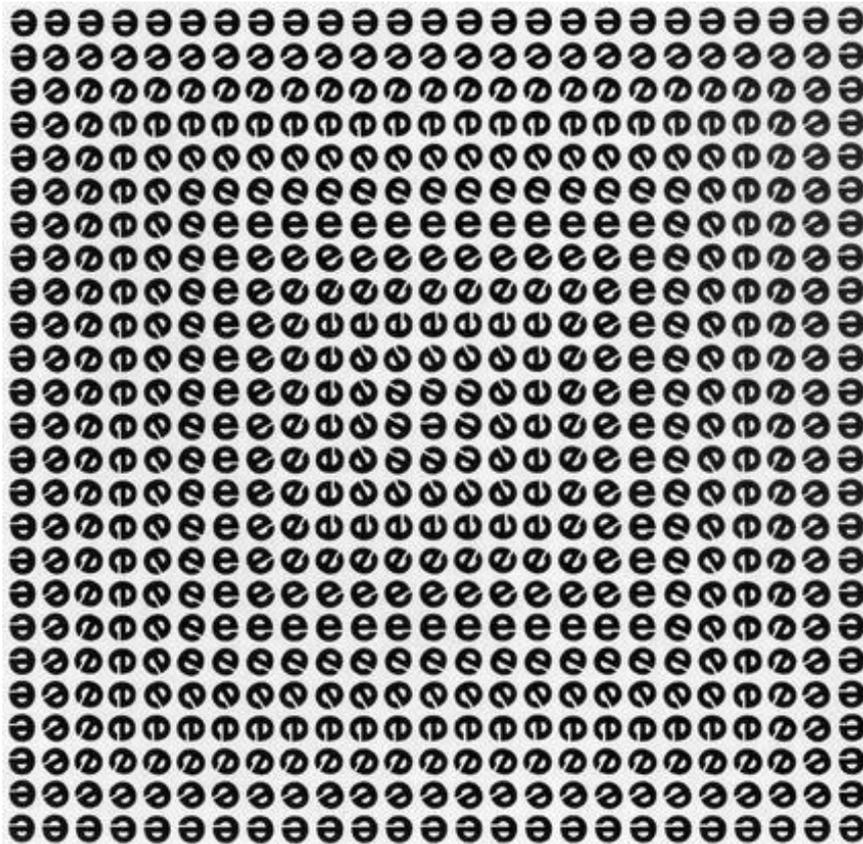


Illustration 18: Timm Ulrichs, ohne Titel

¹⁹ Levine, Les: Post-larmoyante Kunst. In: Louis/Stoos 1993, S. 312.

²⁰ Beat Suter in seinem Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation. <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

3.3 Visuelle Poesie und Neue Medien

Ausgehend von der Fragestellung ist zu beobachten, wie die visuelle Poesie die Möglichkeiten der Neuen Medien nutzt. Was bringt sie mit, das auch in den Neuen Medien funktioniert und welche neuen Möglichkeiten bringen ihr die Neuen Medien. Auch für die visuelle Poesie und ihre Autoren gilt, was Idensen und Krohn allgemein zur Kunstproduktion im Computerzeitalter feststellen: Nur wenige Autoren visueller Poesie benützen den Computer «über ein Schreib- und Graphikwerkzeug für Druck- und Blattwerkzeuge hinaus».²¹ Im Rahmen dieses dritten Kapitels interessiert jedoch nur visuelle Poesie, die mit den Neuen Medien produziert und rezipiert wird und bewusst versucht, die hypermedialen Möglichkeiten auszunutzen.

Im Kapitel 3.1 «Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Medien» tauchen schon einige Bezüge zwischen der prädigitalen visuellen Poesie und den Aussagen zur Kunstproduktion im Computerzeitalter auf. Noch direkter sieht Friedrich W. Block diesen Zusammenhang in seinem Aufsatz zur visuellen Poesie und Hypermedia:

Studiert man die Theorien zu elektronischen Texten, so macht man schnell eine zunächst verblüffende Beobachtung: Sie reformulieren bezüglich der textuellen Möglichkeiten und Auswirkungen des Computermediums ständig Positionen der modernen Avantgarden, des literarischen Experiments, insbesondere auch der visuellen Poesie.²²

Dies gilt für Block nicht nur in bezug auf dezidiert literarische Texte, sondern auf jegliches Schreiben und Lesen von Hypertexten. Als grundsätzliche Aspekte gelten die Explizierung von Räumlichkeit und Visualität, die Intermedialität und die Konzeption eines aktiven Lesers als Koproduzent – Auffassungen, wie sie spezifisch für die visuelle Poesie und den Umgang mit ihr herausgestellt werden. Während sich die Räumlichkeit in der visuellen Poesie auf die Anordnung des Materials auf der Papierseite beschränkt, wird sie im virtuellen Raum des Computers quasi natürlich. Die Intermedialität der Verbindung von Wort und Bild wird dadurch deutlich, dass jeder Buchstabe auf dem Bildschirm gepixelt, also graphisch auf Quadraten beziehungsweise Rechtecken aufgebaut ist und mit der gleichen Software erzeugt werden kann wie ein bildliches Element. Das digitale Medium ist inter-

21 Block, Friedrich W.: Auf hoher See in der Turing-Galaxis. Visuelle Poesie und Hypermedia. In: Arnold, Heinz Ludwig: TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München 1997, S. 185.

22 Block 1997, S. 187.

und hypermedial, weil es alle vorgängigen technischen Medien integrieren kann. Die Möglichkeit, distinkte und über Links verbundene textuelle Einheiten multilinear auszuwählen und zu verknüpfen, begründet die Aktivität des Lesers. Statt passiv zu konsumieren, kann und muss er zumindest teilweise die angestammte Rolle des Produzenten übernehmen.²³

Die visuelle Poesie bringt also beste Voraussetzungen für die Produktion in den Neuen Medien mit. Lamberto Pignotti fasst die visuelle Poesie als dasjenige Gebiet oder literarische Genre auf, in dem eine experimentelle ästhetische Forschung der Beziehung zwischen Wort und Bild betrieben wird.²⁴ Seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts beziehen diese Experimente ihre Vitalität aus der Reflexion der Verbindung von Wort und Bild zu einer eigenen Sprache, die mehr als die Summe der beiden Medien darstellt und aus der Intuition, dass eine solche Sprache neue ästhetische Werte hervorbringen kann. Das Verwenden des visuellen und verbalen Codes und die potentielle Verwendung von zusätzlichen Codes begünstigt die Möglichkeiten der visuellen Poesie im Rahmen der Neuen Medien. Durch die Einschleusung ihrer Produktionsweisen kann die visuelle Poesie den Umgang mit den elektronischen Medien verändern, wie das Idensen und Krohn vorschlagen. Klaus Peter Dencker glaubt sogar, dass die visuelle Poesie sich der audiovisuellen Medien innovativ annehme «und die Gefahr der durch Bilderüberflutung, Sprachverschleiss und Wortreduktion zunehmenden Reproduktivität aufhalten und der angesichts der raschen Technologieentwicklung drohenden Verflachung des Rezeptionsvermögens entgegenwirken» könne.²⁵ Ohne viel Wunschdenken kann festgehalten werden, dass der Versuch der visuellen Poesie, abstrakte und komplizierte Objekte einfach darzustellen, deren Beschreibung mit Worten viele Seiten füllen würde, eine Möglichkeit ist, das Problem der unbequemen Lektüre von Text auf dem Bildschirm zu lösen.

Die Antwort auf die Frage, wie die visuelle Poesie durch die Hypermedien erweitert wird, ist für Friedrich W. Block klar: Sie erhält neue Dimensionen von Dynamik.

Gegenüber dem fixierten Zustand von zweidimensionalen Blatt- und Druckwerken und von dreidimensionalen Textobjekten sind die Texte auf dem Bildschirm graduell vorläufig und variabel, sie verändern sich während der Lektüre und sind veränderbar von Seiten des Benutzers. Damit eröffnen sich neue Möglichkeiten, Rezeption zu konzeptualisieren.²⁶

23 Block 1997, S. 188.

24 Pignotti, Lamberto: Visual Poetry, Verbo-visual Writing. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 233–237.

25 Dencker 1997, S. 182.

Block meint damit nicht nur den Aspekt der Interaktivität. Zuerst ist Dynamisierung die Möglichkeit, visuelle Texte zu animieren und zu programmieren und damit das komplementäre Verhältnis von Zeit und Raum spezifisch zu gestalten. Für Block ist offensichtlich, dass «die strikte Trennung dieser beiden Kategorien, wie Lessing sie im ›Laokoon‹ für das semiotische Verhältnis von Text und Bild formuliert hatte, nicht akzeptiert werden kann»²⁷. Dies hat die visuelle Poesie schon immer deutlicher als jede andere Literatur vorgeführt. Animationen bringen den Zeitfaktor in sehr differenzierbarer Weise in die Struktur von visuellen Texten wie auch in die Form ihrer Rezeption ein. Zeitliche Inszenierung durch Programmierung ist ein an die digitalen Medien gebundenes Phänomen. Johannes Auer meint in einem Interview in der Netzzeitschrift «dichtung digital», dass Animation in der digitalen Kunst eine immer wichtigere Ausdrucksmöglichkeit wird.²⁸ Das Prinzip der Bewegung, mit der digitale visuelle Poesie als vorläufig, flüssig und veränderbar konzipiert wird, ist eng mit der Möglichkeit der Interaktivität verbunden. Unter Interaktivität versteht Block die Aktivierung des Rezipienten. Er verweist auf die Tradition dieses Konzeptes in den experimentellen Bewegungen der Moderne, die immer einen Leser visioniert haben, der nicht konsumiert, sondern bewusst in den ästhetischen Prozess eingreift.²⁹ Die in der Tradition ideelle Interaktivität wird durch die Neuen Medien um zwei materielle Komponenten ergänzt:

Das vormals statische Material der Signifikanten wird beweglich, und seine Bewegung erfolgt in Abhängigkeit von der physischen Präsenz des Rezipienten. Der Körper wird daher selbst zu einem Signifikanten des Werkes neben anderen, die ihn mitqualifizieren. Auch darin besteht eine entscheidende Erweiterung der visuellen Poesie.³⁰

Interaktivität entsteht zudem durch die potentielle Hypertextualität der digitalen visuellen Poesie. Diese zwingt den Leser, sich bei der Lektüre für eine der gebotenen Möglichkeiten des Weiterlesens zu entscheiden. Ein solcher Hypertext eröffnet kein unendliches Geflecht, sondern es sind «Werke von Autoren, die den Weg des Rezipienten durch das Werk pla-

26 Block 1997, S. 192.

27 Block 1997, S. 192.

28 Johannes Auer in einem Interview in der Netzzeitschrift «dichtung digital». <http://www.dichtung-digital.com/2001/07/14-Auer-Doehl/4.htm>

29 Block 1997, S. 195.

30 Block 1997, S. 196.

nen und lenken».³¹ Die Links innerhalb eines Textes müssen unter den folgenden zwei Aspekten betrachtet werden: Erstens unter dem Gesichtspunkt der vom Autor hergestellten Manövrierbarkeit und zweitens unter dem Aspekt der intendierten Reaktion des Lesers, das heisst seiner Rolle im Text. Analog zur prädigitalen visuellen Poesie hängt die ästhetische Qualität der digitalen Poesie von der Fähigkeit des Textes ab, die Produktivität und Kreativität des Rezipienten einzubeziehen. Aus hermeneutischer Perspektive gilt der Grundsatz, dass das Rezipienteninteresse nur über eine schrittweise Abnahme der Erkenntnisdifferenz zwischen Text und Rezipient zu leisten ist. Der Leser unterzieht sich nur dann der Mühe der Rekonstruktion einer ihm unbekanntem Weltversion, wenn ihm der Text dieses Wechselspiel von Bekanntem und Unbekanntem bietet. Nur Bekanntes langweilt, nur Unbekanntes nicht minder. Was sich dem mehrmaligen Versuch einer Sinnkonstruktion verweigert, wird gnadenlos «weggeklickt».³²

Die Neuen Medien bedeuten für die visuelle Poesie eine Fülle neuer ästhetischer Möglichkeiten. Bild und Text können fast beliebig verwendet, verändert und dynamisiert werden. Um nicht der Beliebigkeit und damit der Langeweile zu verfallen, müssen sich die Autoren digitaler visueller Poesie fragen, warum und wie sie diese neuen Möglichkeiten einsetzen. Daraus folgert Johannes Auer im bereits zitierten Interview, dass Marcel Duchamps Forderung einer mentalen Kunst in der digitalen Kunst wichtiger denn je ist. Das Kunstwerk muss auf ein Konzept, eine Idee verweisen, die zum Beispiel die Verwendung einer bestimmten Animation sinnvoll macht.³³ Auch Eduardo Kac weist in seinem Aufsatz über «Hyperpoetry» auf die Gefahr der Banalisation hin, die durch die einfach mögliche Dynamisierung von Sprache entsteht:

The dynamic use of language we are used to on television unfortunately promotes redundancy, consumerism, and banalization. The new generation of poets grew up comfortably with television, video, computers, (...), so it is this generation's challenge to create dynamic electronic texts that recover the conceptual power and the mysterious beauty of language.³⁴

31 Rohmer Ernst: Bilderflut. Zur «Gefährdung» der Literatur durch die Neuen Medien. In: ders. (Hg.): Texte, Bilder, Kontexte: Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit. Heidelberg 2000, S. 372.

32 Jürgen Daiber in seinem Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation. <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

33 Johannes Auer in einem Interview in der Netzzeitschrift «dichtung digital». <http://www.dichtung-digital.com/2001/07/14-Auer-Doehl/4.htm>

34 Kac, Eduardo: Holopoetry and Hyperpoetry. In: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 178.

Tatsächlich kann die Computerkunst auch in dieser Beziehung von der Einfachheit und Kompaktheit der visuellen Poesie profitieren. In der Computerkunst steht vielfach eine höchst komplexe Produktion einer Rezeption gegenüber, die nach der einmaligen Betrachtung des Werks dessen Idee und Botschaft erfasst, und sich somit erschöpft. Dies kommt einer Umkehrung des angestammten Verhältnis von Produktion und Rezeption der visuellen Poesie gleich.³⁵ Diese braucht für die Produktion einfachste technische Mittel wie Feder, Pinsel oder Schreibmaschine, ihre Rezeption ist aber komplex und vielfältig. In diesem Sinne kann auch «Intermedia» als Gegenthese zu «Multimedia» verstanden werden. Während einem multimedialen Kunstwerk die Gefahr droht, zu einer konzeptlosen Anhäufung verschiedener Medien zu werden, nur weil die Neuen Medien dies erlauben, versucht ein intermediales Werk, aus der bewussten Interaktion und Synthese verschiedener Medien einen ästhetischen Mehrwert zu gewinnen.

Obwohl die visuelle Poesie und die Neuen Medien voneinander profitieren und viele Gemeinsamkeiten haben wie in diesem Kapitel deutlich gesehen, zeigt sich in der Produktion keine Kontinuität von prädigitaler zu digitaler visueller Poesie. John Cayley stellt fest, dass nur wenige Autoren, die in den traditionellen literarischen Medien etabliert sind, sich in den Neuen Medien engagieren. Ausserdem sind sich viele der neuen Autoren der experimentellen Tradition nicht bewusst und kennen den bereits existierenden Bestand höchst ausgearbeiteter Texte nicht, auf Grund derer jegliche literarische Produktion, egal in welchem Medium, beurteilt werden muss.³⁶ Andererseits existiert auch die Ansicht, dass der Bezug auf die experimentelle Tradition eine unbelastete Ausschöpfung der neuen digitalen Möglichkeiten verhindert. Die visuelle Poesie muss sich vielleicht einem Spagat unterziehen: mit einem Bein die Chancen des Computers nutzen und mit dem anderen den Boden der experimentellen Tradition zumindest noch berühren.³⁷

35 Block 1997, S. 186.

36 Cayley, John: Beyond Codexspace: Potentialities of Literary Cybertext. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 169.

37 Jürgen Daiber formuliert diesen Gedanken mit Bezug auf die Hyperfiction. Siehe sein Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation. <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

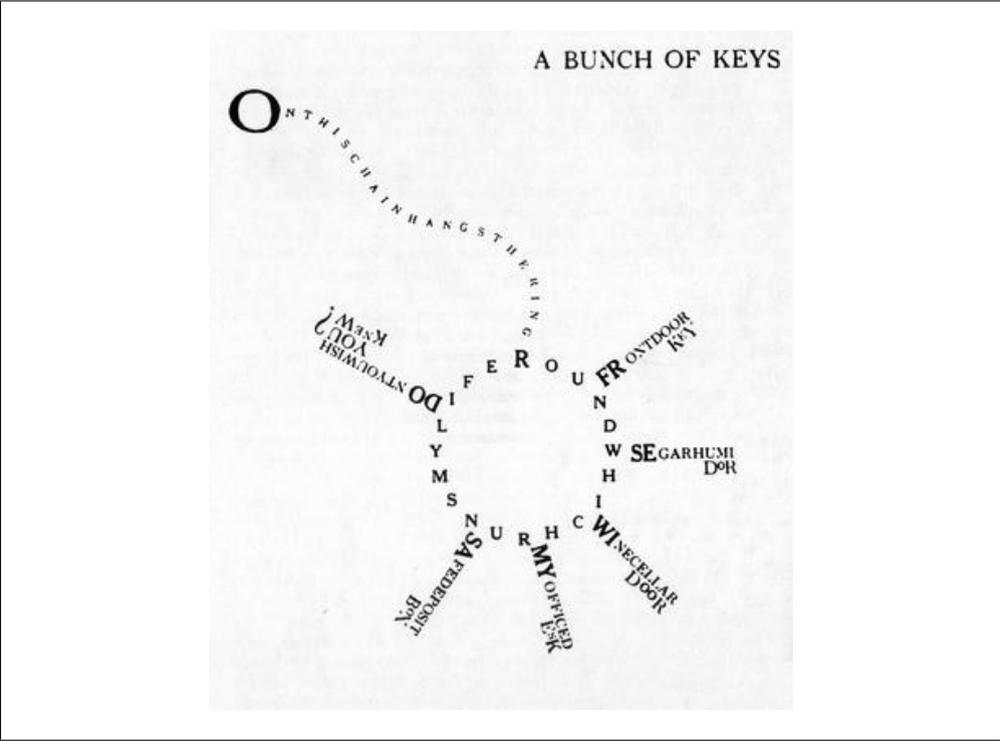


Illustration 19: J. B. Kerfoot, «A Bunch of Keys»

3.4 New Media Poetry

Der Begriff «New Media Poetry» stammt aus einer Ausgabe der Zeitschrift «Visible Language»³⁸ von 1996. Der Herausgeber dieser Anthologie, Eduardo Kac, weist in der Einleitung darauf hin, dass sich die «New Media Poetry» zwar in das Feld der experimentellen Poesie einreicht, gleichzeitig aber auch von den formalen Errungenschaften anderer künstlerischer Bewegungen des 20. Jahrhunderts ausgeht. Die Anthologie möchte eine Fülle innovativer Werke dokumentieren und so den postmodernen Nachrufen auf die Poesie in den elektronischen Medien widersprechen. Sie reflektiert nicht einfach nur die Auswirkungen der technischen Innovation auf traditionelle Formen, sondern zeigt Autoren, die sich die neuen Schreibwerkzeuge aneignen und so neue und andersartige poetische Formen erschaffen. Diese werden nicht mehr auf Papier gespeichert, sondern auf der Festplatte, CD-ROM und DVD.

«New Media Poetry» geht über den blossen Gebrauch der Neuen Medien zur Produktion von poetischen Texten hinaus, indem sie auch Eigenschaften dieser Medien in die theoretische Basis ihrer Poetik integriert. Eric Vos schreibt in seinem Beitrag in derselben Anthologie, dass «die innovative Kraft der «New Media Poetry» nicht in den benutzten kommunikativen Kanälen liegt (zum Beispiel Computer, Video, Holographie), sondern in der Erforschung ihrer Auswirkungen auf syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte der verbalen/poetischen Kommunikation generell».³⁹ Er gibt eine ausführliche Definition von «New Media Poetry»:

New media poetry is innovative poetry created and experienced within the environment of new communication and information technologies – and it could not have been created and cannot be experienced in other environments. It is a poetry based on the integration of characteristic features of these technologies in the strategies that underlie the writing and reading of poetic texts. In terms of the labels often attached to new media, we are dealing with a virtual, dynamic, interactive, immaterial poetry.⁴⁰

Doch was heisst das genau? Eric Vos versucht im Verlauf seines Textes eine theoretische Basis der «New Media Poetry» zu entwickeln, wobei diese sich nicht nur auf das Gebiet der Poesie

38 New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996.

39 Vos, Eric: New Media Poetry – Theory and Strategies. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 215. Übersetzung von Block 1997, S. 189.

40 Vos 1996, S. 216.

bezieht, sondern auch Überlegungen zur Kommunikation, der Semiotik und «Intermedia» macht. Vos' theoretische Basis lässt sich somit an seine Überlegungen zur visuellen Poesie, die im zweiten Kapitel besprochen werden, anschliessen, obwohl er sich auf das Neue an der «New Media Poetry» konzentriert. Er schickt voraus, dass eine solche theoretische Basis eher eine Skizze als eine abgeschlossene Theorie sein kann und, dass viele Fragen offenbleiben.

Kommunikation ist für Vos der Brennpunkt von Neuen Medien und neuer Dichtung, die zusammen «New Media Poetry» hervorbringen. Unter Kommunikation versteht Vos nicht einen Prozess von Erfolg oder Misserfolg, je nachdem, ob die vom «Sender» beabsichtigte Nachricht vom «Empfänger» verstanden wird. Kommunikation wird nicht als unilaterale Beziehung verstanden, in der der «Sender» die alleinige Verantwortung oder die vollständige Kontrolle über seine Nachricht hat und der «Empfänger» nichts als ein dekodierender Agent ist. Ein solches Verständnis widerspricht der Basis der «New Media Poetry». Oder anders gesagt: Die innovativen Versuche dieser Dichtung zielen auf die Schaffung eines andersartigen kommunikativen Raums.⁴¹

Natürlich hat schon die prädigitale experimentelle Dichtung die Ansicht einer Dichtung als ästhetischen Prozess der Verschlüsselung und Entschlüsselung von Botschaften in Frage gestellt. Hier liegt auch ein gemeinsames Interesse dieser Dichtung und der «New Media Poetry». Doch in allen vorherigen Formen ist der poetische Text schon präsent und wird dem Leser in einer fixfertigen Form vorgelegt. «New Media Poetry» hingegen gibt dem Leser die Möglichkeit, die Mittel und die Informationen, einen Text virtuell zu erschaffen. Der poetische Text ist nicht schon vorhanden; er ist keine Verpackung für den poetisch-kommunikativen Prozess, sondern die Möglichkeit davon. Das heisst nicht, dass es in der «New Media Poetry» keine Botschaften, keine Bedeutungen oder ästhetischen Werte gibt. Der entscheidende Punkt ist, dass sie nicht als im Text vorhanden und dem Leser als durch den Text vermittelt verstanden werden können, da es keinen Text unabhängig von der Suche des Leser nach ihm gibt. Botschaften, Bedeutungen und Werte werden zusammen mit dem Text erschaffen. Es heisst aber auch nicht, dass die Erschaffung eines Textes das einzige Ziel der «New Media Poetry» ist. Die Erschaffung eines Textes ist vielmehr der Punkt, in dem die verschiedenen Aktivitäten des Dichters und des Lesers zusammentreffen und in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit den poetisch-kommunikativen Raum bilden. Was in der «New

41 Vos 1996, S. 218.

Media Poetry» wirklich zählt, ist die Art und Weise, wie die Verbindungen dieser Aktivitäten das gesamte Feld der poetischen Kommunikation verändern.⁴²

Vos diskutiert vier Aspekte, die er für besonders wichtig hält: 1. die Untersuchung der Interrelationen der Faktoren, die das Feld der poetischen Kommunikation bilden; 2. die Rolle der in dieser Beziehung spezifischen Eigenschaften der «New Media Poetry»; 3. die Beobachtung der Veränderungen von Konventionen, die sich zwangsläufig aus diesen Untersuchungen ergeben; und 4. die gemeinsame Verantwortlichkeit von Autor und Leser für die poetische Kommunikation. Zusammen ergeben diese Aspekte die theoretische Basis der «New Media Poetry».

Aus der Eigenart der Kommunikationskanäle, welche die «New Media Poetry» benutzt, folgt die Immaterialität der Zeichen, die den poetischen Text bilden. Der virtuelle Raum, in dem sich diese Dichtung abspielt, bricht mit dem realen physischen Raum der etablierten Kommunikationskanäle. Dieser Bruch eröffnet eine Fülle neuer Möglichkeiten der Komposition und Kombination von Zeichen und deren elektronischer Manipulation. Die Erforschung dieser Möglichkeiten steht im Zentrum der «New Media Poetry». Doch wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, sind nicht die kommunikativen Kanäle an und für sich entscheidend. Im Gegenteil, die Innovation, die diese Kanäle der literarischen Kommunikation bringen, hängt vom Einfluss dieser Innovation auf andere Faktoren ab. Diese Faktoren reichen von den verwendeten Codes und der Syntax der poetischen Texte über die neuentstandenen Möglichkeiten ihrer semantischen Bewertung bis zur Pragmatik der poetischen Kommunikation. Der «New Media Poetry» geht es um die Erforschung der Beziehungen zwischen all diesen Aspekten. Vor allem diebezüglich verändert die Immaterialität der neuen Gedichte die poetische Kommunikation. Erstens sind die Bedingungen dieser Erforschung im virtuellen Raum im Druckmedium nicht vorhanden. Ihre Anwendung führt somit zu einer Neubeurteilung der Regeln auf dem Gebiet der Zeichenbildung. Dadurch entstehen logischerweise neue Beziehungen zwischen den erwähnten Aspekten der poetischen Kommunikation. Zweitens wird der Leser gewissermassen automatisch an einer solchen Neubeurteilung beteiligt, wenn er sich mit «New Media Poetry» beschäftigt. Die Immaterialität der Bedingungen der «New Media Poetry» führt so laut Vos zu einer neuen Perspektive von Sprache und letztlich des verbalen Verhaltens.⁴³

42 Vos 1996, S. 220.

43 Vos 1996, S. 222.

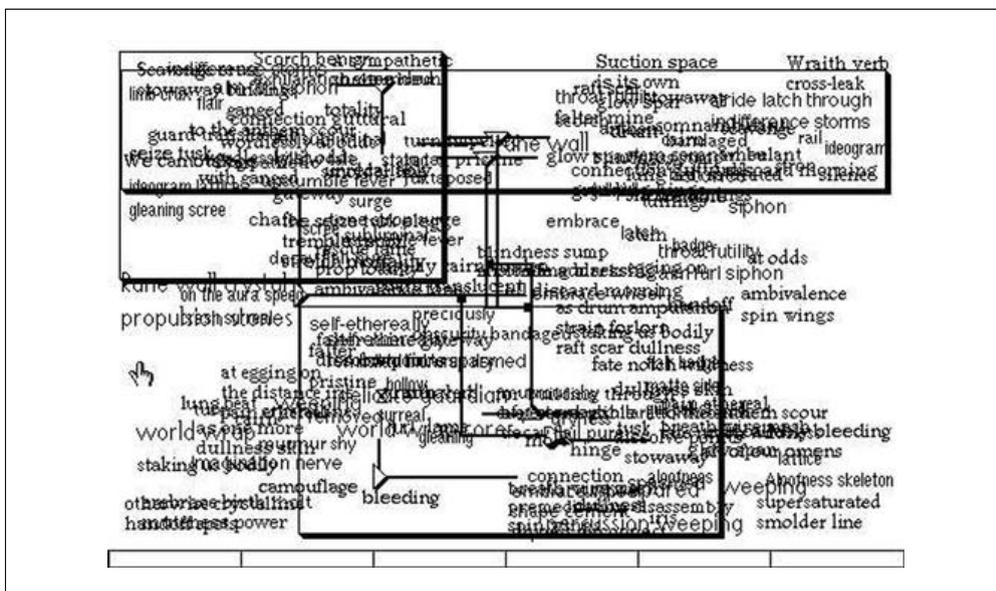


Abbildung 6: Jim Rosenberg, Bildschirmphoto aus «Diffractions through # 2» (1995)

Eine der wichtigsten spezifischen Eigenschaften der virtuellen Umgebung, in der «New Media Poetry» geschrieben und gelesen wird, ist ihre Veränderlichkeit (variability). Die «Hyperpoems», «Holo poems» und «Videopoems», die in Eduardo Kacs Anthologie vorgestellt werden, zeichnen sich alle durch Schwankungen und Wechsel aus, welche die in sich geschlossene Unveränderlichkeit von gedruckten Texten aufhebt. In den «Hyperpoems» von Jim Rosenberg (siehe Abbildung 6) muss der Leser wie in allen Hypertexten einen eigenen Weg durch ein Netz von verlinkten Textfragmenten (Lexia) finden. Theoretisch stellt dies bereits das Konzept einer einzigen literarischen Botschaft als Resultat von textuellen Einheiten in einer festen, unveränderlichen und linearen Sequenz, die in einem Prozess literarischer Kommunikation vom Autor zum Leser übermittelt wird, in Frage. In den meisten Hypertexten fügen sich aber zumindest die einzelnen Lexia den syntagmatischen Regeln der natürlichen Sprache, in der sie geschrieben sind. Für Rosenberg soll jedoch die Diskontinuität, die den Hypertext als Organisationsprinzip charakterisiert, bis in die Feinstruktur der Sprache fortgesetzt werden, also auch die einzelnen Lexia sprengen.

Die Einführung der Zeit als Merkmal des geschriebenen Textes ist eine weitere Innovation, die nur im Schreibräum der Neuen Medien realisierbar ist. Variation und Wechsel vollzie-

hen sich in der Zeit. Die Zeit und ihre Manipulation werden in der «New Media Poetry» auf verschiedenste Weise erforscht. Vos hält fest, dass diese Zeit, obwohl virtuell, echte «Textzeit», nicht «Echtzeit» oder «Lesezeit» ist. Es ist sogar so, dass Textzeit und Lesezeit nicht übereinstimmen müssen – wie zum Beispiel in einem Videogedicht, das als repetitive Schleife organisiert ist, oder in Gedichten mit reversiblen Zeitvektoren – und genau das ist in diesen Werken ein ästhetischer Faktor. Ein anderes Beispiel sind die «Holopoems» von Eduardo Kac, in denen die Dauer der vorübergehenden Textkonfigurationen und das Tempo ihrer Verwandlung von den Augenbewegungen des Lesers in Raum und Zeit abhängt.

In der Skizze, die Vos von den Aspekten der poetischen Kommunikation, ihren Beziehungen untereinander und den Veränderungen der konventionellen Ansichten aufgrund der Eigenart der Neuen Medien zeichnet, wird die Realisation des Prozesses der poetischen Kommunikation zur gemeinsamen Verantwortung des Poeten und des Lesers. Auf den ersten Blick erscheint dies nichts Neues zu sein. Dem Leser obliegt schon immer die Entscheidung, ob ein Gedicht oder ein Text seine kommunikative Funktion erfüllen kann, beispielsweise durch die grundsätzliche Entscheidung, den Text zu lesen oder nicht. Dies kommt für Vos aber derjenigen Ansicht von Kommunikation bedrohlich nahe, welche die «New Media Poetry» und die experimentelle Poesie im allgemeinen herausfordern will. Die Ansicht nämlich, dass Kommunikation die Vermittlung eines bedeutungsvollen Inhalts durch eine Nachricht ist, die der Empfänger akzeptieren muss, um die Kommunikation zu ermöglichen. In der «New Media Poetry» entsteht ein vollkommen anderer Bezug zwischen Autor und Leser. Hier wird Kommunikation zur Verhandlung. Es ist nicht der Text, der die kommunikative Funktion erfüllt oder nicht. Vielmehr sind es die verschmolzenen Aktivitäten von Dichter und Leser, welche die poetische Kommunikation vollziehen und in diesem Prozess den poetischen Text erschaffen. Die erwähnten Eigenschaften der «New Media Poetry» führen laut Vos alle zu der selben Schlussfolgerung, die Eduardo Kac aus Jean Baudrillards Philosophie der Medien zieht:

If something is totally predetermined, there's no communication. It is nothing but unilateral transmission. Communication must imply openness. (...) When Baudrillard talks about restoring responsibility to the media, (...) it refers to the social responsibility that the media have, but it also opens up the idea for the artists to restore the responsibility of the media, in the sense that the media must allow people to respond, (...) to interact, to share, to discover together, rather than be at the end as consumers.⁴⁴

44 Kac zitiert nach Vos 1996, S. 227.

Nach dieser Skizze der theoretischen Basis der «New Media Poetry» betrachtet Eric Vos im zweiten Teil seines Artikels einige «Schreibstrategien» dieser Dichtung, ohne jedoch eine erschöpfende Typologie der Formen der «New Media Poetry» erstellen zu können. Der tendenzielle Fokus dieser Formen liegt auf der Syntax, den Verfahren der Zeichenbildung, respektive der Verwendung dieser Zeichen. «New Media Poetry» bedient sich oft der Konfrontation und Integration von verschiedenen syntaktischen Systemen. Dies nicht so sehr im Sinne der Kombination von mehreren natürlichen Sprachen, sondern im Sinne der Integration von unterschiedlichen Arten der syntaktischen Organisation. «New Media Poetry» kann in diesem Zusammenhang als Versuch verstanden werden, den Begriff *Syntagma*⁴⁵ als etwas Gegebenes, insbesondere als etwas durch die Konvention eines einzigen, eindeutigen syntaktischen Systems Bestimmtes und somit *nicht* durch die Entscheidungen des Lesers Bestimmtes, in Frage zu stellen. Die Neuen Medien erlauben aber auch andere kombinierende Verfahren als nur die verbale syntaktische Struktur, wie das Beispiel des Hypertexts zeigt. Im Sinne von unbestimmten oder noch nicht bestimmten strukturellen Beziehungen ermöglichen diese Verfahren ein Wechselspiel von verschiedenen Möglichkeiten, einen Text zu konstruieren, ohne auf den Reichtum der konventionellen verbalen Syntax zu verzichten.

Als Beispiel der Kombination von unterschiedlichen syntaktischen Möglichkeiten erwähnt Vos das «Holoem» «Insect Deserto» von Eduardo Kac (siehe Abbildung 7). In einer schnellen Folge von «Blitzlichtern» erscheinen und verschwinden in diesem Beispiel englische Wörter und kurze Sätze, während man einen portugiesischen Text hört. Die Konfrontation spielt sich hier gleichzeitig zwischen visueller und auditiver Sprache, zwischen räumlicher und temporaler Entwicklung, zwischen verschiedenen natürlichen Sprachen und zwischen linearen und nichtlinearen verbalen Prozessen ab. Diese Konfrontation führt dazu, dass die Bewegungen der Wörter auf dem Bildschirm auf verschiedenste Weise gelesen werden können und die syntagmatische Konstruktion unentscheidbar machen.

Eine andere Strategie der «New Media Poetry» besteht in der Konfrontation von «syntaktisch dichten» und «syntaktisch gegliederten» Systemen (vergleiche Kapitel 2.2 «Visuelle Poesie als Intermedium»). Die verbale Syntagmatik, die auf dem Alphabet beruht, ist immer eine Kombination von unterscheidbaren Einheiten wie Buchstaben, Lexemen und Sätzen, während ein digitales Bild die ganze Spannweite von radikaler Fragmentierung (z. B. in der Montage)

⁴⁵ Syntagma, n. (griech. = Zusammenstellung), sprachwissenschaftliche Bezeichnung für grammatikalisch-logisch eng verbundene Wortgruppen unterhalb der Satzebene. Aus: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990.



Abbildung 7: Eduardo Kac, Bildschirmfotos aus «Insect.Desperto» (1995)

bis zu totaler Dichte (z. B. farbliche Veränderung) abdeckt. Jeder Versuch, diese zwei Systeme zu verbinden, wie er die «New Media Poetry» auszeichnet, läuft auf ein Überdenken der semiotischen Konventionen hinaus.⁴⁶

Die interaktive Produktion von Text oder Zeichen bildet ein weiteres Verfahren der «New Media Poetry». In Eduardo Kacs «Holopoetry» enthält der Rezeptionsprozess, der für die Herstellung eines lesbaren Texts notwendig ist, eine Reihe von physischen und sinnlichen Aktivitäten. Welchen Text der Leser sieht, hängt von seiner physischen Position relativ zum Hologramm sowie von den Bewegungen seines Körpers und seiner Augen ab. Wenn der Leser nach Worten und deren Verknüpfungen zu suchen beginnt, verändert sich der Text, bewegt sich im dreidimensionalen Raum, wechselt Farbe und Bedeutung, verschmilzt und verschwindet. Diese leseraktivierte Choreographie ist genauso Teil des Bedeutungsprozesses wie die Transformation der verbalen und visuellen Elemente. So veranschaulichen diese Werke die Rolle des Betrachters in der Erschaffung des Gedichts, seines Texts und seiner Bedeutung. Natürlich kann eingewandt werden, dass diese Rolle immer durch die vom Autor gesetzten Parameter limitiert ist. Die Wahl der Wörter, ihre Anzahl, ihre Position auf dem Bildschirm etc. – all das bestimmt den «choreographischen Spielplatz» des Lesers mindestens in einem gewissen Mass. Doch in erster Linie zeigt es die gemeinsame Verantwortung des Dichters und des Lesers bei der Herstellung des Prozesses der poetischen Kommunikation.

⁴⁶ Vos 1996, S. 229.

Eine letzte Schreibstrategie der «New Media Poetry», die Eric Vos erwähnt, ist die «Ausübung von Zeichenverhalten» (effectuation of sign behavior) durch Animation. Animierte Gedichte erlauben die Erforschung von Zeichenvirtualitäten. Wenn Wörter sich auf dem Bildschirm bewegen und sich zu neuen Wörtern oder Sätzen zusammenschließen oder sich Substantive in Adjektive verwandeln, werden aus Wörtern und Buchstaben Bilder, die potentiell bedeutungstragend sind. Dies führt zu einer Reihe von Möglichkeiten, Wort und Bild zu verschmelzen, vom stilisierten Piktogramm bis zu höchstrealistischen Darstellungen. Generell scheinen die verschiedenen Richtungen der «New Media Poetry» von einem allgemeinen Zeichenkontinuum auszugehen, aus dem die verbalen Zeichen destilliert sind. Diese «ur-semiotische» Umgebung ist randvoll mit Zeichen und macht keinen Unterschied zwischen Zeichen, die eine semiotische Funktion haben und solchen, die keine solche Funktion ausüben. Dies ist in der Praxis der verbalen Zeichen nicht der Fall.

Considerations of shape, color, permutation, position in and movement through time and space and other qualities of the written sign are perhaps not entirely neglected in the institutionalized writing spaces of printed text, but they are certainly codified into patterns that seem to reward us for *not* paying attention to these non-alphabetic aspects of our languages. Nonetheless, these are the aspects that directly link our languages to the sensorial procedures through which we achieve understanding of the environments in which we live. The reward, allegedly, comes in transparency, clarity, unequivocality, rapid understanding, stability, vindication, authority. But there is also a loss of potentialities, of potential understanding of both language and the world in which it is used as spaces in which we need *all* our sensorial capacities in order to find our way, or rather: in our never ending attempt to find our way.⁴⁷

Eric Vos sieht die «New Media Poetry» als Versuch, diesen Verlust an Möglichkeiten rückgängig zu machen. Die Bemühung, die sinnlichen Fähigkeiten des Betrachters zu aktivieren, kann als einer der roten Fäden der visuellen Poesie und ihrer Nachkommen herausgestrichen werden. Die Aussagen von Vos zur «New Media Poetry» sollen im folgenden an der «Holopoetry» und der «Videopoetry» exemplifiziert und vertieft werden.

⁴⁷ Vos 1996, S. 232.

3.4.1 Holopoetry

Ein holographisches Gedicht oder «Holopoem» ist ein Gedicht, das holographisch erdacht, erstellt und präsentiert wird. Das heisst in erster Linie, dass ein solches Gedicht in einem dreidimensionalen Raum nichtlinear organisiert ist und sich verändert, während der Leser es betrachtet, und dadurch zu neuen Bedeutungen Anlass gibt. Während der Betrachter das Gedicht im Raum liest – das heisst, sich relativ zum Hologramm bewegt – modifiziert er fortwährend den Text. Ein «Holopoem» ist ein raum-zeitliches Ereignis, das Gedankenprozesse hervorruft und nicht deren Resultat. So definiert Eduardo Kac, Autor und Künstler, das «Holopoem» in seinem Beitrag zur Anthologie der «New Media Poetry».⁴⁸

Ein «Holopoem» ist weder ein in Verslinien komponiertes Gedicht, das zu einem Hologramm verarbeitet wurde noch ein für die Holographie adaptiertes visuelles Gedicht. «Holopoetry» folgt zwar der Tradition der visuellen Poesie, öffnet aber gleichzeitig einen neuen Pfad, der die Wörter von der Papierseite befreit, so wie die visuelle Poesie die Wörter von der Verslinie befreit. «Holopoetry» versucht, die Diskontinuität von Gedanken auszudrücken; mit anderen Worten, die Wahrnehmung eines «Holopoem» findet weder linear noch simultan statt, sondern durch Fragmente, die der Betrachter abhängig von seinen Entscheidungen und seiner Position zum Gedicht sieht. «Holopoems» sind vierdimensional, da sie die drei räumlichen Dimensionen dynamisch (mittels Animation) mit der zusätzlichen Dimension der Zeit verbinden. Von der fraktalen Mathematik übernimmt Kac die Erkenntnis, dass es Dimensionen zwischen den nach ganzen Zahlen numerierten gibt. Die Fraktale lehren, den Bruch, den Übergang von einer Dimension zur anderen als eigenen Wert zu akzeptieren. Wenn «fraktal» in der Mathematik das zwischen einer gegebenen Dimension und der nächst höheren oder tieferen Sein meint, heisst «fraktal» analog dazu, in der Kunst das zwischen der verbalen und visuellen Dimension des Zeichens Sein. So entwickelt Kac die Idee einer sich in der Raumzeit bewegenden und verändernden Sprache, die in diesem Übergang vom verbalen zum visuellen Code stattfindet. Die poetische Erfahrung wird bereichert, wenn der Betrachter ein Werk sieht, das dauernd zwischen Text und Bild oszilliert.⁴⁹

Poesie ist eine Kunst, die Wörter als Rohmaterial verwendet. Die visuelle Poesie bereichert das Wort, indem sie ihm die Bewegungsfreiheit auf der Oberfläche der Papierseite gibt.

⁴⁸ Kac, Eduardo: Holopoetry. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 184–213.

⁴⁹ Kac 1996, S. 188.

«Holopoetry» behandelt das Wort als eine immaterielle Form, das heisst als ein Zeichen, das sich verändern kann. Befreit von der Papierseite bricht das Wort in den Raum des Lesers ein und zwingt ihn, in einer dynamischen Art und Weise zu lesen. Der Leser muss sich um den Text herum bewegen, um die Bedeutungen und Verbindungen zu finden, die die Wörter untereinander herstellen. Somit verändert sich die Syntax eines «Holopoem» ständig aufgrund der perzeptuellen Aktivität des Lesers. «Holopoems» können nur durch das aktive perzeptuelle und kognitive Engagement seitens des Betrachters Bedeutung erlangen. Das heisst letztlich, dass jeder Leser seinen eigenen Text schreibt, während er das Gedicht betrachtet. Doch «Holopoems» halten nicht still. Wenn der Betrachter nach Wörtern und deren Verbindungen zu suchen beginnt, verändern sich die Texte, bewegen sich im dreidimensionalen Raum, wechseln die Farbe und die Bedeutung, verschmelzen und verschwinden. Die leseraktivierte Choreographie ist genauso Teil des Bedeutungsprozesses wie die sich verändernden verbalen und visuellen Elemente selbst.⁵⁰

Die Autoren der modernen visuellen Poesie verteilen Wörter frei über die Seite, drucken Wortfragmente, um deren visuelle Natur zu steigern, oder machen das Wort selbst zu einem Bild, immer innerhalb der Unveränderlichkeit der gedruckten Papierseite. Diese Unveränderlichkeit und Stabilität der zweidimensionalen Oberfläche hat das Bedeutungsspektrum der visuellen Poesie bis jetzt beschränkt. Als Reaktion auf diese fixierten Strukturen schafft die holographische Dichtung einen Raum, in dem die linguistischen Ordnungsprinzipien der Oberfläche missachtet werden zugunsten einer unregelmässigen Fluktuation der Zeichen, die vom Leser nie auf einmal erfasst werden können. Dieser turbulente Raum erlaubt, was Kac «textuelle Instabilität»⁵¹ nennt. Er versteht darunter die Bedingung, nach der ein Text nicht eine einzige visuelle Struktur behält, während der Betrachter ihn liest, sondern verschiedene, flüchtige Konfigurationen als Antwort auf die perzeptuelle Erforschung des Betrachters produziert. Der Unterschied zwischen «Holopoetry» und anderen Arten experimenteller Dichtung liegt laut Kac in einer Anzahl von Merkmalen, die zusammenarbeiten, um den Text zu destabilisieren.

Damit zum Beispiel das geschriebene Wort «Flugzeug», dasjenige Vehikel bedeutet, welches Menschen und Waren durch die Luft transportiert, muss es im entsprechenden textuellen und kulturellen Kontext stehen, und seine Buchstaben müssen von den menschlichen

50 Kac 1996, S. 190.

51 Kac 1996, S. 193.

Sinnen in der richtigen Reihenfolge wahrgenommen werden. Das Wort, das aus dieser Reihenfolge entsteht, muss visuell konstant bleiben. In der visuellen Poesie ist das verbale Zeichen einer Reihe von graphischen Verfahren ausgesetzt, welche die Bedeutung der Wörter über ihre konventionellen Assoziationen hinaus erweitern. Wenn das Wort aber einmal zerschnitten, fragmentiert oder in eine Collage eingesetzt ist, kann es der Unveränderlichkeit der endgültigen Komposition nicht entgehen. Die Auflösung der Stabilität des poetischen Raums, welche die unzusammenhängende Syntax der «Holopoetry» möglich macht, hat auch Auswirkungen auf die bedeutungstragenden Elemente des Gedichts, zum Beispiel das Wort und den Buchstaben.

Ein Element der «Holopoetry», das jedoch nicht in jedem holographischen Text vorkommen muss, nennt Kac «fluid sign». Es ist grundsätzlich ein verbales Zeichen, das mit der Zeit seine gesamte visuelle Konfiguration verändert und so der Unveränderlichkeit der Bedeutung eines gedruckten Zeichens entgeht. «Fluid signs» sind zeitreversibel, das heisst, dass die Transformation von einem Pol zum anderen fließen kann, je nachdem wie der Betrachter will. «Fluid signs» bilden eine neue Art von verbaler Einheit, in welcher das Zeichen nie entweder das eine oder das andere ist. Ein «fluid sign» ist perzeptuell relativ. Für zwei oder mehr Leser, die es aus verschiedenen Perspektiven betrachten, kann es zur gleichen Zeit verschiedene Dinge sein; für einen beweglichen Betrachter kann es sich ununterbrochen zwischen so vielen Polen hin und her verändern wie im Text vorhanden sind. «Fluid signs» können auch als Verwandlungen zwischen einem Wort und einer abstrakten Form oder zwischen einem Wort und einer Szene oder einem Objekt funktionieren. Während dieser Verwandlung verändern beide Pole gegenseitig ihre Bedeutung. Der sich vollziehende Übergang bringt Zwischenbedeutungen hervor, die dynamisch und ebenso wichtig wie die momentanen Bedeutungen an den Polen sind. Die Bedeutungen der Zwischenkonfigurationen können nicht durch eine verbale Beschreibung ersetzt werden, wie das Wort «Flugzeug» im entsprechenden Kontext durch seine Definition («das Vehikel, das Menschen und Waren durch die Luft transportiert») ersetzt werden kann. Sie können auch nicht durch ein Synonym oder ein spezifisches Wort vertreten werden, wie grau eine spezifische Zwischenposition oder Bedeutung zwischen schwarz und weiss nahelegt.

Die «Holopoetry» will mithilfe von flüchtigen Buchstabenhaufen und veränderlichen Formen, die zwischen dem Wort und dem Bild liegen, die poetische Vorstellungskraft dynamisch erweitern und Bedeutungen, Ideen und Gefühle hervorbringen, die mit traditionellen

Verfahren nicht vermittelt werden können. «Holopoetry» etabliert eine Syntax der störenden Ereignisse, eine animierte Sprache, die die Interpretation ablenkt und ihr ausweicht. In der «Holopoetry» sind Texte bedeutungstragende Netzwerke, die durch bewegte Schrift und unzusammenhängende Worterscheinungen animiert sind.⁵²

3.4.2 Videopoetry

«Videopoetry» ist eine neue Möglichkeit im virtuellen Raum, schreibt der portugiesischer Dichter und Kritiker E. M. de Melo e Castro in seinem Aufsatz.⁵³ Sie ist unumgänglich als ein Konzept, das auf die neuen technologischen Mittel der Produktion von Bild und Text reagiert. Sie ist auch eine Untersuchung der spezifischen Eigenschaften des elektronischen Textes im Gegensatz zu den Eigenschaften des Kinofilms und des Fernsehens. Das Ziel ist, Video als Medium zu erforschen, das fähig ist, eine neue Art des Lesevergnügens zu entwickeln. Die ästhetischen Werte, die Video bereitstellt, die enge Beziehung von Raum und Zeit, der Rhythmus der Bewegung und die sich verändernden Farben zielen alle auf eine Poesie der Transformation und eine Grammatik der Integration von verbalen und nicht-verbalen Zeichen. Alle diese Merkmale tragen, so hofft de Melo e Castro, zu einer neuen Bedeutung des Lesens bei.

Ein wichtiger Aspekt ist, dass ein «Videopoem» eine komplexe Art von Zeit enthält. Auf der statischen Papierseite sind die Buchstaben, die Silben und Wörter unbewegt. Die Bewegung des Lesens geht allein von den Augen des Lesers aus, die der Reihenfolge der Zeichen folgen, welche normalerweise in horizontalen Linien von oben nach unten auf der Seite organisiert sind. In einigen Formen der visuellen Poesie ist dies nicht so und der Leser muss den Ausgangspunkt und die Varianten selber finden. Doch in beiden Fällen spielt sich die Bewegung in den Augen oder in der Vorstellung ab, während die Lektüre stattfindet. Während des Betrachtens eines «Videopoem» auf dem Bildschirm ist der Text (verbal und nichtverbal) animiert. Buchstaben, Silben und Wörter bewegen sich in verschiedenen und manchmal unerwarteten Richtungen. Die Grösse der Zeichen ist variabel, genauso wie ihre Hervorhebung vom Hintergrund. Farbe selbst ist ein veränderliches Zeichen. Das Lesen eines «Videopoems» ist eine komplexe Erfahrung, in der verschiedene Momente der

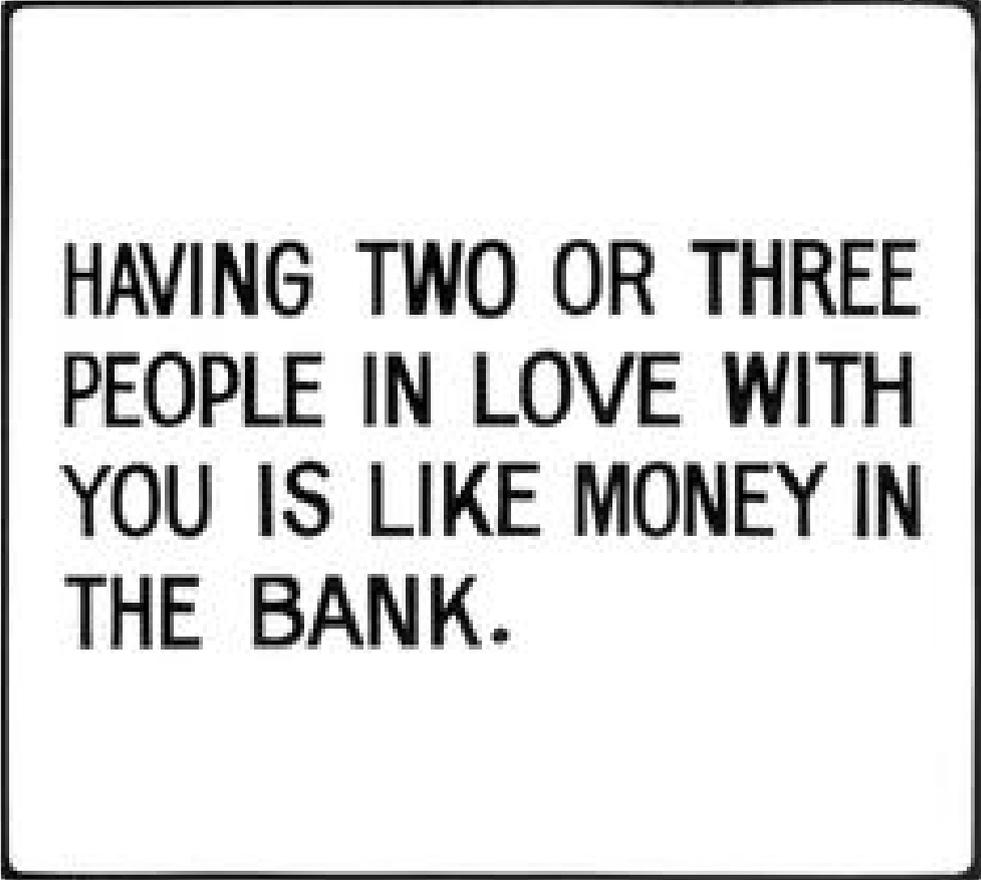
⁵² Kac 1996, S. 195.

⁵³ de Melo e Castro, E. M.: Videopoetry. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 138–149.

Wahrnehmung mit bewegten und wechselnden Bildern zusammentreffen. So entstehen drei verschiedene Zeiten und Rhythmen: 1. die Zeit, die zum Videogedicht als eine seiner Variablen gehört; 2. die Bewegung der Augen auf der Suche nach einem Weg, die Zeichen zu lesen; 3. die Zeit der Dekodierung und des Verstehens des Gesehenen. Ausserdem gilt es, die verschiedenen Möglichkeiten der Edition der Bilder zu beachten. Diese schafft entweder eine langsame Sequenz, die eine verinnerlichte Lektüre unterstützt, oder einen schnellen Ablauf, der zu einer sofortigen visuellen Aufnahme tendiert. Das Konzept der «visuellen Zeit» ist für die «Videopoetry» sehr wichtig, da es die jedem Gedicht entsprechende Lektürezeit bestimmt. In der «Videopoetry» wird die Edition zu einer Art musikalischem Tempo für visuelle Bilder.

Farbe ist auch in der Videodichtung ein fundamentales Element im Bezug auf die Orientierung in der Bewegung der verbalen und nichtverbalen Zeichen. Sie dirigiert die Augenbewegung des Lesers und funktioniert als semantischer und emotionaler Generator. Auch Ton, im Sinne von Musik, der menschlichen Stimme oder Lärm, ist Teil des «Videopoem». Er bildet einen Gegenpol zu den visuellen Bildern und schafft eine angenehme Lektüre-atmosphäre. Alles in allem will de Melo e Castro einen «verbi-voco-sound-visual-color-movement»-Komplex kreieren, der nach einer totalen kinästhetischen Wahrnehmung verlangt.⁵⁴

54 de Melo e Castro 1996, S. 143.



HAVING TWO OR THREE
PEOPLE IN LOVE WITH
YOU IS LIKE MONEY IN
THE BANK.

Illustration 20: Jenny Holzer, «Having Two or Three People...» (1980–82)

Zusammenfassung

Die visuelle Poesie des 20. Jahrhunderts ist kein leicht fassbares Thema. Einer grossen Produktion an Werken steht eine Theorie gegenüber, die einige Probleme der Wort-Bild-Beziehung noch nicht auf befriedigende Art und Weise hat lösen können. In dieser Zusammenfassung sollen die wichtigsten Punkte, welche die vorliegende Arbeit bespricht, zusammengetragen werden.

Das Grundlagenkapitel zeigt, dass zwischen Literatur und bildender Kunst schon immer ein reger Austausch stattgefunden hat. Die künstlerische Praxis folgt eher dem Prinzip von Horaz, der die beiden Künste gleichberechtigt behandelt, als deren Trennung in Lessings «Laokoon». Der Vergleich von Literatur und Kunst lässt sich in der Theorie nur schwer beschreiben. Die vorgestellten Ansätze stellen keine Terminologie zur Verfügung, die eine fruchtbare Analyse der ganzen Bandbreite praktischer Beispiele erlaubt. Doch vor allem in der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhundert manifestiert sich der Austausch zwischen Literatur und bildender Kunst in einer Vielzahl von Kunstwerken, die sich der Mittel und Verfahren von beiden Künsten gleichermaßen bedienen.

Die experimentellen Bewegungen in Kunst und Literatur beginnen im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, bewusst die traditionellen Grenzen zu überschreiten, und ermöglichen so die freie Verwendung von Wort und Bild in der modernen visuellen Poesie. Die Künste treten in einen Prozess der wechselseitigen Durchdringung ein, der sich in einer Ikonisierung

der Sprache und einer Lingualisierung der Kunst ausdrückt. Hinzu kommt die sogenannte Entmimetisierung der Künste am Ende des 19. Jahrhunderts, welche die experimentelle Kunst vom Zwang befreit, die Wirklichkeit abzubilden. Somit findet die moderne visuelle Poesie ein künstlerisches Feld zwischen Literatur und bildender Kunst vor, in dem praktisch alles möglich ist.

Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts entsteht denn auch eine unüberschaubare Vielzahl von Wort-Bild-Formen. Um deren ästhetischen Wert zu bestimmen, braucht es eine Theorie, die dem Wort und dem Bild gleichermaßen Rechnung trägt. Eine solche Theorie stellt die Frage in den Mittelpunkt, auf welche Weise und mit welchen Ergebnissen das Wort und das Bild in einer Wort-Bild-Form zusammenwirken und eine Integration der beiden Medien vollziehen. Obwohl interessante Ansätze zu einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen präsentiert werden, zeigt die Beschäftigung mit konkreten Beispielen, dass die Zusammenhänge zwischen sprachlichen Ausdrücken und Bildern komplexer sind, als es die allgemeinen Entwürfe erahnen lassen.

Die moderne visuelle Poesie wird in dieser Arbeit als Phänomen zwischen Literatur und bildender Kunst im Kontext der Wort-Bild-Forschung verstanden und als ästhetische Strategie definiert, die visuelle Elemente zur Verstärkung, Erweiterung oder Subvertierung der verbalen Bedeutung in einem Gedicht verwendet. Sie stellt ein Genre dar, in dem eine experimentelle ästhetische Forschung der Beziehung zwischen Wort und Bild betrieben wird, mit dem Ziel, eine Sprache zu entwickeln, die mehr als die Summe der beiden Medien ist und neue ästhetische Werte hervorbringt.

Um moderne visuelle Gedichte zu beschreiben und im Hinblick auf ihren ästhetischen Wert zu analysieren, folgt die Arbeit dem intermedialen Ansatz. Im Zentrum dieses Ansatzes steht die in Wort-Bild-Formen stattfindende Integration der verbalen und visuellen Zeichen mittels einer Semiose, die durch die gegenseitige Abhängigkeit und Interaktion dieser Zeichen ausgelöst wird. Dieser Prozess bestimmt den ästhetischen Wert eines visuellen Gedichtes. Die Integration von verbalen und visuellen Zeichen basiert auf einer gemeinsamen exemplifikativen Funktion, die sie im Text wahrnehmen. Diese Funktionalisierung wird durch eine komplexe referentielle Beziehung des Zeichens zu einem Konzept erreicht, das sich wiederum auf spezifische Merkmale dieser Zeichen bezieht. Die exemplifikativen Elemente dieses referentiellen Komplexes sind die wichtigsten Faktoren der ästhetischen Funktion und

des ästhetischen Status eines visuellen Gedichtes. Verbivisuelle Texte machen so anschaulich, was verbal nur durch abstrakte Bezeichnungen vermittelt werden kann und erlauben konzentrierte Darstellungen von Objekten, die sich einer rein bildlichen Repräsentation widersetzen.

Den intermedialen Formen der visuellen Poesie entspricht eine intermediale Rezeption. Der Rezipient muss das Gedicht gleichzeitig lesen und betrachten. Dadurch soll er animiert werden, die semiotische Integration von verbalen und visuellen Zeichen zu vollziehen. Die ästhetische Qualität von visueller Dichtung hängt davon ab, wie spontan und wie lange der Text die interpretative Reflexion des Betrachters in Gang hält. Die Forderung nach einer aktiven Rezeption des Betrachters zieht sich wie ein roter Faden durch die experimentelle Kunst des 20. Jahrhunderts. Auch die visuelle Poesie nimmt Duchamps' Postulat einer mentalen anstelle einer retinalen Kunst auf und versucht, ihren Betrachter auf verschiedenste Art und Weise zu aktivieren. Sie versteht die poetische Kommunikation als Austausch zwischen Dichter und Leser und setzt bewusst auf die Kooperationsbereitschaft des letzteren. Ein visuelles Gedicht schafft einen Kontext, in dem der Leser als Mitspieler Inhalte und Bedeutungen herstellen kann.

Die grundsätzlichen Aspekte der modernen visuellen Poesie – namentlich die Explizierung von Räumlichkeit und Visualität, die Intermedialität und die Konzeption eines aktiven Lesers als Koproduzent – sind auch für die Produktion von poetischen Texten im Computerzeitalter konstitutiv. Die prädigitale visuelle Poesie bringt somit eine Menge theoretischer und praktischer Erfahrung in ihre neue digitale Umgebung mit. Die erwähnten Aspekte der modernen visuellen Poesie werden im digitalen Umfeld der Neuen Medien weiterentwickelt und verstärkt. Umgekehrt reformulieren die Theorien zu elektronischen Texten bezüglich der textuellen Möglichkeiten und Auswirkungen des Computermediums auf die literarische Produktion die Positionen der experimentellen künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts.

Während sich die Räumlichkeit in der prädigitalen visuellen Poesie auf die Anordnung des Materials auf der Papierseite beschränkt, wird sie im virtuellen Raum des Computers quasi natürlich und die Visualität, die diese Poesie auszeichnet, findet in den bildlastigen Neuen Medien ein vorzügliches Spielfeld. Die elektronischen Medien zeichnen sich auch durch die Intensivierung der Verbindung von verbalen und visuellen Zeichen aus. Einerseits

sind im Computer alle Zeichen ein Muster aus Pixeln, andererseits wird die Intermedialität der visuellen Poesie in der digitalen poetischen Produktion durch eine für sie konstitutive Verkreuzung unterschiedlicher Codes fortgesetzt. Aus der ideellen Aktivierung des Betrachters in der prädigitalen visuellen Dichtung wird in den Computermedien die Möglichkeit der direkten Interaktion, in welcher der Rezipient physisch präsent ist.

Das Repertoire der prädigitalen visuellen Dichtung wird durch die Neuen Medien vor allem um den Aspekt der Dynamisierung erweitert. Im virtuellen Raum kann das visuelle Gedicht animiert und somit das Verhältnis von Zeit und Raum spezifisch gestaltet werden. Animationen bringen die Dimension der Zeit in verschiedenster Weise in die Struktur der Texte ein und sind ein wichtiges Ausdrucksmittel der digitalen visuellen Poesie. Die Neuen Medien bedeuten für die visuelle Poesie eine Fülle neuer ästhetischer Möglichkeiten. Bild und Text können fast beliebig verwendet, verändert und dynamisiert werden.

Das Beispiel der «New Media Poetry», die ausschliesslich für und mit den Neuen Medien geschaffen wird, dokumentiert eine Reihe innovativer Werke, die den postmodernen Nachrufen auf die Poesie in den elektronischen Medien widersprechen. Sie reflektieren nicht nur die Auswirkungen der technologischen Innovation auf traditionelle Formen, sondern zeigen Autoren, die sich die neuen Werkzeuge aneignen und neuartige poetischen Formen entwickeln. Dabei liegt die innovative Kraft nicht in erster Linie in den benutzten kommunikativen Kanälen, sondern in der Erforschung ihrer Auswirkungen auf syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte der poetischen Kommunikation.

Im Gegensatz zur traditionellen Poesie liegt der Text in der «New Media Poetry» dem Leser nicht schon in einer fixfertigen Form vor. Ein Autor der «New Media Poetry» gibt dem Leser die Mittel und die Informationen, einen Text virtuell zu erschaffen. Der Text entsteht erst durch die Suche des Lesers nach ihm. Die Realisation des Prozesses der poetischen Kommunikation wird zur gemeinsamen Verantwortung von Dichter und Leser. Durch Zeichen, die sich je nach Perspektive des Betrachters verändern, oder durch die Konfrontation und Integration von verschiedenen syntaktischen Systemen in einem Gedicht, will die «New Media Poetry» die sinnlichen Fähigkeiten des Betrachters aktivieren. Damit sollen Eigenschaften der verbalen Zeichen, welche die traditionelle Dichtung vernachlässigt – wie zum Beispiel Form, Farbe und Bewegung – der sinnlichen Erfahrung des Lesers zur Verfügung gestellt werden.

Die visuelle Poesie des 20. Jahrhunderts ist sowohl in der Theorie als auch in der Praxis äusserst produktiv. Auf der Suche nach einem Instrumentarium, das die Analyse der Wort-Bild-Formen erlaubt, erarbeitet die Theorie eine Reihe von Ansätzen, die aber praktisch nur schwer anwendbar sind. Als Folge davon entstehen Analysen visueller Gedichte, die entweder nicht viel Interessantes über den untersuchten Gegenstand aussagen können oder die theoretischen Schwierigkeiten mit einer fast schon krampfhaften Überinterpretation zu verbergen suchen. Ein grundsätzliches Problem, das die Theorie mit der visuellen Poesie hat, ist deren Tendenz zur Synthese, die einer Analyse eher widerspricht. Diese Synthese wird in der Verbindung von Literatur und bildender Kunst, in der Integration von verbalen und visuellen Zeichen und in der Verknüpfung unterschiedlichster Codes im Computer sichtbar. Die fruchtbarsten Analysen liefert in diesem Zusammenhang der intermediale Ansatz, welcher der synthetischen Tendenz der visuellen Poesie Rechnung trägt.

Die Ausdrucksstärke einzelner visueller Gedichte lässt die Probleme der Theorie in den Hintergrund treten. Gerade in der Verbindung von theoretisch getrennten Mitteln und Gattungen bringt die visuelle Poesie eine Fülle von Werken hervor, die den Betrachter auf verschiedenste Art und Weise in ihren Bann zu ziehen vermögen. Die vorliegende Arbeit versteht sich in diesem Sinne als Plädoyer für die mannigfaltige Praxis der modernen visuellen Poesie, die auch und speziell in den Neuen Medien die konzeptuelle Kraft und mysteriöse Schönheit der Sprache zum Ausdruck bringt.

Abbildungen

Abbildung 1: Heinz Gappmayr, ohne Titel. Aus: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 139.

Abbildung 2: Jirí Kolár, «Brancusi» (1962). Aus: Williams, Emmett (Hg.): An Anthology of Concrete Poetry. New York 1967.

Abbildung 3: Pierre und Ilse Garnier, «texte pour une architecture» (1965). Aus: Williams, Emmett (Hg.): An Anthology of Concrete Poetry. New York 1967.

Abbildung 4: Eugen Gomringer, «mensch» (1960). Aus: Williams, Emmett (Hg.): An Anthology of Concrete Poetry. New York 1967.

Abbildung 5: Liliana Landi, «Oh, Jerusalem!» Aus: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 31.

Abbildung 6: Jim Rosenberg, Bildschirmfoto aus «Diffractions through #2» (1995). Aus: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 223, oder Jim Rosenberg: <http://www.well.com/user/jer>

Abbildung 7: Eduardo Kac, Bildschirmfotos aus «Insect. Desperto» (1995). Aus: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 228, oder Eduardo Kac Web: <http://www.ekac.org>

Illustrationen

Illustration 1: Carlo Belloli, «girasoli» (1948). Aus: ders: tavole visuali. Roma 1948.

Illustration 2: Auszug aus Stéphane Mallarmé, «Un Coup de Dés» (1897). Aus: Schrift und Bild. Katalogbuch der Ausstellung «Schrift und Bild» Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1963. Frankfurt am Main 1963.

Illustration 3: Guillaume Apollinaire, «il pleut» aus «Calligrammes» (1913–1916). Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 4: Georges Braque, «Violine: Mozart/Kubelick» (1912). Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 5: «Der Dada N° 2» (1919), hg. von Raoul Hausmann. Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 6: Kurt Schwitters «Mz 1600 Rotterdam» (1923). Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 7: Marcel Duchamp, «La Mariée à nu par ses célibataires, même» (1934). Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 8: Claus Bremer, «rendering the legible illegible» (1963). Aus: Williams, Emmett (Hg.): An Anthology of Concrete Poetry. New York 1967.

Illustration 9: Brigitta Falkner, ohne Titel (1992). Aus: Schmidt, Siegfried J.: «ersichtlichkeiten». internationale visuelle texte der 90er. Siegen 1996.

Illustration 10: Vincenzo Accame, «circolarità, réel-imaginaire». Aus: Katalog: Anthologie zur Visuellen Poesie. Herausgegeben vom Westfälischen Kunstverein. Münster 1968.

Illustration 11: Brigitta Falkner «Heiner, Maria, Silke» (1992). Aus: Schmidt, Siegfried J.: «ersichtlichkeiten». internationale visuelle texte der 90er. Siegen 1996.

Illustration 12: José Juan Tablada, «El espejo». Aus: Bohn, Willard: Modern Visual Poetry. Newark, Delaware 2001.

Illustration 13: Christopher Wool, ohne Titel (1990). Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 14: Angelika Janz, ohne Titel (1991). Aus: Schmidt, Siegfried J.: «ersichtlichkeiten». internationale visuelle texte der 90er. Siegen 1996.

Illustration 15: Ferdinand Kriwet, «Type Is Honey» (1962). Aus: Williams, Emmett (Hg.): An Anthology of Concrete Poetry. New York 1967.

Illustration 16: Adriano Spatola, «Sardinenschrift». Aus: Katalog: Anthologie zur Visuellen Poesie. Herausgegeben vom Westfälischen Kunstverein. Münster 1968.

Illustration 17: Bruce Naumann «Window or Wall Sign» (1967). Aus: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Illustration 18: Timm Ulrichs, ohne Titel. Aus: Katalog: Anthologie zur Visuellen Poesie. Herausgegeben vom Westfälischen Kunstverein. Münster 1968.

Illustration 19: J. B. Kerfoot, «A Bunch of Keys». Aus: Bohn, Willard: Modern Visual Poetry. Newark, Delaware 2001.

Illustration 20: Jenny Holzer, «Having Two or Three People...» (1980–82). Aus: : Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.

Zitierte Bücher und Artikel

Grundlagen

Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994.

Döhl, Reinhard: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, hg. von Ulrich Weisstein. Berlin 1992, S. 158–172.

Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde. In: ders. Einzelheiten II: Poesie und Politik. Frankfurt am Main 1976.

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

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. 15. Auflage. Frankfurt am Main 1999.

Freeman, Judi: Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus. München 1990.

Heusser, Martin (Hg.): Word&Image Interactions. A Selection of Papers Given at the Second International Conference on Word and Image. Universität Zürich, August 27–31, 1990. Basel 1993.

Holländer, Hans: Bilder als Texte, Texte und Bilder. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Sprache und Welterfahrung. München 1978, S. 269–300.

- Holländer, Hans: Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.
- Horatius Flaccus: De arte poetica. In: ders.: Opera omnia. Frauenfeld 1947, S. 275–290.
- Idensen, Heiko/Krohn, Matthias: Kunst-Netzwerke: Ideen als Objekte. In: Rötzer, Florian: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/Main 1991, S. 371–396.
- Johns, Bethany: Visual metaphor: Lost and Found. In: Semiotica 52, 1984, S. 291–333.
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo: Reading Images. The Grammar of Visual Design. London 1996.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie. Ausgabe von Ingrid Kreuzer. Stuttgart 1987.
- Levine, Les: Post-larmoyante Kunst. In: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993, S. 311–318.
- Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.
- Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990.
- Mitchell, W. J. T.: What Is Visual Culture? In: Lavin, Irving (Hg.): Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968). Princeton 1995, S. 207–217.
- Muckenhaupt, Manfred: Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikation aus sprachwissenschaftlicher Sicht. Tübingen 1986.
- Müller, Jürgen E.: Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies. In: Interart Poetics: Essays on the Interrelations of Arts and Media. Edited by Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 295–304.
- Ockerse, Thomas: De-Sign/Super-Sign. In: Semiotica 52, 1984, S. 247–272.
- Rohmer, Ernst: Bilderflut. Zur ‹Gefährdung› der Literatur durch die Neuen Medien. In: ders. (Hg.): Texte, Bilder, Kontexte: Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit. Heidelberg 2000, S. 363–384.
- Sandbothe, Mike: Digitale Verflechtungen. Eine medienphilosophische Analyse von Bild, Sprache und Schrift im Internet. In: Beck, Klaus/Vowe, Gerhard (Hgg.): Computernetze – ein Medium öffentlicher Kommunikation. Berlin 1997, S. 145–157.

- Sauerbier, Samson Dietrich: Wörter bildlich, Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text. Probleme der Wort-Bild-Korrelation. In: Arbeitsgruppe Semiotik (Hg.): Die Einheit der semiotischen Dimensionen. Tübingen 1978, S. 27–93.
- Scheunemann, Dietrich: Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910. In: Koebner, Thomas (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. Literatur und andere Künste. München 1989, S. 58–95.
- Steiner, Wendy: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982.
- Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart 1991, S. 368–384.
- Vos, Eric: The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies. In: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of Arts and Media*. Edited by Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 325–336.
- Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin 1917.
- Weisstein, Ulrich (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992.
- Welsch, Wolfgang: *Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt a. M. 1996.
- Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit: Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989.
- Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodologischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart 1991, S. 414–429.
- Youngblood, Gene: Metadesign. In: Rötzer, Florian: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/Main 1991, S. 305–321.
- Zec, Peter: Das Medienwerk. Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation. In: Rötzer, Florian: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/Main 1991, S. 100–113.
- Zima, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und «wechselseitige Erhellung der Künste». Einleitung. In: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 1–28.

Visuelle Poesie

Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim 1988.

Beetz, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24. 1980, S. 419–451.

Block, Friedrich W.: Auf hoher Seh in der Turing-Galaxis. Visuelle Poesie und Hypermedia. In: Arnold, Heinz Ludwig: TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München 1997, S. 185–220.

Cayley, John: Beyond Codexpace: Potentialities of Literary Cybertext. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 164–183.

Clüver, Claus: Concrete Poetry: Critical Perspectives from the 90s. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 265–281.

Clüver, Claus: On Representation in Concrete and Semiotic Poetry. In: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 13–41.

Dencker, Klaus Peter: Von der konkreten zur visuellen Poesie mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur, Sonderband 9, 1997, S. 169–184.

Drucker, Johanna: Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 39–61.

Ernst, Ulrich: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 138–151.

Kac, Eduardo: Holopoetry. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 184–213.

Kac, Eduardo: Holopoetry and Hyperpoetry. In: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 169–179.

de Melo e Castro, E. M.: Videopoetry. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 138–149.

New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996.

Pignotti, Lamberto: Visual Poetry, Verbo-visual Writing. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 233–237.

Reis, Pedro: Concrete Poetry: A Generic Perspective. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/Eric Vos. Amsterdam 1996, S. 287–301.

Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Katalog zu einer Ausstellung der Bibliothek der Universität Konstanz vom 5. Juli bis 15. August 1988. Zusammengestellt und kommentiert von Julia Funk und Karola Mono. Konstanz 1988.

Vos, Eric: New Media Poetry – Theory and Strategies. In: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. In: Visible Language. Nr. 30.2, Rhode Island 1996, S. 214–233.

Vos, Eric: Critical Perspectives on Experimental, Visual and Concrete Poetry. In: Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960's, hg. von K. David Jackson/dems. Amsterdam 1996, S. 23–35.

Vos, Eric: Visual Literature and Semiotic Conventions. In: Heusser, Martin et al. (Hgg.): The Pictured Word. Word&Image Interactions 2. Amsterdam 1998, S. 135–147.

Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Saarbrücken 1982.

Weiss, Christina: Konkrete Poesie als Sprachkritik. In: Fischer, Ludwig (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München, Wien 1986, S. 420–435.

Zitierte Beiträge aus dem Internet

Johannes Auers Interview in der Netzzeitschrift «dichtung digital».
<http://www.dichtung-digital.com/2001/07/14-Auer-Doehl/4.htm>

Michael Böhlers Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation.
<http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

Jürgen Daibers Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation.
<http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

Beat Suters Beitrag im IASL online Forum: Netzkommunikation.
<http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/netzkun.htm>

Sonstige Bücher und Artikel

Grundlagen

- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln 1972.
- Bense, Max: Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. Baden-Baden 1971.
- Bonsiepe, Gui: Visuell/verbale Rhetorik. In: Ulm 14/15/16. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung. Dezember 1965, S. 23–40.
- Braun, Gerhard: Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation. Zeitschrift für Semiotik, 3 (1981), S. 143–170.
- Brock, Bazon: Text-Bild-Beziehungen. In: Kunstform international. Band 37, 1 (1980). Mainz 1980, S. 96–102.
- Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1977.
- Eisner, Will: Mit Bildern erzählen – Comics und sequentielle Kunst. Wimmelbach 1994.
- Faust, Wolfgang Max: Zeitbombe oder Kuckucksei. Avantgarde und Gebrauchsliteratur als Probleme eines Paradigmenwechsels in der Literaturwissenschaft. In: Sprache im technischen Zeitalter (STZ) 60, 1976, S. 336–353.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. München 1974.
- Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln 1967.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst: Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt a. M. 1973.
- Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart 1991.
- Hart Nibbrig, Christiaan: Wenn Bilder den Mund und Texte die Augen aufmachen... Zwischen Wort und Bild. Übersetzungsprobleme. In: Ritter-Santini, Lea (Hg.): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern. München 1991, S. 170–195.
- Haskell, Eric T.: Image-Text-Intersections. In: Interart Poetics: Essays on the Interrelations of Arts and Media. Edited by Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam/Atlanta 1997.
- Hermeren, G.: Representation and Meaning in the Visual Arts. Copenhagen 1969.

- Heusser, Martin (Hg.): *Word&Image Interactions. A Selection of Papers Given at the Second International Conference on Word and Image*. Universität Zürich, August 27–31, 1990. Basel 1993.
- Heusser, Martin et al. (Hgg.): *The Pictured Word. Word&Image Interactions 2*. Amsterdam 1998.
- Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville 1984.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Technik und Tendenz der Montage in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Giessen 1978.
- Kloepfer, Rolf: *Komplementarität von Sprache und Bild. Am Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame*. In: Posner, Roland/ Reinecke, Hans-Peter (Hgg.): *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*. Wiesbaden 1977, S. 129–145.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. Literatur und andere Künste*. München 1989.
- Lavin, Irving (Hg.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*. Princeton 1995.
- McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. Hamburg 1994.
- Messaris, Paul: *Visual Literacy. Image, Mind, and Reality*. Oxford 1994.
- Mitchell, W.J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London 1994.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen kultureller Kommunikation*. Münster 1996.
- Ockerse, Thomas/van Dijk, Hans: *Semiotics and Graphic Design Education*. In: *Visible Language XIII (4)*, 1979, S. 358–378.
- Rohmer, Ernst (Hg.): *Texte, Bilder, Kontexte: Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit*. Heidelberg 2000.
- Rötzer, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main 1991.
- Sanner, Rolf: *Über das Verhältnis von Wort und Bild: Grenzen, Übergänge, Spannungen*. In: *Wirkendes Wort*, 13, (1963), S. 321–331.
- Sauerbier, Samson Dietrich: *Wie die Bilder zur Sprache kommen: Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen*. In: *Kunstform international*. Band 37, 1 (1980). Mainz 1980, S. 12–30.
- Sauerbier, Samson Dietrich: *Zwischen Kunst und Literatur: Übersicht über Text/Bild-Beziehungen*. In: *Kunstform international*. Band 37, 1 (1980). Mainz 1980, S. 31–95.

Sauerbier, Samson Dietrich: Wörter, Bilder und Sachen. Grundlegung einer Bildsprachlehre. Heidelberg 1985.

Schmitt von Mühlenfels, Franz: Literatur und andere Künste. In: M. Schmeling (Hg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis. Wiesbaden 1981.

Schrift und Bild. Katalogbuch der Ausstellung «Schrift und Bild», Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1963. Frankfurt am Main 1963.

Varga, A. Kibedi: Criteria for Describing Word-Image Relations. In: Poetics Today 10 (1989), S. 31–53.

Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.

Visuelle Poesie

Arnheim, Rudolf: Visual Aspects of Concrete Poetry. In: Strelka, Joseph P. (Hg.): Literary Criticism and Psychology. University Park. London 1976, S. 91–109.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Konkrete Poesie I: experimentelle und konkrete Poesie. TEXT+KRITIK. Heft 25. 1970.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Konkrete Poesie II: kritische Ansätze zur Konkreten Poesie. TEXT+KRITIK. Heft 30. 1971.

Arnold, Heinz Ludwig: Visuelle Poesie. In: Arnold, Heinz Ludwig: TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München 1997.

Auf ein Wort: Aspekte visueller Poesie und visueller Musik, Ausstellung des Gutenberg-Museums Mainz, Redaktion von Dietrich Mahlow, Mainz 1987.

Beiman, Abbie W.: Concrete poetry. A Study in Metaphor. In: Visible Language, Volume VIII, Number 3, 1974, S. 197–223.

Bense, Max: Visuelle Texte. In: ders.: Aesthetica. Baden-Baden 1965.

Bense, Max: Konkrete Poesie. In: Texttheorie und Konkrete Dichtung. Sonderheft: Sprache im technischen Zeitalter (STZ) 15, 1965, S. 1236–1244.

Bohn, Willard: Modern Visual Poetry. Newark, Delaware 2001.

Brüggemann, Diethelm: Die Aporien der konkreten Poesie. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 2, 28. Jahrgang, 1974, S. 148–165.

Dencker, Klaus Peter: Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1972.

- Dencker, Klaus Peter: wortköpfe. visuelle poesie 1969–1991. Siegen 1991.
- Döhl, Reinhard: Konkrete Literatur. In: Durzak, Manfred (Hg.): Die Deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1971, S. 257–290.
- Ernst, Ulrich: Optische Dichtung aus der Sicht der Gattungs- und Medientheorie. In: ders./Sowinski, Bernhard (Hgg.): Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag. Wien 1990.
- Gomringer, Eugen: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Stuttgart 1972.
- Gomringer, Eugen: Zur Gestaltung der konkreten Poesie. In: Sprache im technischen Zeitalter, 107/108, 1988, S. 293–300.
- Hartung, Harald: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen 1975.
- Hartwig, Helmut: Schrift und Nichtschrift – kritische Notizen zur Konkreten Dichtung. In: Texttheorie und Konkrete Dichtung. Sonderheft: Sprache im technischen Zeitalter (STZ) 15, 1965, S. 1228–1236.
- Heissenbüttel, Helmut: Was ist das Konkrete an einem Gedicht? Itzehoe 1969.
- Heissenbüttel, Helmut: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jh. In: ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Darmstadt/Neuweid 1972.
- Katalog: Anthologie zur Visuellen Poesie. Herausgegeben vom Westfälischen Kunstverein. Münster 1968.
- Katalogbuch zur Ausstellung Schrift und Bild. Amsterdam und Baden-Baden 1963.
- Kessler, Dieter: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte. Meisenheim 1976.
- Kiefer, Klaus H./Riedel, Margrit: Dada, Konkrete Poesie, Multimedia. Bausteine einer transgressiven Literaturdidaktik. In: Gebhard, Walter et al. (Hgg.): Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft. Band 19. Frankfurt am Main 1998.
- Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie. Tübingen 1974.
- Kopfermann, Thomas: Konkrete Poesie – Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde. In: Mannack, Eberhard (Hg.): Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Band 3. Frankfurt am Main 1981.
- Kriwet, Ferdinand: Dekomposition der dynamischen Einheit. Notizen zur visuell wahrnehmbaren Literatur. In: Diskus. 14, 1964, 12. S. 24–25.
- Kriwet, Ferdinand: Zur veränderten Rezeption von Wort und Bild. In: ders.: Leserattenanfänge. Sehtextkommentare. Köln 1965.

- Kriwet, Ferdinand: Com.Mix. Die Welt der Schrift- und Zeichensprache. Köln 1972.
- McCullough, Kathleen: Concrete Poetry. An Annotated International Bibliography, with an Index of Poets and Poems. New York 1989.
- Mon, Franz: Schrift als Sprache. In: Texttheorie und Konkrete Dichtung. Sonderheft: Sprache im technischen Zeitalter (STZ) 15, 1965, S. 1251–1258.
- Mon, Franz: Text als Prozess. In: ders.: Texte über Texte. Neuwied/Berlin 1970.
- Mon, Franz: Gesammelte Texte 1. Essays. Berlin 1994.
- Rühm, Gerhard: Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten. Innsbruck 1996.
- Sackner, Ruth und Marvin: Archive of Concrete and Visual Poetry. Miami Beach 1986.
- Schmidt, Siegfried J.: Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur. Köln/Berlin 1971.
- Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972.
- Schmidt, Siegfried J.: Das Phänomen Konkrete Dichtung. In: LYRIK – VON ALLEN SEITEN. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster. Hg. v. Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler. Frankfurt/Main 1981, S. 99–116.
- Schmidt, Siegfried J.: <ersichtlichkeiten>. internationale visuelle texte der 90er. Siegen 1996.
- Schneider, Peter: Konkrete Dichtung. In: Texttheorie und Konkrete Dichtung. Sonderheft: Sprache im technischen Zeitalter (STZ) 15, 1965, S. 1197–1214.
- Taylor, Carole Ann: A Poetics of Seeing. The Implications of Visual Form in Modern Poetry. New York, London 1985.
- Texttheorie und Konkrete Dichtung. Sonderheft Sprache im technischen Zeitalter. 15. 1965.
- Visuelle Poesie. Herausgegeben vom Saarländischen Rundfunk, Hauptabteilung Kultur/Fernsehen, Redaktion Kunst und Wissenschaft. Katalogbearbeitung und Gestaltung Klaus Peter Dencker. Dillingen/Saar 1984.
- visuelle poesie. anthologie von eugen gomringer. stuttgart 1996.
- Vos, Eric: The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry. In: New Literary History, Bd. 18 (1986–87), S. 559–581.
- Weiermair, Peter: Zur Geschichte der visuellen Poesie. In: konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972.
- Wendt, Larry: Narrative and the World Wide Web. In: Art&Design. Nr. 45. The Multimedia Text. London 1995, S. 82–91.
- Williams, Emmett (Hg.): An Anthology of Concrete Poetry. New York 1967.

CD-ROMs:

M-Art-Edition: CD-ROM «Kurt Schwitters – Aus der Sammlung Sprengel Museum Hannover.» Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt und Druckerei 1996.

John, Klaus Peter Ludwig/Quosdorf, Bertram: Ottos Mops (trotzt). Auf der Suche nach dem Jandl. CD-ROM, München: Digital Publishing 1996.

Auer, Johannes/Döhl, Reinhard: kill the poem. digital visuell-konkrete poesie und poem art. update verlag, Zürich 2000.

Webliographie

Wort und Bild

International Association of Wort and Image Studies:
http://www.let.uu.nl/scholar_assocs/iawis/main.html

Elektronische Poesie

alt-x: <http://altx.com>

The Electronic Poetry Center: <http://wings.buffalo.edu/epc/>

Eastgate on the Web: <http://www.eastgate.com/catalog/Poetry.html>

Ubuweb: Visual, Concrete and Sound Poetry: <http://www.ubuweb.com/vp/index3.html>

Projekt «Schrift und Bild in Bewegung»: <http://www.subib.de>

Einzelne Autoren

Jim Rosenberg: <http://www.well.com/user/jer>

Robert Kendall's Home Page: <http://www.wordcircuits.com/kendall/>

Indra's Net: A Cybertextual Project by John Cayley: <http://www.shadoof.net/in/>

Eduardo Kac Web: <http://www.ekac.org>

Johannes Auer: <http://www.s.netic.de/auer/>

<http://www.kunsttot.de>

Reinhard Döhl: <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/>

New Media Poetry

OuLiPo: <http://www2.ec-lille.fr/~book/oulipo/>

Poems That Go: <http://www.poemsthatgo.com>

New Media Poetry and Poetics: <http://www.arras.net/editorial.html>

New Media Poetry: Aesthetics, Institutions, and Audiences. A Conference at the University of Iowa, October 11–12 2002: <http://www.uiowa.edu/~iwp/newmedia/>

Lebenslauf

- 1974 Urs Honegger wurde am 13. Juni in Zürich geboren.
- 1981–1986 Besuch der Primarschule in Zürich-Höngg.
- 1993 Matura am Literargymnasium Rämibühl in Zürich.
- 1994 Beginn des Studiums der Germanistik und Geschichte an der Universität Zürich.
- 1999/2000 «Master in Digital Arts» an der Universität Pompeu Fabra in Barcelona, Spanien.
- 2002 Abgabe der Lizentiatsarbeit mit dem Titel «Wort und Bild in der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts».