

Die Seitensprünge des Textes

Über Multi- und Intermedialität von Gedichten

1 Überlegungen

Untersuchungen zu Multi- und Intermedialität sind in Mode und zeitgemäß angesichts der rasanten Entwicklungen in der Medienlandschaft, in der ständig neue Regionen erschlossen und Grenzen eliminiert werden. Während Theoretiker der unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen um Definitionen und Gegenstandsbestimmungen ringen, wächst ein ganz praktisches Interesse an diesen Fragen: Beim Übersetzen generell und besonders bei der Übertragung von Lyrik sollte und muß besser früher als später die Frage nach der Medialität des Ausgangstextes und somit nach den sich daraus ergebenden Prämissen für die jeweils konkrete Übersetzungsstrategie gestellt werden, die nicht nur in der „Signifikant-Signifikat-Struktur“ des Textes, sondern auch im „Vehikulum“, dem physischen Träger dieser Struktur¹ verankert sein können. Und das nicht nur im Falle von Texten, bei denen das Medialitätsproblem offensichtlich ist, wie bei Bühnen-, Film-, Opern- oder Comictexten, die in letzter Zeit zunehmend ins Zentrum auch übersetzungswissenschaftlicher Arbeiten gerückt sind. Es ist vielmehr zu fragen, ob nicht recht eigentlich jeder Text (als schriftlich fixierte Rede) ein multimediales Ereignis ist, das es als solches in Evidenz zu halten gilt, ehe und wenn man übersetzt.

Auf welcher Ebene der Mediatisierung von Bewußtseinsinhalten aber siedelt das Medium, was heißt Multi- und Intermedialität und in welcher Beziehung stehen diese Phänomene zueinander?

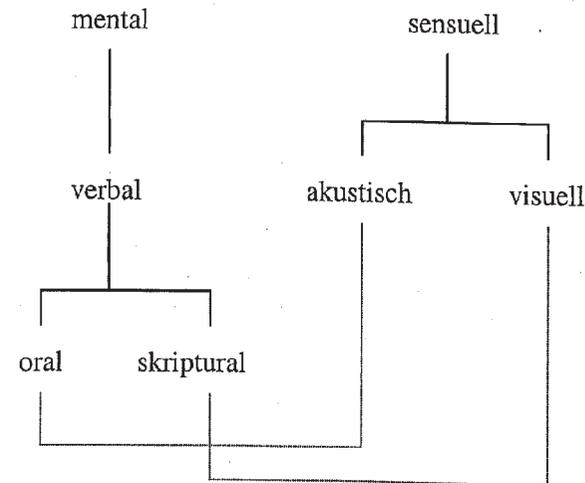
Eine grundlegende und umfassende Medien-Definition hat 1964 Marshall McLuhan gegeben, wenn er Medium als „any extension of ourselves“, als jede Art der Ausweitung unseres physischen und Nervensystems bezeichnet.² Wilhelm Füger kommentiert: „Technisch-apparative Ausweitungen menschlicher Perzeptionsfähigkeiten und Aktionsmöglichkeiten sind damit ebenso erfaßt wie Repräsentationsmodi von Bewußtseinsprozessen und kommunikative Interaktionsstrukturen im Feld gesellschaftlicher Praxis“.³ Besonders die Repräsentationsmodi von Bewußtseinsinhalten sind für Literatur- wie Übersetzungswissenschaft gleichermaßen von Interesse. Fü-

¹ Petöfi/Benkes 1992, S. 26.

² McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, 1964. Zit. nach Füger 1998, S. 41.

³ Füger 1998, S. 41.

ger hat auf der Basis des Intermedialitätsmodells von Heinrich F. Plett⁴ versucht, das System der Medien zu hierarchisieren, zu kategorisieren und zu problematisieren:



Bewußtseinsinhalte, -akte, -prozesse können sich über sensible (perzeptive) oder mentale (apperzeptive) Medien manifestieren, wobei „mental“ die „symbolisch-begriffliche Ebene der Informationsverarbeitung oberhalb neuronaler Netze“ meint.⁵ (Die Subkategorien „verbal“, „visuell“ und „akustisch“ werden von Plett und Füger mittels einer Reihe von Dichotomien: statisch/dynamisch, zwei-/dreidimensional, mono-/polychrom, analog/digital untereinander vernetzt, was in einem zweidimensionalen Schema kaum darstellbar wäre.) Als intermedialer Vorgang gälte nach Plett und Füger die Umsetzung von Verbalem in Visuelles und Akustisches, von Visuellem in Verbales und Akustisches, von Akustischem in Verbales und Visuelles. Umsetzungen innerhalb des Verbalen wären damit allenfalls Codewechsel (analoge Rede in digitale Schrift) oder Genrewechsel (Roman in Drama) und somit keine inter-, sondern intramedialen Vorgänge. Das ist insofern problematisch, als das verbale Medium sich nur über das akustische und/oder visuelle Medium äußern kann, es per se heteromedial ist – ein Sonderstatus, den auch Füger reflektiert, wenn er schreibt: „Als Komplexion von Sinnlichem und Mentalem kann [das Verbale] sich – im Gegensatz zum rein Sensuellen, das auf verbale Komponenten nicht angewiesen ist –

⁴ Plett 1991, S. 20.

⁵ Füger 1998, S. 42.

ohne sensorielle Elemente nicht manifestieren".⁶ Die oral-akustischen und skriptural-visuellen Entäußerungen des Verbalen sind damit unweigerlich an die sensorielle Medien gekoppelt. Es ist also fraglich, ob die oben aufgezeigte Hierarchisierung und damit die Grenzziehung zwischen dem, was als Medium gelten soll und was nicht (mehr), beibehalten werden kann.

Multimedialität und Intermedialität sind in der Sekundärliteratur unterschiedlich definiert und in Beziehung gesetzt worden. Dabei deuten sich drei Grundauffassungen an:

1. Multimedialität sei ein Teilbereich von Intermedialität und diese bezeichne Intertextualität zwischen Texten in verschiedenen Medien.⁷ So spricht Karl Prümm von Multimedialität, „wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist. Bei aller Varianz der unterschiedlichsten medialen Fassungen wird eine Identität der Grundstrukturen behauptet. Zeichentransfer und Umkodierung werden unter vielfältigsten Konstellationen vollzogen: als Umschreiben von fremden oder eigenen Stoffen, als filmische Adaptation eines Erzähltextes oder als Vertextung einer optischen Vorlage.“⁸ Auch Plett's Begriff der Intermedialität, den er auf das Phänomen des Medienwechsels, der medialen Substitution bzw. „Übersetzung“ bereits mediatisierter Bewußtseinsinhalte beschränkt, meint im Grunde nichts anderes.⁹

2. Eine dreiteilige Staffelnung ohne explizite Hierarchisierung nimmt Claus Clüver vor. Unter dem Begriff „multimedia text“ erfaßt er separierbare, einzelne kohärente Texte in verschiedenartigen Medien, „mixed-media text“ meint einen Komplex von Zeichen unterschiedlicher Medien, die außerhalb dieses Textes gewöhnlich nicht kohärent oder eigenständig sind, „intermedia text“ wiederum bezieht zwei oder mehrere Zeichensysteme dergestalt ein, daß die verbalen Aspekte der Zeichen mit ihren visuellen, musikalischen oder Aufführungsaspekten untrennbar verbunden sind.¹⁰

3. Intermedialität sei ein Sonderfall von Multimedialität. So definiert Jürgen E. Müller: „Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptuelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.“¹¹ Müller versteht unter Intermedialität eine „(historisch und theoretisch fundierte) Forschungsperspektive [...], welche an das Bachtinsche *Dialogprinzip* und das Kristevasche Konzept der *Intertextualität* anschließt und diese

⁶ Füger 1998, S. 42.

⁷ Vgl. Zander 1985, S. 178-179.

⁸ Prümm 1988, S. 199.

⁹ Plett 1991, S. 20.

¹⁰ Clüver, Claus: *Interart Studies: An Introduction*. Ms. Blumington, 1996. Zit. nach Füger 1998, S. 38.

¹¹ Müller 1996, S. 83.

in einen *medientheoretischen* Kontext stellt“.¹² Clüver, Müller, auch Hansen-Löve¹³ und Eicher¹⁴ setzen somit einen weitergefaßten, nicht allein auf die Beziehungen zwischen verschiedenen Texten in unterschiedlichen Medien beschränkten, Intermedialitätsbegriff voraus, der die intermedialen Korrelationen, die Symbiose verschiedener medialer Aspekte in *einem* multimedialen Kunstwerk oder Genre mit einbezieht.

Zwei Beispiele sollen die Grenze zwischen Multi- und Intermedialität verdeutlichen.

Gáspár Nagy

Brunnen

obgleich ich alles versuche
daß die versuchung nicht an mir nage
dennoch weckt
nachts mich
häufig ein vers
schöne worte
versinken in worte
plätschern im brunnen
dem traumgebohrten
kein schöpfen möglich
vergebens quietscht
häufig die kette
der vers bleibt
unten gefangen
für immer egal
wessen eimer
sich derart oft über ihm dreht
und wieder und wieder vergebens

Wir haben es hier zweifelsohne mit einem multimedialen Text, einem sogenannten Figurengedicht, zu tun, dessen äußere Gestalt das bereits im Titel benannte Thema illustriert. Der visuelle Zusatz hat, wie bei vielen manieristischen Figurengedichten aus dem Barock, vorwiegend dekorative Funkti-

¹² Müller 1998, S. 32.

¹³ Hansen-Löve 1983.

¹⁴ Eicher 1994.

on und öffnet kaum „neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens“. Der Sprung in die Intermedialität wird recht eigentlich nicht vollzogen.

Ein anderes Beispiel:

Unsre liebe gute Tante
Könnte leben noch in Ruh,
Wenn sie nicht gestorben wäre:
Es ging so furchtbar schrecklich zu:
Kaffee trank sie
Und da sank sie
auf die Bank sie
hin vor Schrecken
Hitze, sagt sie
hätt sie, hätte sie
schon war weg sie

Auch dieser offensichtlich im Volksmund überlieferte Text¹⁵ ist ein multimediales Figurengedicht, dessen visuelle Gestalt freilich einen völlig anderen Text gegen den verbalen setzt. Indem durch die Einbeziehung des visuellen Mediums der verbale Text gebrochen und verworfen wird, erschließen sich uns hier tatsächlich neue Dimensionen. Die verbalen Aspekte des Textes sind, wie Clüver für den intermedialen Text definiert, untrennbar mit seinen visuellen Aspekten verbunden.

Doch zurück zu unserer Ausgangsthese.

Texte äußern sich sowohl optisch in einer typographischen Gestalt, einem Satzspiegel, als auch akustisch in einer Klanggestalt. Letzteres ist nie in Frage gestellt worden. Wir müssen uns, schreibt Ernő Kulcsár-Szabó, „den lyrischen Text als eine Partitur der hörbaren Stimme denken, die ihr tatsächliches ästhetisches Sein nur im nachsprechenden Zu-Gehör-Bringen erlangt“.¹⁶ Daß sich das Sein des zu Gehör gebrachte Text dabei nicht in der bloßen akustischen Realisierung, sondern nur im *verstehenden* Zu-Gehör-Bringen konstituiert, darauf hat bereits Gadamer aufmerksam gemacht: „Man denke daran, wie es ist, wenn jemand einen Text vorliest, den er nicht verstanden hat. Dann kann kein anderer wirklich verstehen, was er da vorliest.“¹⁷ Gadamer beschränkt jedoch die Beziehungsfähigkeit des Textes auf das akustische Medium, wenn er schreibt: „Denn es steht fest: Nur ganz von ferne gehört das Schriftbild oder Satzbild zu der Erscheinung der Poesie hinzu. In das schwebende Verhältnis von Klang und Sinn, als ein Gedicht ausmacht, darf sich das Schriftzeichen nicht als gleichberechtigter

¹⁵ Grümmer 1988, S. 167.

¹⁶ Kulcsár Szabó 1998, S. 37.

¹⁷ Gadamer 1993a, S. 119.

Partner eindringen. Was nicht im inneren Ohre des Lesers zu hören ist, was nicht der rhythmischen Gliederung der Laut- und Sinngestalt des Gedichtes zu dienen vermag, hat kein eigentliches poetisches Dasein. So gehört es schon zu den Fragwürdigkeiten eines hochentwickelten Manierismus, wenn überhaupt die Sphäre des Schriftlichen mit der ursprünglichen Sphäre des Sprachlichen in ein Partnerschaftsverhältnis versetzt wird, wie zum Beispiel in einigen Formen des Barockgedichtes“.¹⁸

Ist es aber eigentlich nicht so, daß die beiden Seiten des Textes einander wechselseitig bedingen? Die Klanggestalt regiert die visuelle Gestaltung, diese wiederum führt bei der Rezeption Regie über die akustische Realisation. Wir können erst hören, wenn wir *gesehen* und verstanden haben.

Das alles gilt in gewissem Maße für die Prosa (denken wir an die Absatzgestaltung, die Zeichensetzung, den Einsatz spezieller Schriftarten und -effekte wie die Kursivsetzung einzelner Textpassagen usw.), aber besonders natürlich für Gedichttexte.

Die Abgrenzung der Lyrik zur Prosa und Dramatik erfolgt daher in neueren Definitionen bei unterschiedlichen Ein- und Ausgrenzungen vor allem unter Hinweis auf die akustischen und/oder visuellen Besonderheiten. So definiert Dieter Lamping: „Als *Versrede* soll hier jede Rede bezeichnet werden, die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip dieser Segmentierung ist die Setzung von Pausen, die durch den Satzrhythmus der Prosa, und das heißt vor allem: durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht gefordert werden. Das Segment, das durch zwei solche, aufeinanderfolgenden Pausen geschaffen wird, ist der Vers.“¹⁹

Grenzt sich die Lyrik von der Prosa für Lamping über die Klanganomalie ab, so für andere Poetologen (auch) über die „Anomalie des Satzspiegels“.²⁰ Volker Wiemann definiert lyrische Texte im Unterschied zu erzählenden und dramatischen als „nicht-narrative Texte“ ohne handelnde Figuren, die sich durch eine „versförmige Anordnung“ auszeichnen.²¹ Und seit 1946 ist bei Wolfgang Kayser zu lesen: „Unser Auge sagt uns schnell, was Verse sind. Wenn auf einer Seite um das Gedruckte herum viel weißer Raum ist, dann haben wir es gewiß mit Versen zu tun“. Hinter dem visuell Gegebenen bleibt die Realisation der Klanggestalt als Wunsch und Möglichkeit auch dann zurück, wenn die Ansprüche anders gesetzt sind: „Aber Verse wollen nicht als schönes Druckbild mit dem Auge erfaßt, sie wolle als wirksamer Klang mit dem Ohre gehört werden.“²²

¹⁸ Gadamer 1993b, 1993, S. 283.

¹⁹ Lamping 1993, S. 24.

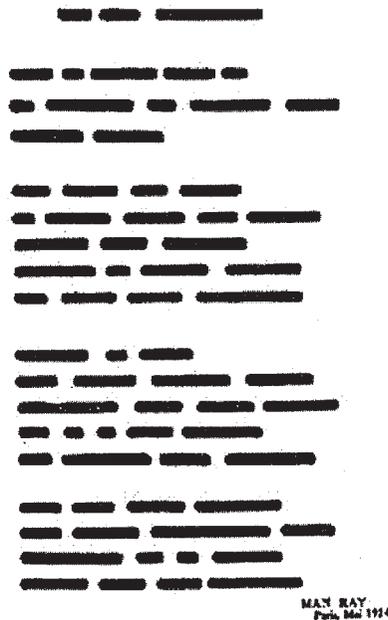
²⁰ Fricke 1981, S. 19.

²¹ Wiemann 1996, S. 53-56.

²² Kayser 1995, S. 9.

Beide medialen Aspekte von Lyrik berücksichtigt Dieter Burdorf, wenn er schreibt: „Jedes Gedicht hat per definitionem die folgenden beiden Eigenschaften: 1.) Es ist eine mündliche oder schriftliche Rede in Versen, ist also durch zusätzliche Pausen bzw. Zeilenbrüche von der normalen rhythmischen oder graphischen Erscheinungsform der Alltagssprache abgehoben. 2.) Es ist kein Rollenspiel, also nicht auf szenische Aufführung hin angelegt.“²³ Aber auch Burdorf führt den visuellen und den akustischen Aspekt letztendlich nicht in ihrer wechselseitigen Bedingtheit vor. Tatsache ist, daß die Rezeption eines Textes bereits über die äußere Form gesteuert wird. Wir sind bereit, Normabweichungen auch in Orthographie, Grammatik und Syntax, „Verformungen der Wortgestalt“²⁴ usw. nicht nur zu akzeptieren, sondern als sinnkonstituierend in den Akt des Verstehens einzu beziehen, wenn der Text bereits visuell, im von der Norm abweichenden Satzspiegel, ein Gedicht signalisiert.

Andererseits werden wir mit diesem Vorwissen, diesem Vor-Urteil auf den ersten *Blick* vielleicht auch visuelle Gebilde als Gedichte akzeptieren, die wesentliche Anforderungen an Gedichttexte eigentlich nicht erfüllen:



²³ Burdorf 1995, S. 20-21.

²⁴ Burdorf 1995, S. 21.

Es handelt sich hier um eine provokante Gedichtgrafik von Man Ray aus dem Jahre 1924 und zugleich um eine Partitur „hörbaren Klangs“ im Sinne Kulcsár-Szabós, deren Verbalität sich allein auf den Titel beschränkt: *Da-daistisches Lautgedicht ohne Worte*. Diesem Titel ist es zu verdanken, daß wir den „Text“ tatsächlich hören und zu Gehör bringen könnten, wohingegen wir den Titel nicht unbedingt brauchen, um in dem Bild die Gestalt eines Gedichts zu erkennen – er fungiert eher als Bestätigung unserer Vermutungen, die wir aufgrund unserer visuellen Erfahrungen mit Gedichten getroffen haben. Allerdings ist es der verbale Titel, der aus seiner paratextuellen Position heraus dafür sorgt, daß dieses Werk durch die Verbindung von visuellem Genre-Zitat und intonierbarer Klangpartitur intermediale Qualität erlangt.

Im folgenden sollen an zwei ganz verschiedenen Beispielen aus der ungarischen Literatur die Potenzen multi- und intermedialer Texte demonstriert und diskutiert werden.

2 Beobachtungen

2.1 Bilder in Worten (Lajos Kassák: Kapellmeister, in abendlicher Beleuchtung)

 und das Blech strahlt wie die Sonne
 und zwischen den grünen Veteranen
 auf dem abgetanzten Podium
 arbeitet er
 und unter den blauen grünen gelben weißen roten
 Lampions ist er
 die Konzentration

 das Meer des LEBENS umflutet ihn rings

 er ist die Plastik des Willens
 Rhythmus und lebende Tonkammer
 leuchtet wie Radium
 und mit dem schwarzen Stab
 jagt er
 das üble Leben der Lungen
 hinauf bis zu den kalten Sternen
 und strahlende Papiersterne schneien auf ihn hernieder

 das Meer des LEBENS umflutet ihn rings

jetzt ist er GOTT
aus Eis ist sein Kopf aus Feuer sein Leib
die Lippen gespitzt lockt droht stampft er
dehnt sich aus wie Honig
krümmt sich zusammen wie eine Feder

das Meer des LEBENS umflutet ihn rings

denn er ist GOTT
schwarze Spinnenbeine unter der roten Haut
bäumen sich aus seinen Pupillen
erblühen aus seinen dicken Fingerkuppen
Walzertakt
Wa-hal-zer
Wa-ha-hal-zer-he-her

das Meer des LEBENS umflutet ihn rings

Wa-ha-hal-ze-he-her
er strahlt wie ein Götze
und die blauen grünen gelben weißen roten Lampions
rinnen hinein in die Augen

nichts ist sonst mehr
niemand

nur er
struppiger wilder Hahn
auf dem Podium

Das Gedicht entstand 1916 und ist Teil des 1918 publizierten Bandes „Plakatsäule“ (Hirdetöoszloppal), in dem nicht nur das *Kapellmeister*-Gedicht von einer starken Affinität zu bildkünstlerischen Verfahren zeugt: etwa 2/3 der Texte dieses Bandes tragen einen Titel, der genau so unter einem Bild stehen könnte: *Plakatsäule, Junge Mädchen gehen die Straße entlang, Auf Julifeldern, Kapellmeister, in abendlicher Beleuchtung, Frauen im Park, Maientanz, Bergleute in der Morgendämmerung, Komposition, Spaziergang an den Peripherien, Russen, Plakat, In „Armen“-Pose, Banales Motiv, Jahrmarkt, Mutterschaft, Mörder, Trauer über der Stadt, Grimasse auf alles, Kühe und Dorf, Bäder, Abend, Kriegskrüppel, Epidemie, Junger Arbeiter, Volksversammlung, Roter Augenblick.*

Der Gedichtstitel ist „auf einer Metaebene oberhalb des Textes angesiedelt. [...] Unabhängig vom Text findet [...] durch den Titel bereits eine

erste Kontaktaufnahme zwischen Sender und Empfänger statt“²⁵ Auch wenn der Ko-Text, der eigentliche Gedichtstext, noch nicht in den Blick gerät, werden über Informativität und Intentionalität des Titels Erwartungen geweckt, werden kontextuelle, assoziative akustische und/oder visuelle Räume konstituiert, die die Rezeption lenken und den Dialog mit dem Text steuern.

Bei dem zitierten Kassák-Gedicht ist das besonders prägnant, weil bereits der Titel multimedial angelegt ist. Der Kapellmeister steht für die Musik und die musikalische Situation, die uns vermittels abendlicher Beleuchtung zusätzlich als und im Bild erscheint.

Die Visualität des Gedichts, auf die der Titel als „Bildtitel“ hinlenkt, wird im Text selbst nun von verschiedenen Komponenten und Verfahren aufgegriffen und weiter entfaltet. Die Offenheit des Textes, die uns die Gedankenstrichreihe in der ersten Zeile des Gedichts und der konjunktionale Satzaufbau im Verein mit der Kleinschreibung des ersten Wortes typographisch signalisiert, lassen den Text als ein Bild, einen Schnappschuß, eine Film- bzw. Geräuschsequenz erscheinen, die mitten im Satz, mitten in der Bewegung herausgeschnitten scheint. Dazu gesellen sich akustisch bzw. visuell suggestive Wort- und Bedeutungsfelder: strahlen – leuchten, Kapellmeister – Blech(bläser)- Rhythmus – Tonkammer – (Dirigenten-) stab sowie Metaphern, die eine starke Visualität in sich bergen: das flutende Meer des Lebens, das Herabschneiden strahlender Papiersterne, der struppige wilde Hahn. Die metaphorisierte Visualisierung des Notenlesens (Noten, die sich wie schwarze Spinnenbeine aus den Pupillen bäumen) mündet bezeichnenderweise nahezu unmittelbar in vertextete Musik: Walzertakt / Wa-hal-zer / Wa-ha-hal-zer-he-her.

Und doch ist das Gedicht vom Kapellmeister nicht nur und vielleicht nicht einmal in erster Linie Zeugnis multi- oder intermedialen Strebens nach einem Gesamtkunstwerk „in Wagners Maske“, auch wenn sich in der ostentativen Kollektivität der Künste in den Zeitschriften Kassáks quasi programmatisch der „synthetische Blick auf die Welt“²⁶ realisierte. Die Kunst stellte das Modell für das „neue und einheitliche Leben“²⁷ dar, der Künstler war Vorbild und Anführer der neuen Menschen. Kassáks Kapellmeister als Sinnbild des Künstlers ist nun aus verschiedenen Gründen prädestiniert für diese Vorbildrolle: Er ist zugleich Arbeiter, Anführer und Prophet. Zum Arbeiter qualifiziert ihn die Tätigkeit: er „arbeitet“. Daß diese Arbeit Iterativität und Durativität und damit Alltäglichkeit kennzeichnen (im Gegensatz zur Einmaligkeit und Abgeschlossenheit eines künstlerisch-musikalischen Ereignisses), darauf verweisen sowohl der bereits erwähnte offene Charakter des Textes und das Bild vom „abgetanzten Podium“. Der erhöhte Standort auf dem Podium wiederum hebt ihn aus dem „Meer des

²⁵ Nord 1993, S. 30.

²⁶ Kassák 1916, S. 20.

²⁷ Kassák 1916, S. 20.

Lebens" heraus und macht ihn zum Anführer, der mit seinem Dirigentenstab die Musiker, das Publikum, das Leben insgesamt beherrscht und bis zu den Sternen hinaufjagt. Erhöht auf dem Sockel steht der Kapellmeister als monumentale „Plastik des Willens“, ganz Konzentration, die in ihrer Mehrdeutigkeit (sich konzentrierend und in sich konzentrierend) signifikant für Kassáks Poetik und Programmatik ist. Die „Konzentrierung von Thema, Musik, Plastik und Expression zu einer Masse“²⁸ gipfelt im Finale des Gedichts in der totalen Vereinnahmung des (musikalischen) Geschehens:

nichts ist sonst mehr
niemand

nur er
struppiger wilder Hahn
auf dem Podium

Leuchtend wie Radium – wobei Kassák ein poetisches Bild aufgreift, daß in einem anderen Gedicht (*Komposition*) den kreuztragenden Jesus bezeichnet – steht am Ende nur noch der Künstler-Messias, nur noch GOTT auf dem Podium, das kollektive Individuum des ungarischen Aktivismus.

Bemerkenswert ist, wie der viermal wiederkehrende Refrain (auch das ein Requisit der Musik) im Verlaufe des Gedichts seine Konnotation ändert: Im Kontext von „Konzentration“ und „Plastik des Willens“ kontrapunktiert er die äußerlich statische Monumentalität der Künstlerfigur mit der Dynamik des Meeresflutens, wobei diese in horizontaler Breite die vertikale (und auf dem Podium erhöhte) statische „Plastik“ kreuzt. Wenn wir den Bau des Gedichts visualisieren, gelangen wir zur klassischen Dreieckskomposition der bildenden Kunst. Kurz darauf wird die Figur des Kapellmeisters dynamisiert, das allgemeine „arbeiten“ wird durch eine Reihe von Bewegungsverbren dynamisiert, die über Mimik und Gestik (hinaufjagen, locken, stampfen, drohen) schließlich eine Ganzkörperaktion (ausdehnen, zusammenkrümmen) beschreiben, wobei die Zunahme der präfigierten Verben die Zielgerichtetheit der Aktionen unterstreicht. Dynamisch wird aber auch der Walzer als künstlerisches Produkt vorgeführt (Walzertakt / Wa-hal-zer / Wa-ha-hal-ze-he-her); und gegen die zunehmend dynamischen Aktionen steht nun der Refrain (zwischen Gedankenstrichreihen wie zwischen Fermaten) als ein *Larghetto* zwischen *Allegro agitato* und *Allegro feroce*, als Ruhepol, als Ausdruck von konstanter Extensität gegen den eruptiven Ausbruch von Intensität und Leidenschaft. Poetisch greift Kassák mit seinem Bild vom Kapellmeister-Messias, das zweifelsohne auch ein – ironisch verfremdetes – Selbstporträt ist, also auf, was der deutsche Aktivist Ludvig Rubiner schon 1912 in seinem Manifest *Der Dichter greift in die*

²⁸ Kassák 1989, S. 24.

Politik zum Programm erhoben hatte: „Ich weiß, daß es nur ein sittliches Lebensziel gibt: Intensität, Feuerschweife der Intensität, ihr Bersten, Aufsplittern, ihre Sprengungen. Ihr Hinausstieben, ihr Morden und ihr Zeugen von ewiger Unvergessenheit in einer Sekunde. Ich kenne die Kanonaden der Erdkruste, Staub zerfliegt, alte Dreckschalen werden durchschlagen, heraus siedet das Feuerzischen des Geistes [...] Den Fortschritt der Zivilisation aufzuhalten; herauszustoßen die Selbstverständlichkeit und Sicherheit des Getragenwerdens von der Umwelt [...] Es kommt auf die Umwandlung der Energie an. Sittlich ist es, daß Bewegung herrscht. Intensität, die unser Leben erst aus gallertiger Monadigkeit löst, entsteht nur bei der Befreiung psychischer Kräfte. Umsetzung von Innenbildern in öffentliche Fakta. Kraftlinien brechen hervor, Kulissen werden umgeschmissen, Räume werden sichtbar, Platz, neue Aufenthaltsorte des Denkens; bis zur nächsten Katastrophe [...]“²⁹

2.2 Bilder mit Wörtern (János Gécz: *Apokryph*)

Ránbá gyűri képét az ég, vörös lett a hold portája. Mint halottra hajol fölém madaraknak szárnyalása. Gót pillérű templomnak ujjaim alkotott mása. Angyalt lógat harangkötél, merev teste föld ingája.

Der Himmel legt sein Antlitz in Falten, die Pforte des Mondes ist rot geworden. Wie über einen Toten neigt sich über mich der Vögel Flügelschlag. Von Kirchen mit gotischen Säulen sind meine Finger das konstruierte Abbild. Das Glockenseil läßt einen Engel baumeln, sein steifer Körper ist das Pendel der Erde.

Ein Prosatext. Ein Prosatext? Mit fortschreitendem Lesen wächst das Mißtrauen, die Verunsicherung. Der Text ist für Prosa zu kurz. Ein Fragment, das aus Fragmenten besteht. Der Wirklichkeitsbezug ist offen, er zwingt den Lesenden, „einen sinngebenden kontextuellen Bezugsrahmen selbst zu formulieren und deutend an den Text heranzutragen“.³⁰ Kürze, Lakonismus und Fragmentenhaftigkeit sind Eigenschaften, die z.B. Elke Austermühl Gedichten zuschreibt. Die starke Bildhaftigkeit, die Häufung von Metaphern sind nun nur noch gleichsam eine Bestätigung dessen, was wir längst ahnen: Es handelt sich bei János Géczis Text nicht um Prosa. Also ein Gedicht, auch wenn das Vehiculum, die visuelle Textgestalt, etwas anderes zeigt. Es sei verraten: Der Text ist in der Tat nie in dieser Form publiziert worden.

Rekonstruieren wir also das Gedicht:

²⁹ Rubiner 1912, Sp. 645-649.

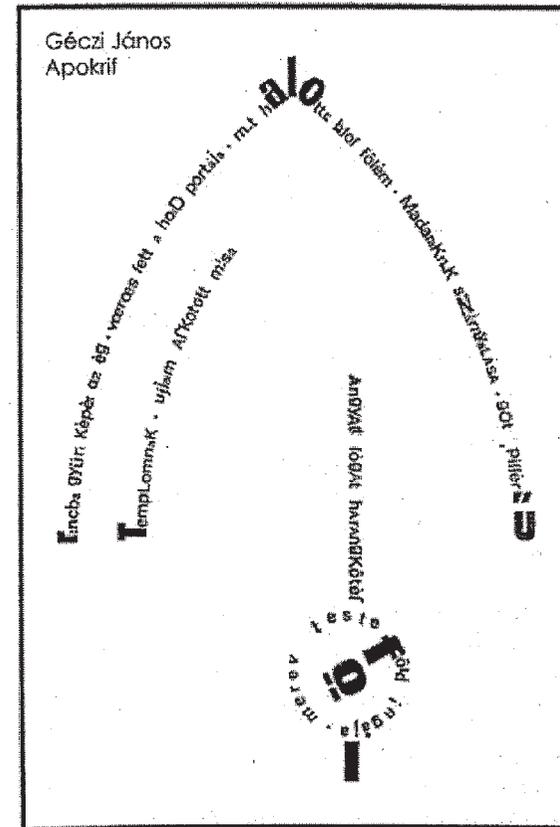
³⁰ Austermühl 1981, S.192.

Ráncba gyűri képét az ég	Des Himmels Antlitz in Falten
Vörös lett a hold portája	Die Pforte des Mondes ganz rot
Mint halottra hajol fölém	Das Flügelschlagen von Vögeln
Madaraknak szárnyalása	Über mir, als wär ich schon tot

Gót pillérű templomnak	Gotischer Kirchengewölbe
Ujjaim alkotott mása	Abbild sind Finger und Hände
Angyalt lógat harangkötél	Ein Engel am Glockenseil schwingt
Merev teste föld ingája	Sein Leib steif der Erde Pendel

Die neue visuelle Gestalt zeigt uns ein konventionelles Gedicht mit zwei Strophen zu je vier gleichmäßigen 8-silbigen Zeilen (ich unterschlage, daß die erste Zeile der zweiten Strophe im Original nur 7 Silben hat). Das Konventionelle wird akustisch vom unterbrochenen Kreuzreim (xaxa) gestützt, der im Original viel raffinierter gebaut ist, als die Übersetzung das nachbilden kann: Sein Schema ist in beiden Strophen identisch (xa₁xa₂ // xa₂xa₁), wobei der Einsatz von reinen Reimen und Assonanzen chiasmisch erfolgt. Hinzu kommt der trochäische Grundrhythmus des Originals und das (für die ungarische Sprache eher ungewöhnliche) Übermaß an dunklen Vokalen (39 von 63 im Original), die den düsteren Grundton intonieren und den *Apokryphen* zusätzlich zu den Endzeitbildern als eine Apokalypse ausweisen. Die starke Präsenz akustisch determinierter artistischer Marker erfordert nun eine andere Übersetzung³¹, die diesen Eigenschaften des Textes zumindest annähernd Rechnung zu tragen versucht (Überführung der trochäischen Verse in einen ungeachtet der Auftakte daktylisch-fallenden Rhythmus, Übernahme des Grundreimschemas, allerdings ohne Verknüpfung der beiden Strophen untereinander).

Aber auch für diesen Text gilt: Er ist von Géczy in dieser Form niemals publiziert worden.³² János Géczy (geb. 1954) ist ein Repräsentant der ungarischen konkreten Dichtung, und *Apokryph* ist ein visuelles Gedicht, das 1982 in einer Anthologie (*Ver/s/ziók*) in der folgenden Form erschien:



Plötzlich ist *Apokryph* kein Gedicht zum Hören mehr, seine akustischen Aspekte rücken in den Hintergrund, in der „Erwanderung der Fläche“³³ sehen wir eher als das wir lesen: einen Spitzbogen und ein Pendel. Weil wir voreingenommen sind, den verbalen Grundtext kennen und als konventionelles Gedicht bereits rezipiert haben, stellt sich nun die Frage, ob die visuelle, multimediale Darstellung des Textes mehr ist als ein Spiel mit gebrochener Linearität, ob und an welcher Stelle also seine Multimedialität in Intermedialität umschlägt und wie das visuelle Gedicht die Verluste auszugleichen vermag, die durch das Verstummen der Klangform zu Buche schlagen.

³¹ Übersetzung aller ungarischen Gedichte und Zitate in diesem Aufsatz von I. R.

³² Rekonstruiert wurde das Gedicht allerdings schon in Martos 1995, S. 63.

³³ Albertsen, Leif Ludwig: *Die freien Rhythmen: Rationale Bemerkungen im allgemeinen und zu Klopstock*. Aarhus: Akademisk Boghandel, 1971. Zit. nach Burdorf 1995, S. 45.

Der Text legt uns beim Lesen Steine in den Weg: mit den unterschiedlichen Schrifttypen, der willkürlichen Vermischung von Minuskeln und Majuskeln, den extreme Schwankungen im Schriftgrad und vor allem mit der ständigen Änderung der Schriftausrichtung und damit Leserichtung. Die Exzentrik der Partitur verlangsamt den Lesevorgang, Konzentration ist nötig, damit man nicht stolpert. Die Steine, die wir aus dem Weg räumen, sind zugleich die Bausteine für den Rohbau des visuellen Gedichts: Sukzessive entsteht mit dem Text der ersten Strophe das Gerüst für das gotische Kirchengewölbe der zweiten Strophe. Durch die für europäische Leser normale Blick- und Leserichtung von links oben nach rechts unten kommt hierbei gleich zu Beginn, eher als bei der Rekonstruktion des linearen Gedichts, die Textbasis für eines der zentralen (poetischen und visualisierten) Bilder in den Blick, die den Rohbau somit gleichsam trägt, stützt und verstärkt: „Templomnak · Ujjaim alkotott mása” (Kirchengewölbe · Abbild sind Finger und Hände). Die Verdüsterung des Himmels (mit allen seinen Konnotationen und Assoziationen), die Kirche und das Bild zum Gebet gefalteter Hände werden gleich zu Anfang kurzgeschlossen. Die Fokussierung des Textes geschieht im visuellen Gedicht schneller und konkreter, handgreiflicher als beim linearen Text, wo sie sich eher auf dunkle Klänge, düstere Ahnungen beschränkt.

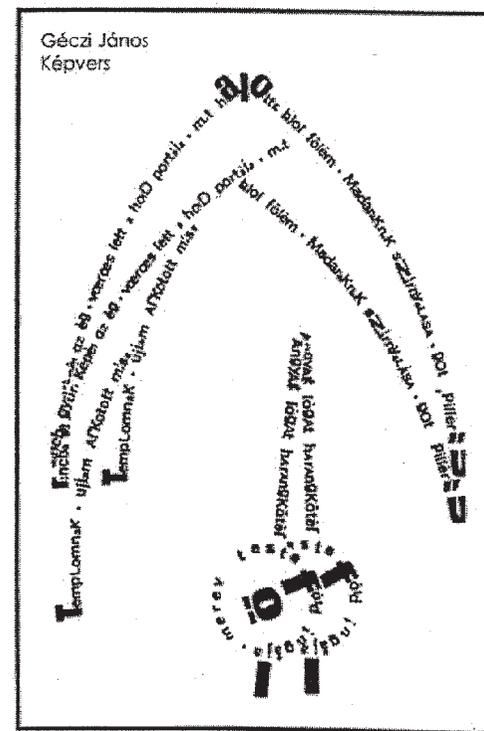
Aus dem zweiten Teil der zweiten Strophe entfaltet sich adäquat ein weiteres entscheidendes Bild des Textes. Ein Engel hängt am Glockenseil, aber wir sehen nicht ihn, sondern das Pendel, und es bleibt ungewiß, welches das Gemeinte und welches das Meinende ist. Wir sehen jedoch, wie er hängt, wenn er hängen würde: Kopfunter, nicht zuletzt deshalb, weil es im Bildbereich des Pendels ein Textelement gibt, daß über den linearen Text hinausweist: fö/ö-l. Dank der Tatsache, daß durch die kantige Typografie dieser fettgedruckten Textpartie nicht genau zu entscheiden ist, ob es sich bei dem ö um ein langes oder kurzes handelt, birgt das Segment gleich drei ungarische Wörter in sich: ö (er/sie/es), fö (Kopf, Haupt) und föl (hoch, hinauf). Im Bild des Pendels gewinnt somit die Potenz der Pendelbewegung Gestalt, im Schwingen an Höhe zu gewinnen – das visuelle Gedicht verfügt damit über ein Element, das dem linearen Gedichttext fehlt und das die fallende, nach unten gerichtete Grundstimmung des Textes auffängt, ihr sogar widerspricht. „Das Spiel der Wörter und Bilder bringt *diskursive* Züge zum Vorschein”, formuliert Péter H. Nagy als ein Merkmal visueller Poesie.³⁴ Spätestens jetzt erweist sich *Apokryph* nicht nur im Sinne Heinrich F. Pletts, nämlich als Transfer linguistischer in visuelle Zeichen, sondern auch im Sinne Jürgen E. Müllers als ein intermedialer Text, der das „multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Mit-

³⁴ H. Nagy 1997, S. 9.

einander überführt, dessen (ästhetische Brechnungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen”.³⁵

1986, vier Jahre nach Erscheinen des *Apokryphs*, nahm Gécz eine bearbeitete Fassung dieses Gedichts in seinen Band *Elemek* auf.

Die verbalen Elemente treten zu Gunsten der visuellen weiter in den Hintergrund, durch Dopplung, Überlagerung und Beschneidung der Zeilen gewinnt die Architektur des Bildes an Raum und Perspektive, das Pendel, dessen Bewegung in der Version von 1982 verbal bereits angelegt war, gerät nun tatsächlich – wie auf einem futuristischen Gemälde – ins Schwingen. Das visuelle Gebilde freilich befindet sich damit auf dem Wege in die Monomedialität, das Bild ist im Begriff, sich vom verbalen Text zu emanzipieren. Markantestes Signal ist die Änderung des Titels: *Figurengedicht* (*Képv*ers), der keinen Bezug mehr auf seinen Ko-Text, sondern nur noch auf



sein sinnlich wahrnehmbares, physisches Vehikulum nimmt.

³⁵ Müller 1996, S. 83.

Zitierte Literatur

- AUSTERMÜHL, Elke: *Poetische Sprache und lyrisches Verstehen: Studien zum Begriff der Lyrik*. Heidelberg: Winter, 1981 (Reihe Siegen, 30; Germanistische Abteilung)
- BURDORF, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1995
- EICHER, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? In: EICHER, Thomas; BLECKMANN, Ulf (Hrsg.): *Intermedialität: Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994
- FRICKE, Harald: *Norm und Abweichung: Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981 (Beck'sche Elementarbücher)
- FÜGER, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: HELBIG, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998
- GADAMER, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. In: GADAMER, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr, 1993 (a)
- GADAMER, Hans-Georg: Poesie und Interpunktion. In: GADAMER, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen: Mohr, 1993 (b)
- GRÜMMER, Gerhard: *Spielformen der Poesie*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1988
- H. NAGY Péter: Kalligráfia és szignifikáció. Fenyvesi Ottó, Géczy János és Zalán Tibor képeverseiről. In: H. NAGY Péter: *Kalligráfia és szignifikáció: Tanulmányok, kritikák*. Veszprém: Művészetek Háza, 1997 (Vár ucca tizenhét könyvek, 19)
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: SCHMID, Wolf; STEMPER, Wolf-Dieter: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien, 1983 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11)
- KASSÁK Lajos: Szintétikus irodalom. In: *Ma* 1(1916) Nr. 2
- KASSÁK, Lajos: Die neue Literatur. In: KASSÁK, Lajos: *Laßt uns leben in unserer Zeit: Gedichte, Bilder und Schriften zur Kunst*. Budapest: Corvina, 1989.
- KAYSER, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen; Basel: Francke, 25 1995
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: Költészet és dialógus: A lírai művek befogadásának kérdésehez. In: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A megértés alakzatai*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998
- LAMPING, Dieter: Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993
- MARTOS Gábor: *Kép(es) költészet*. Sopron: Patriot Kiadó, 1995
- MÜLLER, Jürgen E.: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus 1996 (Film und Medien in der Diskussion, 8.)
- MÜLLER, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Eine Reflexion zu dessen Geschichte. In: HELBIG, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt 1998
- NORD, Christiane: Einführung in das funktionale Übersetzen: Am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen; Basel: Francke, 1993
- PETŐFI S. János; BENKES Zsuzsa: *Elkallódni megkerülni: Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém: Országos továbbképző, Taneszközfejlesztő és Értékesítő Vállalat, 1992
- PLETT, Heinrich F.: Intertextualities. In: PLETT, Heinrich F. (Hrsg.): *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*. Berlin; New York: de Gruyter 1991
- PRÜMM, Karl: Intermedialität und Multimedialität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In: BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Sigma, 1988
- RUBINER, Ludwig: Der Dichter greift in die Politik. In: *Die Aktion* 1912
- WIEMANN, Volker: Aspekte der Lyrikanalyse. In: EICHER, Thomas; WIEMANN, Volker (Hrsg.): *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh 1996

ZANDER, Horst: Intertextualität und Medienwechsel. In: BROICH, Ulrich; PFISTER, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35)