

AUTORIN

Beatrice Nickel (Stuttgart)

TITEL

Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt

ERSCHIENEN IN

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* # 3 (2.2011) / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/beatrice-nickel-poetry-gets-into-the-city>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-13439432006

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Beatrice Nickel: »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt«. In: *Textpraxis* 3 (2.2011). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/beatrice-nickel-poetry-gets-into-the-city>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-13439432006.

IMPRESSUM

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School *Practices of Literature*  
Germanistisches Institut  
Hindenburgplatz 34  
48143 Münster

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

Redaktion und Herausgabe: Nina Gawe, Gesche Gerdes, Till Huber, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Christina Riesenweber, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus Textpraxis sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

# Poetry gets into the city:<sup>1</sup>

## Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt

### 1. Vorbemerkung

Die Bereiche ›Literatur‹ und ›öffentlicher Raum‹ lassen sich auf unterschiedliche Weise miteinander verbinden. Einer der Möglichkeiten, die in der Zeit nach 1945 genutzt wird, ist der folgende Beitrag gewidmet. Es handelt sich dabei um Gedichtobjekte<sup>2</sup>, die das Stadtbild mitbestimmen. Gedichtobjekte sind das Ergebnis einer intermedialen Verknüpfung zwischen der Dichtung und den Raumkünsten, wie zum Beispiel der Architektur, der Skulptur und der Plastik.<sup>3</sup> Das flächige Gedicht ist hier zum dreidimensionalen Objekt geworden. Diese Verknüpfungen hat Eugen Gomringer explizit hervorgehoben, denn für ihn möchte die Konkrete Poesie

eine art literatur sein, die mit dem literaturbetrieb weniger zu tun hat als mit den entwicklungen auf den gebieten der architektur, der malerei und der plastik, der produktgestaltung, der industriellen organisation, mit entwicklungen, denen ein kritisches, doch positiv unterschiedenes denken zugrunde liegt.<sup>4</sup>

Für den Beitrag wurden Gedichtobjekte aus der Zeit nach 1945 untersucht, wobei der Aspekt der Internationalität die Auswahl maßgeblich beeinflusst hat, weil in dieser Zeit die Verbindung von Dichtung und Stadt auf intermediale Weise auffallend stark verbreitet ist, so etwa im Umfeld der so genannten *poesia visiva* und der Konkreten Poesie etwa eines Eugen Gomringers. Zwar ist das Gedichtobjekt keine Erfindung aus dieser Zeit, sondern schon wesentlich älter – Gedichtobjekte kennen wir vor allem aus dem Surrealismus und dem Dadaismus –, aber die Verortung in der Stadt ist neu.

Gedichtobjekte aus der Zeit nach 1945 erfüllen primär zwei Funktionen: Zum einen erlauben sie den entsprechenden Dichtern eine Sprachreflexion und/oder -kritik, und

---

1 | Der Titel meines Aufsatzes passt den Titel einer Serie poetischer Collagen von Eugenio Miccini: *Poetry gets into Life* (1975) diesem Thema an.

2 | Hier und im Folgenden ziehe ich den Begriff ›Gedichtobjekt‹ dem im Deutschen hochgradig ambigen des ›Objektgedichtes‹ vor. Beim ›Objektgedicht‹ kann es sich sowohl um ein plastisches Gedicht handeln, das gegebenenfalls einen Gebrauchsgegenstand veranschaulicht, als auch um ein (mehr oder weniger) traditionell gestaltetes Gedicht über einen bestimmten Gegenstand.

3 | Statt von einer intermedialen Verbindung könnte man hier auch von einer intermaterialen Verbindung sprechen. Zu den Begriffen der Intermaterialität und der materialen Konvergenz vgl. Christoph Kleinschmidt: »Intermaterialität im Expressionismus. Programm und Praxis einer materialen Konvergenz der Künste«. In: *literaturkritik.de* 9 (2010). [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=14789](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14789) (zuletzt eingesehen am 19.08.2011).

4 | Eugen Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung: Referat und Beispiele*. Itzehoe 1969, S. 293.

zum anderen soll durch sie der Dichtung ein neuer großer Rezipientenkreis erschlossen werden, und zwar durch eine starke öffentliche Präsenz. Dies gilt umso mehr, wenn Gedichtobjekte an prominenter Stelle im Stadtbild erscheinen. Auf diese Weise löst sich die Dichtung auf signifikante Weise vom Traditionsmedium ›Buch‹ los. Laut Pierre Garnier, dem Initiator und führenden Vertreter des so genannten *spatialisme*, einer Sonderform der Konkreten Poesie, gehört die Präsentation von Gedichten in Buchform schon in den 1960er Jahren der Vergangenheit an: »Le temps des livres semble passé.«<sup>5</sup> Garnier fordert die Vielfältigkeit der medialen Präsentation von Gedichten und zielt dabei primär auf das städtische Alltagsleben. Er bezweckt damit vor allem, die Dichtung der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie eben nicht nur an eine Gruppe von *initiés* zu richten.<sup>6</sup> Hier haben wir es mit einer ganz typischen Haltung von Dichtern der Konkreten Poesie zu tun. Wie der Dadaismus vertritt auch die Konkrete Poesie »die Vorstellung, dass ein Gedicht so wirksam sein soll wie ein Werbeslogan«<sup>7</sup>. Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext die italienische *poesia visiva*. Um die in dieser Dichtung inhärente kritische Potenz großflächig entfalten zu können, haben die entsprechenden Dichter (Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti u.a.) andere mediale Präsentationsformen als die Buchpublikation gesucht. So konnte die *poesia visiva* durch eine gezielte Integration ins Alltagsleben einer großen Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Ähnlich wie die Dichter der Konkreten Poesie, allen voran Eugen Gomringer<sup>8</sup> und Pierre Garnier, streben auch die Dichter der *poesia visiva* die Präsentation ihrer Gedichte auf Mauern, Plakatwänden und anderen Flächen des öffentlichen Raumes an: »Se il pubblico non cerca la poesia, la poesia deve cercare il pubblico.«<sup>9</sup>

## 2. Architekturelle Gedichtobjekte im städtischen Umfeld

Eine beliebte Möglichkeit, intermediale Gedichte im Stadtbild zu positionieren, ist, sie an unterschiedlichen Gebäuden anzubringen. Ähnlich sind Dichter, entsprechende antike Praktiken nachahmend, vor allem in der Frühen Neuzeit vorgegangen, wenn sie Epigramme oder andere Kurzgedichte an der Fassade öffentlicher Bauwerke platziert haben. Die Dichter nach 1945 haben Gedichte aber im Unterschied zu diesen eben nicht nur in Form öffentlicher Inschriften mit der Architektur verknüpft, sondern zahlreiche andere Möglichkeiten entwickelt, um intermediale Verbindungen zwischen Dichtung und Architektur herzustellen. Strikt zu trennen ist diese Form poetischer Intermedialität vom so

---

5 | Pierre Garnier: *Spatialisme et poésie concrète*. Paris 1968, S. 135. Von Ferdinand Kriwet existieren beispielsweise Textteppiche, Textsäulen, Textkuben und Textbilder.

6 | Vgl. Pierre Garnier: »Deuxième manifeste pour une poésie visuelle«. In: *Les lettres* 30 (1963), S. 15–28, hier S. 20: »Différents moyens s'offrent pour faire entrer la poésie dans les villes et dans les demeures: l'affiche, les poèmes visuels en céramique, des calendriers faits de poèmes visuels, un poème visuel se poursuivant, se complétant, se détruisant de chambre en chambre, des poèmes visuels mobiles en néon, des poèmes visuels sur cartes postales, des boîtes où seront enfermés quelques mots, des tapisseries – enfin, et peut-être surtout, le cinéma [...]«.

7 | Reinhard Krüger: »Die poesía concreta und das Internet: Metamorphosen des Mediums«. In: *PhiN*-Beiheft 2 (2004), S. 83–101, hier S. 91. <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft2/b2to7.htm> (zuletzt eingesehen am 14.06.2011).

8 | Vgl. v.a. Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung* (Anm. 4).

9 | Lamberto Pignotti: *Sine æsthetica, sinestetica. Poesia visiva e arte plurisensoriale*. Roma 1990, S. 89. Ähnliches hatte Carlo Belloli bereits in seiner *Introduzione teorica ai testi-poemi murali* (1944) formuliert.

genannten ›Architekturgedicht‹<sup>10</sup>. Von diesem gibt es mehrere Ausprägungen, die jedoch alle gemein haben, dass sie im Gegensatz zu den hier verhandelten intermedialen Gedichtobjekten zweidimensional gestaltet sind: Erstens kann es sich beim Architekturgedicht – in Analogie zum Bildgedicht – um ein Poem handeln, das ein bestimmtes Bauwerk zum Gegenstand hat. Zweitens kann es »als Figurengedicht das Bauwerk thematisieren und zugleich in seinen Umrissen abbilden.«<sup>11</sup> Von diesen beiden Formen lässt sich eine dritte Variante des Architekturgedichtes unterscheiden: »Es kann [...] auch in seinen äußeren Umrissen Architekturformen bilden, die keiner Vorlage folgen, die aber als Metapher notwendiger Bestandteil des Gedichts sind.«<sup>12</sup>

Zeichnen sich die Architektur und Dichtung intermedial verknüpfenden Gedichtobjekte gerade durch ihren dreidimensionalen Charakter aus, so bleiben die drei benannten tradierten Formen des Architekturgedichtes immer auf die Fläche beschränkt. Auf die hieraus resultierende Diskrepanz zwischen dem entsprechenden Bauwerk und dem zweidimensionalen Gedicht wurde – repräsentativ für den zweiten und dritten Typus des Architekturgedichtes – zu Recht hingewiesen: »Wenn [...] dreidimensionale Architektur in einem Figurengedicht typographisch-optisch durch eine aus Schrift gebildete Fläche nachgeahmt wird, geht eine Dimension verloren.«<sup>13</sup> Dasselbe gilt natürlich auch für den ersten Typus des Architekturgedichtes, der dem traditionellen Satzspiegel folgt. Es soll hier nun nicht der falsche Eindruck vermittelt werden, dass dreidimensionale Verbindungen von Architektur und Dichtung eine Innovation der Dichtung nach 1945 seien, denn entsprechende Ansätze finden wir schon im Umfeld der italienischen Futuristen.<sup>14</sup>

Während etwa August Wilhelm Schlegel in seiner berühmten *Geschichte der romantischen Literatur* (1803/04) im Kontext seiner Betrachtungen über die italienische Poesie das Sonett mit einem Bauwerk poetologisch und darum gewissermaßen metaphorisch verglichen hat, so unterscheiden sich allerdings die intermedial mit der Architektur verknüpften Gedichte von diesen frühen Versuchen, Dichtung und Architektur miteinander in Analogie zu setzen, ganz fundamental. Nämlich Dichtung und Architektur, so sollen es auswählte Beispiele darlegen, ist in der Zeit nach 1945 bevorzugt im städtischen Raum Realität geworden. Wie bereits erwähnt, haben es sich vor allem die Dichter der *poesia visiva* zum Ziel gesetzt, ihre Dichtung im städtischen Raum zu etablieren. Bellolis *Testi poemi murali* (1944)<sup>15</sup> sind nur eines unter vielen Beispielen für diese Tendenz, die vor allem zweierlei zur Folge hatte: Erstens das Erreichen einer großen Rezipientenzahl und zweitens die Annäherung der Dichtung an das alltägliche Leben. Letzteres illustriert

10 | Vgl. Erika Greber: »Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie«. In: Roger Lüdeke u. Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2004, S. 171–204.

11 | Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York 2011, S. 632. Dencker nennt als Paradebeispiel für solche in Gedichten visuell nachgebildeten Bauwerke den Eiffelturm und führt zahlreiche poetische Belege an.

12 | Ebd., S. 633. Zu Recht weist Dencker hier auf die besondere Beliebtheit von Ehrenmalen und -pforten, Triumphbögen, Säulen und Pyramiden hin.

13 | Vgl. Gisbert Kranz: *Das Architekturgedicht*. Köln 1988, S. 16.

14 | Vgl. Dencker: *Optische Poesie* (Anm. 11), S. 636. Ein Beispiel stellt Fortunato Deperos *Progetto per un Padiglione pubblicitario* (1928) dar.

15 | Vgl. Ulrich Ernst: »Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde«. In: Gerd Labrousse u. Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam, Atlanta 1999, S. 273–304, hier S. 299.

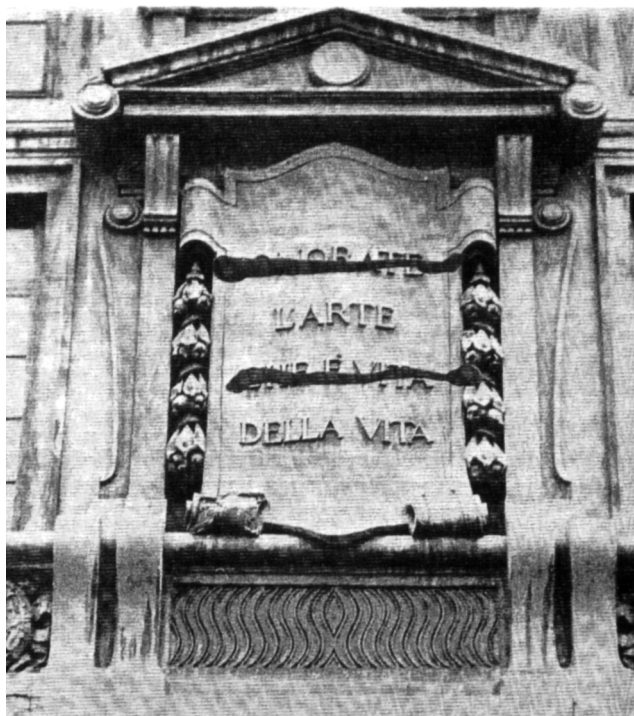


Abb. 1: Eugenio Miccini, *L'Arte della Vita* (1980)

Eugenio Miccinis *L'Arte della Vita* (1980)<sup>16</sup> auf paradigmatische Weise, auch wenn dieses Gedicht insofern eine Besonderheit darstellt, als es sich bei der Bearbeitung einer Inschrift auf einem Bauwerk um das Produkt einer Fotomontage und nicht um ein tatsächlich existierendes intermediales Gedicht handelt. Nichtsdestoweniger inszeniert es sich als ein Gedichtobjekt.

Das vorliegende Gedicht suggeriert die Verbindung von Dichtung und Leben und steht somit im bereits erwähnten Kontext der Annäherung der Dichtung an das Leben. Die Abbildung des Gedichtes zeigt uns den Teil eines Gebäudes, auf dem eine Inschrift angebracht ist. Diese Inschrift

besteht aus vier kurzen Zeilen, von denen die erste und die dritte geschwärzt wurden. Die nicht geschwärzten Wörter entsprechen dem Titel des Gedichtes: »L'ARTE DELLA VITA«. Dass diese Inschrift nur aus Majuskeln gebildet wird, stimmt mit dem Grundsatz der reduktionistischen Gestaltung überein, der sich explizit auf viele Poetiken aus der Zeit nach 1945 rekurriert. Im Normalfall führt die Umsetzung dieses Grundsatzes zwar zu Gedichten im Kleindruck, aber auch die ausschließliche Wahl von Majuskeln bewirkt – verglichen mit Texten, die sowohl Groß- als auch Kleinschreibung aufweisen – ebenfalls eine 50%ige Reduktion des Zeichenbestandes.

Die Wörter »L'ARTE DELLA VITA« sagen noch nichts über die Verbindung von Dichtung und Leben aus. Diese Verbindung ergibt sich erst, wenn auch die geschwärzten Wörter mitgelesen werden. Dass eine solche Rezeption von Miccini intendiert wird, ist daraus ersichtlich, dass die beiden entsprechenden Zeilen der Inschrift so geschwärzt sind, dass sie – wenn auch mit großer Mühe – noch immer lesbar sind. Damit verweigern sie sich zugleich einem automatisierten Lesevorgang, dem diese Dichtung nach 1945 ja entgegenwirken wollte. Die vollständige Inschrift lautet folgendermaßen: »onorate l'arte che é vita della vita«. Kunst und damit zugleich auch Dichtung ließen sich als eine Art von potenziertem Leben beschreiben. Damit kehrt sich zugleich der aristotelische *mimesis*-Gedanke um, wonach Kunst nicht das Leben nachahme, sondern dieses die Kunst.

Nun ist die in diesem Fall unvollständige Tilgung skripturaler Zeichen durch schwarze horizontale Linien kein wertneutrales Vorgehen, sondern die gebräuchliche Maßnahme der politischen Buchzensur. Miccinis *L'Arte della Vita* ist damit neben vielen anderen Beispielen in der Dichtung nach 1945 auch als Kommentar zur Praxis der Zensur zu lesen. Dass bei ihm die geschwärzten Textpassagen nach wie vor vom Betrachter entziffert werden können, darf so interpretiert werden, dass jede Zensur ihr Ziel, bestimmte

16 | Abgedruckt in Michael Erlhoff u. Bernhard Holeczek (Hg.): *Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen*. Hannover 1980, S. 115.



skriptural vermittelte Inhalte vollständig auszulöschen, letztlich niemals erreichen kann. Indem ein Gedicht aus dem öffentlichen Raum die Zensur als machtlos zeigt, wird sie gerade dort, wo sie wirken soll, als nicht wirksam vorgeführt. Hierin wird die Kritik an Zensurmaßnahmen umso effektiver.

Von der doppelten Verbindung von Dichtung und Stadt sowie Dichtung und Architektur zeugt ebenfalls ein Gedicht von Augusto de Campos,<sup>17</sup> das er zusammen mit Julio Plaza im Jahre 1987 an den Ausstellungsgebäuden der Biennale von São Paulo angebracht hat:<sup>18</sup>

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendmultipliorganiperiodiplasti  
publirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade

Die Verbindung mit dem Thema Stadt wird hier nicht nur durch den Publikationsort hergestellt, sondern sie besteht auch auf der lexikalischen Ebene, denn das skripturale Material in *cidade* lässt sich folgendermaßen beschreiben: Es handelt sich hierbei um einzelne Silben oder Wortfetzen, die in Zusammenhang mit einer modernen Metropole stehen, und zwar in zweifacher Hinsicht, nämlich inhaltlich und formal. Augusto de Campos hat für sein Gedicht ausschließlich Begriffe, die mit der Silbenfolge *cidade* (dt. Stadt) enden, gewählt und diese dann bis zum letzten Wort unterschlagen. Der Rezipient liest und hört also beispielsweise zu Beginn von *cidadecitycité* nicht den Begriff *atrocidade* (dt. Gräueltat), sondern lediglich die verstümmelte und bedeutungslose Silbenfolge *atro*, an die sich lückenlos die nächste verstümmelte Silbenfolge reiht, und so weiter, bis schließlich das Gedicht mit *cidade* endet. Durch dieses Verfahren erscheinen alle Begriffe aufs Engste mit dem Wort *cidade* verbunden. Auf der inhaltlichen Ebene stehen die Begriffe insofern in Zusammenhang mit einer modernen Metropole, als sie allesamt typische städtische Erscheinungen und Tatsachen benennen. Campos hat ein »Wortungestüm geschaffen, welches alle nominalisierbaren Eigenschaften des städtischen Lebens in einer ungetrennten Verkettung vorführt«<sup>19</sup>

Das in überdimensional großen Buchstaben an den Ausstellungsgebäuden der Biennale von São Paulo angebrachte Gedicht geht darüber hinaus eine noch sehr viel intensiver gestaltete Verbindung mit der Stadt ein: Aus dieser Konstellation folgt, dass es sich nicht nur um ein Gedicht über, sondern zugleich in der Großstadt handelt; also um ein Gedicht, das in der städtischen Architektur seinen Platz gefunden hat. Von der (vornehmlich frühneuzeitlichen) öffentlichen Epigraphik unterscheidet sich dieses Beispiel vor allem dadurch, dass es nicht als poetische Inschrift an einem Gebäude fungiert, sondern als intermediales Gedicht mit skripturalen Zeichen zu einem Gedichtobjekt oder Gedichtkörper verändert ist, das bzw. der vor einer Gebäudefassade angebracht ist. Dadurch, dass die Gebäudefassade und das *cidade*-Gedichtobjekt farblich stark voneinander abgesetzt sind, rückt darüber hinaus die Materialität der eingesetzten Zeichen in den Vordergrund. Damit kommt dem Gedichtobjekt ein gänzlich anderer Status zu als der traditionellen öffentlichen Epigraphik, die primär der Zierde eines Gebäudes dient.

Einen ebenfalls prominenten Ort im Stadtbild, wenn auch nicht mit demjenigen von *cidadecitycité* an den Ausstellungsgebäuden der Biennale von São Paulo vergleichbar, nehmen auch die folgenden drei Letterngedichtobjekte von Joan Brossa ein. Dieser katalanische Dichter und Künstler eignet sich insofern als Gegenstand des vorliegenden Beitrages, als er explizit viele seiner Gedichtobjekte der *poesia urbana* zugeordnet hat. Dies trifft auch auf die folgenden drei zu:

17 | Augusto de Campos: *cidadecitycité (montagem de julio plaza bienal de são paulo)* (1987), [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09\\_02.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09_02.htm), (zuletzt eingesehen am 26.06.2011).

18 | In gedruckter Form stammt das Gedicht *cidade* aus dem Jahre 1963.

19 | Krüger: »Die poesia concreta und das Internet« (Anm. 7), S. 91.

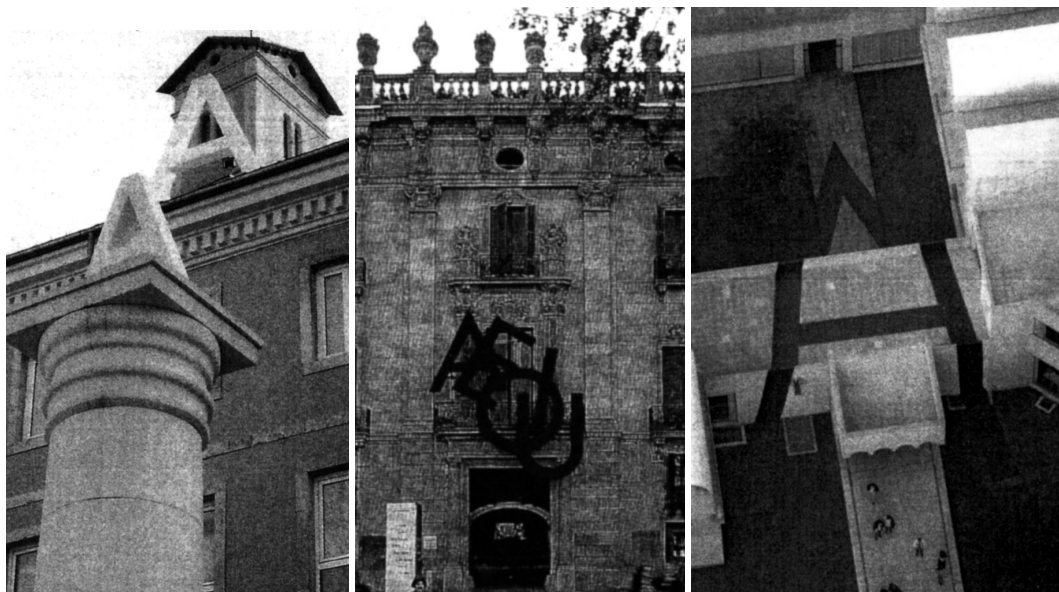


Abb. 2: Joan Brossa, *A de cinema* (1998)<sup>20</sup>

Abb. 3: Joan Brossa, *Alfabet jeràrquic* (1994)<sup>21</sup>

Abb. 4: Joan Brossa, ohne Titel (1986);<sup>22</sup> Intervenció exterior a la *Fundació Joan Miró* (Barcelona)

Diese drei Beispiele zeigen Dichtung und Architektur jeweils auf unterschiedliche Weise intermedial miteinander verknüpft: Im ersten Fall erfüllt die Majuskel A die Funktion einer Statue, die hoch oben auf einer Marmorsäule prangt. Im zweiten Beispiel zieren die fünf Vokale des lateinischen Alphabets – jeweils als Majuskel – die Frontseite des Rathauses von Barcelona. Die Hierarchie der traditionellen Vokalreihe ist dadurch visualisiert, dass die Lettern einer abwärtsgerichteten Linie folgend an der Gebäudefassade angebracht wurden. Das letzte Beispiel führt schließlich eine anders gestaltete intermediale Verknüpfung von Dichtung und Architektur vor: Wir sehen aus der Vogelperspektive die im Jahre 1975 gegründete *Fundació Joan Miró* in Barcelona. Die Abbildung zeigt, dass sich über eine der Gebäudefrontseiten und über das Dach hinweg die Majuskel A bis in den Innenhof erstreckt. Dies nötigt natürlich zu einer sehr ungewöhnlichen Perspektivierung dieses Buchstabens, die wiederum der unkonventionellen Kunst Joan Mirós zu entsprechen scheint.

Beim nächsten Beispiel<sup>23</sup> handelt es sich um ein Letterngedichtobjekt, das die visuelle Ähnlichkeit zwischen der Majuskel A und dem Segel einer Barke veranschaulicht. Auch hier ist der Buchstabe zum Objekt geworden, und zwar in der Weise, dass er aus jedem semantischen oder syntaktischen Kontext gelöst erscheint. Signifikanterweise stellt die Majuskel das einzige skripturale Zeichen dar. Im vorliegenden Fall handelt es sich nach der Klassifizierung Brossas ebenfalls um ein so genanntes *poema urbano*<sup>24</sup>, also um ein

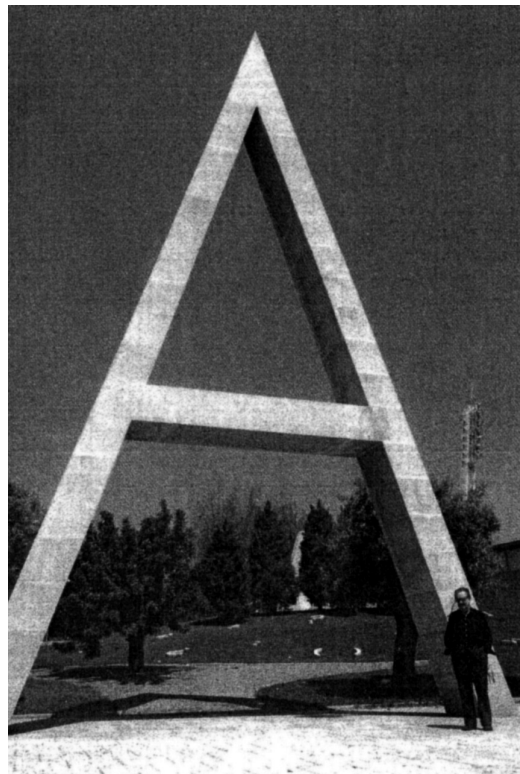
20 | Joan Brossa: *poesia tipogràfica*. Barcelona 2004, S. 117.

21 | Jordi Fernando (Hg.): *Joan Brossa entre les coses i la lectura: objectes, poemes, muntatges, instal·lacions* [...]. Barcelona 1994, S. 59. Es handelt sich hierbei um Brossas *Alfabet jeràrquic*, das ausschließlich die Vokale präsentiert.

22 | Brossa: *poesia tipogràfica* (Anm. 20), S. 110.

23 | Ebd., S. 115.

24 | In der Terminologie Brossas sind damit nicht jene Gedichte gemeint, die dem Thema ›Stadt‹ gewidmet sind, sondern ausschließlich solche plastischen Gedichte, die für das Aufstellen an einem bestimmten Ort in einer bestimmten Stadt (vor allem in Barcelona) konzipiert sind. Auf der Homepage des Dichters können unter folgendem Link weitere Repräsentanten des *poesia urbana*

Abb. 5: Joan Brossa, *A de barca* (1996)Abb. 6: Joan Brossa, *Poema visual en tres temps* (1984) (I); (Joan Brossa rechts im Bild, stehend)Abb. 7: Joan Brossa, *Poema visual en tres temps* (1984) (III); (Joan Brossa in der Mitte des Bildes, sitzend)

Gedicht, das im Stadtbild seinen Platz gefunden hat, und zwar in diesem Fall ganz konkret im *Parc Catalunya* in Sabadell (siehe Abb. 5).

Auch die folgenden beiden Abbildungen<sup>25</sup> zeigen zwei der *poesia urbana* zugehörige Gedichtobjekte. Da sie einen zeitlichen Ablauf abbilden, könnten sie mit einigem Recht als plastische Entsprechungen des so genannten *poema proceso* aufgefasst werden. Es handelt sich um den ersten und dritten Teil eines Gedichtobjekt-→Triptychons.

Zunächst ein Wort zu der im Titel benannten Gattungszuordnung:

Die Bezeichnung *poema visual* hat Joan Brossa im vorliegenden Fall sehr eigenwillig verwendet, denn es handelt sich hier nicht um visuelle Gedichte,<sup>26</sup> die eine

abgerufen werden: [http://www.joanbrossa.org/obra/brossa\\_obra\\_escultura.htm](http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_escultura.htm) (zuletzt eingesehen am 17.06.2010).

25 | Brossa: *poesia tipogràfica* (Anm. 20), S. 113 (I), S. 128 (II) und S. 112 (III).

26 | Ein visuelles Gedicht, das diese Bezeichnung zu Recht trägt und das die Zerstörung der Majuskel A – allerdings als statischen Zustand – zeigt, ist in Joan Brossa: *Grafiken, Objekte, Installationen. Katalog zur Ausstellung im Museum Fridericianum Kassel (12. Juli bis 13. September 1998) und in der Städtischen Galerie Göppingen (20. September bis 25. Oktober 1998)*. Kassel 1998, S. 54 abgebildet.



flächige Darstellung aufweisen, sondern um Gedichtobjekte, die vielmehr plastisch gestaltet sind.<sup>27</sup>

Nachgezeichnet ist auf den drei Gedichtobjekten des ›Triptychons‹ ein bestimmter ›Weg‹ der Majuskel A: »Naixement – camí amb pauses i entonacions – i destrucció«,<sup>28</sup> so die Erläuterung zu den Abbildungen auf Joan Brossas eigener Homepage. Dieser Kommentar deutet an, dass wir Zeuge einer negativ verlaufenden Entwicklung von der Geburt bis zur Zerstörung werden. ›Opfer‹ dieses Prozesses ist die Letter A. Auch im vorliegenden Fall ist der Interpretationsspielraum zu den unterschiedlichsten Seiten offen, auch hier wird dem Leser »offenes sprachliches Material«<sup>29</sup> präsentiert, jedoch werden bestimmte Implikationen und Assoziationen nahe gelegt oder begünstigt. Zunächst scheint Brossa hier das Verfahren der Sprachzerlegung als Mittel der Sprachskepsis oder Sprachkritik, dem wir vor allem im Kontext der Konkreten Poesie begegnen, angewendet zu haben. Zugleich legt die Majuskel A nahe, insofern über sich selbst hinauszuweisen, als sie allgemein als Symbol für einen Beginn steht. Damit könnte Brossas Poema *visual en tres temps* den frühneuzeitlichen *vanitas*-Gedanken aufnehmen und auf die Vergänglichkeit alles Irdischen anspielen. Diese Annahme bietet sich insofern an, als dieser Gedanke auch in der Dichtung der Frühen Neuzeit bevorzugt anhand der Ruinenthematik verhandelt wird.<sup>30</sup> Dies scheint als ein Beleg dafür zu gelten, dass sich die Dichter der Konkreten Poesie vom futuristischen und surrealistischen Diktum einer *creatio ex nihil* loslösen. Widerum ein wesentlicher Unterschied zur frühneuzeitlichen Dichtung, die teilweise in Form epigrammatischer Inschriften an Häuserwänden oder Statuen angebracht ist, besteht darin, dass das skripturale Zeichen, das Brossa gewählt hat, nämlich die Majuskel A, nicht einem anderen Objekt (Stein etc.) eingeschrieben ist, sondern sie selbst das Objekt ist, das am Ende eines Zerstörungsprozesses in seiner materialen Gestalt präsentiert wird. Gleichwohl bleibt ein gemeinsames Merkmal mit der frühneuzeitlichen Epigraphik der Aspekt der öffentlichen Präsentation innerhalb der Stadt.

Den Gedichtobjekten weisen die offensichtliche Gemeinsamkeit auf, dass sie einen isolierten Buchstaben oder die Bruchstücke eines isolierten Buchstabens beinhalten. Dass die Herauslösung eines Buchstabens aus einem semantischen und/oder syntaktischen Kontext in der Dichtung nach 1945 ein beliebtes Mittel der Sprachkritik ist, und zwar nicht nur im Umfeld des *lettrisme*, ist allgemein bekannt. Brossas Gedichtobjekt-›Triptychon‹ bietet in diesem Kontext einer weiteren Implikation Raum: Zwar erscheint ein Buchstabe ohne weitere skripturale Zeichen, dafür wird der Buchstabe aber von Bäumen umgeben. Brossa scheint hier mit der Doppelbedeutung des Begriffes ›Blatt‹ als Teil eines Baumes und als Papierseite, die auch im Katalanischen existiert, zu spielen. Insofern ersetzen und kompensieren die abgebildeten Bäume den fehlenden Kontext eines Textes und in einer weiteren Perspektive den eines Buches.

Die tatsächlichen räumlichen Ausmaße dieses Gedichtobjekt-›Triptychons‹ *Poema visual en tres temps* werden vor allem dadurch erkennbar, dass Joan Brossa, stellvertretend für einen durchschnittlich großen Menschen, auf den Fotos als Referenz erscheint.

27 | Die drei Gedichtobjekte befinden sich seit 1984 im *Velòdrom de la Vall d'Hebron d'Horta* in Barcelona.

28 | <http://www.joanbrossa.org/obra/urbans/velodrom.htm> (zuletzt eingesehen am 17.06.2010).

29 | Christina Weiss: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf 1984, S. 238.

30 | Eines der wohl berühmtesten Beispiele aus dieser Zeit stammt vom *Pléiade*-Dichter Joachim Du Bellay: *Le premier livre des antiquitez de Rome: contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine; Plus Un songe ou vision sur le mesme subject* (1558).

Vor allem die Abbildung des letzten Gedichtobjektes macht deutlich, dass ein skripturales Zeichen hier zum greifbaren Objekt geworden ist. Dies muss als Anstoß zur Sprachreflexion verstanden werden, wobei ein solcher schon immer dann gegeben ist, wenn Sprache zum plastischen Gegenstand gemacht wird, dessen Materialität prinzipiell auch stets von Bedeutung ist:

Das Betrachten von Sprache als Skulptur, das Hantieren mit beschriebenen Objekten, das Herumlaufen um Leseblöcke oder das Umgebensein von einem mit geschriebener [...] Sprache gefüllten Raum weckt die Sensibilität für das tägliche Zusammentreffen mit Sprache in der vom Menschen geprägten Umwelt.<sup>31</sup>

Diese Intention, den Leser zu einer grundsätzlichen Sprachreflexion, die immer auch eine Schriftreflexion impliziert, zu veranlassen, scheint mir erheblich bedeutender zu sein als die Absicht des Dichters, Sprache bzw. Schrift im Medium seines ›Triptychons‹ ein Denkmal zu setzen, auch wenn dies selbstverständlich in gewissem Maße ebenfalls zutrifft.

Ian Hamilton Finlay soll an dieser Stelle ein letztes Beispiel dafür sein, wie Gedichte in einer architektonischen Umgebung positioniert sind. Die folgende Abbildung<sup>32</sup> zeigt einen von ihm gestalteten Brückenpfeiler im Südwesten Schottlands:

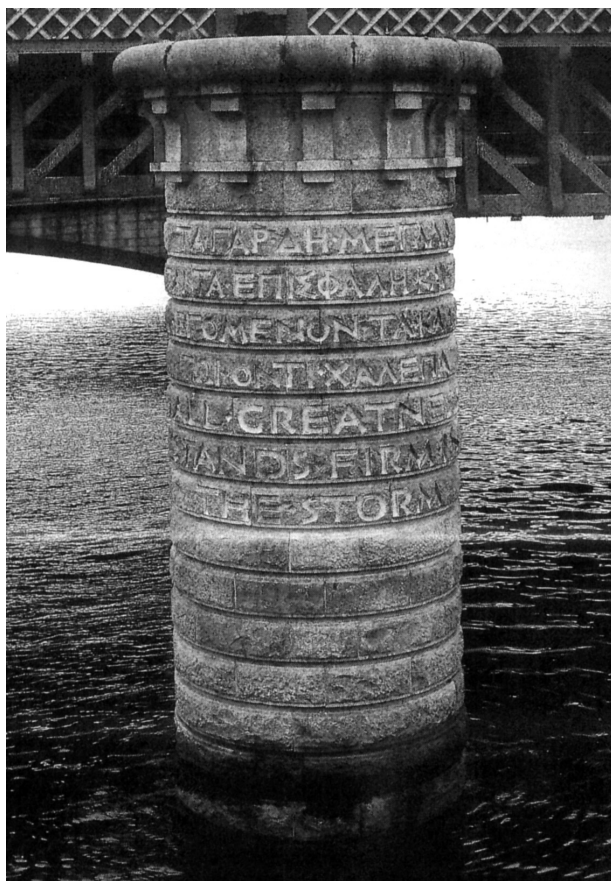


Abb. 8: Ian Hamilton Finlay, Bridge Column (1990);  
(Broomielaw, Glasgow, Schottland)

Einer persönlichen Vorliebe entsprechend, hat Finlay einen bekannten antiken Text gewählt, aus dem er zunächst einen kleinen Auszug im Original und danach in einer englischen Übersetzung zitiert. Bei diesem Text handelt es sich um Platons *Politeia*. Die Wahl dieses Textes entspricht Finlays Vorliebe für die griechisch-antike Philosophie und Literatur, die in zahlreichen seiner poetischen Produktionen manifest wird.<sup>33</sup> Der englische Text, der die drei letzten Zeilen der Inschrift auf dem Brückenpfeiler einnimmt, lautet folgendermaßen: »ALL GREATNESS STANDS FIRM IN THE STORM«. Diese englische Übersetzung basiert auf Heideggers eigensinniger deutscher Neubearbeitung der *Politeia* und entbehrt daher der Ambiguitäten des griechischen Originals.<sup>34</sup> Diese sollen darum an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Viel wichtiger ist hingegen, dass

31 | Weiss: *Seh-Texte* (Anm. 29), S. 238.

32 | Zdenek Felix u. Pia Simig (Hg.): *Ian Hamilton Finlay. Works in Europe 1972–1995 / Werke in Europa 1972–1995*. Ostfildern 1995, o. S.

33 | Vgl. Tom Lubbock: *Ian Hamilton Finlay – Maritime Works*. St. Ives 2002, S. 5f.

34 | Vgl. Felix u. Simig (Hg.): *Ian Hamilton Finlay* (Anm. 32), o. S.

Finlay einen Satz, der bei Platon auf die *polis* bezogen ist, einer Säule aus grauem Granit eingeschrieben hat. Zwar könnte man annehmen, dass es sich hierbei um eine traditionelle Inschrift handelt, allerdings wird diese Annahme dadurch widerlegt, dass sich das Gedicht – im Gegensatz zur traditionellen Epigrammatik – sowohl aus den skripturalen Elementen auf der Säule als auch aus dieser selbst konstituiert. Aus dem spannungsreichen Verhältnis beider resultiert die vieldeutige Aussage des Gedichtes.

Die oben abgebildete Säule scheint aufgrund ihrer isolierten Lage dem Konzept der *polis* geradezu entgegengesetzt zu sein. Das gilt auch, obwohl im näheren Umkreis der abgebildeten Säule noch sieben weitere dieser Art zu finden sind. Alle stehen jedoch mehr oder weniger isoliert für sich. Dies ist dem Umstand zu verdanken, dass sie die Überreste einer Brücke darstellen, die in den 1950er Jahren abgerissen wurde. Zwei dieser Säulen hat Finlay mit derselben Inschrift wie die oben abgebildete Säule versehen, wobei auf der einen zuerst der griechische Text und dann die englische Übersetzung und auf der anderen zuerst die englische Übersetzung und dann das griechische Original erscheinen.

Die Standfestigkeit bzw. Standhaftigkeit im Sturm stellt eine Metapher für den allgemeinen Gedanken der *vanitas* dar. Dass Finlay Platons Satz über die Vergänglichkeit in die beschriebenen Granitpfeiler gehauen hat, lässt mehrere Implikationen zu: Zum einen können diese jene der Vergänglichkeit alles Irdischen trotzend Beständigkeit repräsentieren, und zwar nicht nur, weil diese *per se* der Materie ›Stein‹ zukommt, sondern vor allem deshalb, weil sie die Überreste der einstigen Brücke über den Clyde darstellen. Da es sich aber nicht allein um Brückensäulen handelt, sondern um eine Form der intermediären Dichtung, ist zugleich auch eine poetologische Dimension der Aussage denkbar: Auch wenn die Brücke, die die verbliebenen Säulen in Erinnerung rufen, längst zerstört ist, bleibt die Dichtung – hier in intermedialem Gewand – weiter bestehen. Dies entspreche weitgehend dem seit der Antike geläufigen Topos vom zeitüberdauernden Charakter der Kunst.

### 3. Schlussbetrachtung

Wie aufgezeigt wurde, kann die Verbindung von Literatur und Gesellschaft als eine Verbindung der Bereiche Dichtung und Stadt gestaltet sein. In Anlehnung an Eugenio Miccini's *Poetry gets into Life* (1975) ließe sich treffend festhalten: Poetry gets into the city. Besonders anschaulich lässt sich dies durch die Positionierung von Gedichtobjekten an prominenten Stellen im Stadtbild realisieren. Im Zuge dieser Verknüpfung sind zwei Aspekte hervorzuheben, die charakteristisch für die intermediale Dichtung nach 1945 – und im Besonderen für die so genannte Konkrete Poesie – sind: Zum einen handelt es sich hierbei um die Zusammenführung der Bereiche ›Kunst‹ und ›Leben‹ und zum anderen um die intermediale Verknüpfung zweier unterschiedlicher Medien, wie sie etwa die Beispiele anhand der Kombination aus Dichtung und Architektur oder Skulptur belegen. Jener letzte Aspekt bedeutet den Gewinn einer weiteren Dimension: Die hinsichtlich ihrer Präsentationsform einstmals ausschließlich der Zweidimensionalität vorbehaltene Dichtkunst wird nun in die Dreidimensionalität überführt, und zwar so, dass sie nicht als Zierde des entsprechenden Gegenstandes dient, sondern die Materialität dieses Gegenstandes eine sinnkonstitutive Funktion erfüllt.

Die von den Dichtern der Konkreten Poesie angestrebte Zusammenführung von Kunst und Leben oder zumindest ihre gegenseitige Annäherung geht oftmals mit der Loslösung vom Traditionsmedium Buch als der einzig adäquaten Präsentationsform von

Dichtung einher. Mit dieser Abkoppelung kann zugleich ein größerer Rezipientenkreis angesprochen werden. Diese beiden Zielsetzungen der Konkreten Poesie realisiert kaum eine Dichtungsform in größerem Maße als die intermedialen Gedichtobjekte im städtischen Raum. Eine prinzipiell größere Öffentlichkeit, nämlich die Weltöffentlichkeit, lässt sich nur durch Dichtungen im digitalen Raum des Internets – verstanden als digitale Stadt oder *global village* – erzielen. Insofern führt der Weg der Konkreten Dichtung konsequenterweise vom physikalischen Raum (auch der Stadt) in den digitalen Raum des *cyberspace*.

## Literaturverzeichnis

- BROSSA, Joan: *Grafiken, Objekte, Installationen. Katalog zur Ausstellung im Museum Fridericianum Kassel (12. Juli bis 13. September 1998) und in der Städtischen Galerie Göppingen (20. September bis 25. Oktober 1998)*. Kassel 1998.
- BROSSA, Joan: *poesia tipogràfica*. Barcelona 2004.
- CAMPOS, Augusto de: *ciudadecitycity* (montagem de julio plaza bienal de são paulo) (1987). [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09\\_02.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09_02.htm), (zuletzt eingesehen am 26.06.2011).
- DENCKER, Klaus Peter: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin, New York 2011.
- ERLHOFF, Michael u. Bernhard Holeczek (Hg.): *Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen*. Hannover 1980.
- ERNST, Ulrich: »Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde«. In: Gerd Labrousse u. Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam, Atlanta 1999, S. 273–304.
- FELIX, Zdenek u. Pia Simig (Hg.): *Ian Hamilton Finlay. Works in Europe 1972–1995 / Werke in Europa 1972–1995*. Ostfildern 1995.
- FERNANDO, Jordi (Hg.): *Joan Brossa entre les coses i la lectura: objectes, poemes, muntatges, instal·lacions [...]*. Barcelona 1994.
- GARNIER, Pierre: »Deuxième manifeste pour une poésie visuelle«. In: *Les lettres* 30 (1963), S. 15–28.
- GARNIER, Pierre: *Spatialisme et poésie concrète*. Paris 1968.
- GOMRINGER, Eugen: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung: Referat und Beispiele*. Itzehoe 1969.
- GREBER, Erika: »Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie«. In: Roger Lüdeke u. Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2004, S. 171–208.
- KLEINSCHMIDT, Christoph: »Intermaterialität im Expressionismus. Programm und Praxis einer materialen Konvergenz der Künste«. In: *literaturkritik.de* 9 (2010). URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=14789](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14789) (zuletzt eingesehen am 19.08.2011).
- KRANZ, Gisbert: *Das Architekturgedicht*. Köln 1988.
- KRÜGER, Reinhard: »Die poesia concreta und das Internet: Metamorphosen des Mediums«. In: *PhiN-Beiheft* 2 (2004), S. 83–101. URL: <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft2/b2to7.htm> (zuletzt eingesehen am 14.06.2011).
- LUBBOCK, Tom: *Ian Hamilton Finlay – Maritime Works*. St. Ives 2002.
- PIGNOTTI, Lamberto: *Sine aethetica, sinestetica. Poesia visiva e arte plurisensoriale*. Roma 1990.
- WEISS, Christina: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf 1984.

URN: urn:nbn:de:hbz:6-13439432006

URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/sites/default/files/beitraege/beatrice-nickel-poetry-gets-into-the-city.pdf>