



Intermedialität

Lyrik des 20. Jahrhunderts
in Ost-Mittel-Europa III

Alfrun Kliems, Ute Raßloff,
Peter Zajac (Hg.)

F Frank & Timme

Alfrun Kliems, Ute Raßloff, Peter Zajac (Hg.)
Intermedialität

Literaturwissenschaft, Band 11

Alfrun Kliems, Ute Raßloff, Peter Zajac (Hg.)

Intermedialität

Lyrik des 20. Jahrhunderts
in Ost-Mittel-Europa III

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Jiří Kolář: Milostná báseň (1964,
Liebesgedicht). In: Jiří Kolář ve sbírce Jana a Medy Mládkových.
Red. v. Mirco Procházka. Praha 2004.

Gedruckt mit Unterstützung des Geisteswissenschaftlichen
Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V.
an der Universität Leipzig

ISBN 978-3-86596-022-1
ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2007. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

INHALT

Vorwort: Intermedialität in der Lyrik	7
Zur Korrela(k)tivität der musikalisch-künstlerischen Intermedialität in der Gegenwart	21
<i>Július Fújak</i>	
Schreibende Maschinen	33
<i>Zoltán Kulcsár-Szabó</i>	
Václav Havels „Antikódy“ Konkrete Poesie zwischen Ludismus, Sprachkritik und politischem Engagement	63
<i>Andreas Ohme</i>	
Sprache und Bild Intermediale Techniken in der konkreten Poesie Jiří Kolářs	97
<i>Jeanette Fabian</i>	
Einfache visuelle Formen in der Lyrik von Milan Rúfus	123
<i>Adam Bžoch</i>	
Das ‚Lesen‘ von Quadraten Intermedialität und extrapolierte Medialität bei Gennadij Ajgi	137
<i>Doris Boden</i>	

„...двинешься с экрана / и оживишь, как статуя, сады...“ Beutefilm, Marmorstatue und Philologie des Spätstalinismus als mediale Ausgangspunkte von Iosif Brodskijs „Zwanzig Sonette an Maria Stuart“	155
<i>Holt Meyer</i>	
Gedicht, Gebet, Performativität	201
<i>Csongor Lőrincz</i>	
Das ‚offene Gedicht‘ in Ivan Štrpkas Lyrik der 1960er Jahre	247
<i>Ute Raßloff</i>	
Intermedialität in der slowenischen Lyrik Die Erfahrung der (Post-)Modernität	269
<i>Vanesa Matajč</i>	
Großstadt-Lyrik und Großstadt-Rock im Underground	309
<i>Alfrun Kliems</i>	
Intermediale Vertextungsverfahren in der Lyrik von Jáchym Topol	329
<i>Darina Poláková</i>	
Essbarkeit Die Medialität der „Kulin-Art“ und des Horror Vacui	347
<i>Tomáš Glanc</i>	
Musical, Song, lyrischer Minimalismus	355
<i>Peter Zajac</i>	

Vorwort: Intermedialität in der Lyrik

Einführende Bemerkungen

In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts erlebte die Lyrik eine Koinzidenz zweier Erscheinungen: zum einen die Neukonfiguration ihres Gattungsspektrums, zum anderen die Bilanzierung der *modernen* Lyrik. In ihr nunmehr gewandeltes Spektrum gehörte die Modifikation der spätmodernen Lyrik aus den 1920er und 1930 Jahren in der Nachkriegszeit. Dichter und Dichterinnen wie Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Peter Huchel und vor allem Paul Celan bezogen sich in ihrer hermetischen und überaus sprachreflexiven Lyrik auf die Spätmoderne, so dass Silvio Vietta diese Bewegung als eine der wichtigsten Entwicklungen der deutschen Nachkriegsliteratur beschrieb.¹

Dem stand eine neue Tendenz gegenüber. Ein Großteil der Lyrik verließ ihr gewohntes, durch Buchstaben und Schrift fixiertes Erscheinungsbild. Die Poeten experimentierten verstärkt mit der visuellen Form des lyrischen Gedichts und begannen, ihre Lyrik öffentlich, zum Teil als Provokation zu zelebrieren, bis diese sogar Skandale auslöste und vorübergehend verboten wurde, wie 1956 im Fall von Allen Ginsbergs „Howl“. Liedermacher vertonten und sangen ihre Lyrik, um sie – und zwar beidseits des „Eisernen Vorhangs“ – auch im Kontext politischer Bewegungen verbreiten zu können; Songs ertönten vor wachsendem Publikum auf Rockfestivals wie Woodstock und Roskilde. Darüber hinaus ging das lyrische Wort zunehmend in intermediale Kunstformen und neue elektronische Medien ein.

Bis heute werden die medienübergreifende Präsentation und Inszenierung von Lyrik im öffentlichen Raum vorangetrieben. In ihnen offenbart sich nicht nur eine neuartige Komplexität der lyrischen Texte, sondern auch deren Allianz mit anderen Kunstformen, den Massenmedien und Genres der Popkultur. All diese Entwicklungen hängen auch damit zusammen, dass sich im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert neben einer auf das Wort fokussierten Gesellschaft längst ein alle Sinne umfassendes multimediales Wahrnehmungsparadigma sowie völlig neue Aufzeichnungs- und Speicherungssysteme behaupten konnten.

Es ist sicher kein Zufall, dass zeitgleich zu den erwähnten Veränderungen in den 1960er Jahren auch erste Versuche unternommen wurden, das Phänomen speziell der modernen Lyrik zu historisieren, wie dies Hugo Friedrich 1956 mit seiner „Struktur der modernen Lyrik“² beispielhaft begonnen hatte und Hans Magnus Enzensberger im eher popularisierenden „Museum der modernen Poesie“³ fortsetzte, bis schließlich die literaturwissenschaftliche Hermeneutik die „Lyrik als Paradigma der Moderne“⁴ beschrieb – und zwar genau zu dem Zeitpunkt, als sie aufhörte, Paradigma der Moderne zu sein.

Eben dieses Zusammentreffen zwischen der Bilanzierung der modernen Lyrik einerseits und der Neukonfiguration des Lyrikspektrums andererseits lieferte uns den Anlass, die Literaturen Ost-Mittel-Europas auf ähnliche Tendenzen hin zu befragen. Weil sich im Unterschied zu Westeuropa oder Übersee die moderne Lyrik in der hier gewählten Untersuchungsregion größtenteils unter anderen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen entwickelte und spezifische Ausformungen aufzeigte, erwies sich eine Retrospektive ihrer wichtigsten Knotenpunkte als unerlässlich. Diesem Durchgang widmete sich die dreiteilige Reihe „Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa“, in der die jeweiligen poetologischen Spektren aus einer synchronen Perspektive heraus aufbereitet wurden. Waren für den ersten Querschnitt, also für die 1920er und 1930er Jahre mit der Lyrik der Spätmoderne als einer möglichen Alternative zur Avantgarde, nationalgeschichtliche Implikationen noch von besonderer Relevanz, so bildete für den zweiten Querschnitt, der die Lyrik der 1950er und 1960er Jahre nach Erscheinungsformen des Sozialistischen Realismus und seinen Gegenentwürfen befragte, die transnationale Erfahrung des Kommunismus und seiner Ideologie den entscheidenden Rahmen.

Wenn sich nun davon ausgehend der vorliegende Band einem mit den 1960er Jahren beginnenden Querschnitt zuwendet und vor allem dem Phänomen der Intermedialität, dann soll nach den Grenzüberschreitungen der Lyrik zu anderen Gattungen, Kunstsparten, Medien und performativen Praktiken gefragt werden – nach einer Öffnung des Gedichts also, die mit den damaligen westlichen Entwicklungen der Kunst korrespondierte. Was auch den dritten und letzten Band der Reihe auszeichnet, ist die erneute Konzentration auf das lyrische Werk. Zugespitzt auf diese eine Gattung fragen die Beiträge im Band nach intermedialen Erscheinungsformen der Lyrik: Was sind die speziellen Manifestationsformen medialer Interferenzen und Phänomene intermedialer

Grenzüberschreitungen in den ost-mittel-europäischen Literaturen zwischen den 1960er und 1980er Jahren beziehungsweise am Ende des 20. Jahrhunderts? Wie sehen die ästhetischen Implikationen der lyrischen Werke aus? Und was macht das Intermediale mit der Lyrik? Es geht uns also um konkrete Lyrikbeispiele aus dem von uns avisierten Raum, weniger um die gesellschaftlichen Auswirkungen und kulturkritischen Bewertungen, die eine immer stärkere Vermischung medialer Ausdrucksformen mit sich bringt, sondern vielmehr um die Verfahren und Resultate der Vermischung selbst.

Unter dem Terminus „Intermedialität“ verstehen wir das Zusammenspiel verschiedener Ausdrucksmedien in einem materiellen Artefakt oder Kunstereignis. Das Verhältnis der Kommunikationsmodi unter- und zueinander, der künstlerischen Materialien und technologischen Vermittlungsinstanzen bildet den Ausgangspunkt für die Frage, wie sich der Charakter der Lyrik in Ost-Mittel-Europa seit den 1960er Jahren verändert hat und welche Perspektiven damit einhergehend für ein anderes Verständnis von Lyrik eröffnet wurden. Vorausgesetzt wird hierbei die sich zunehmend durchsetzende Erkenntnis, dass die Materialität eines Mediums Einfluss auf die Produktion von Sinn besitzt. Mit dem Medientheoretiker Marshall McLuhan lässt sich zugespitzt behaupten, „all media are active metaphors in their power to translate experience into new forms“⁵.

Unserer Zusammenschau der Beiträge sollen einige Überlegungen zu Begriff und Wesen der Intermedialität vorangestellt werden. Mag auch der Terminus „Intermedialität“ seit den 1990er Jahren zu einem wahren Schlagwort geworden sein, eine eindeutige Definition lässt sich ihm dennoch nicht zuordnen, weil er in den einzelnen Disziplinen verschieden verwendet wird. Um intermediale Phänomene beschreiben zu können, fehlt es also nicht an methodologischen Ansätzen, sondern an einem handhabbaren Begriffsinstrumentarium, das jedoch unabdingbar ist, will man Einzelphänomene in vergleichender Perspektive schlüssig untersuchen. Aus diesem Grund leisten wir einen kurzen Überblick als Einstieg in die Materie.⁶

Irina Rajewsky, von deren einschlägiger Studie wir zunächst ausgegangen sind,⁷ sieht in der Terminologie Umberto Eco's Intermedialität als *termini ombrello*, als weitgespannten Begriff, der angelehnt an den der Intertextualität entstanden ist. Er reiht sich ein in die Schlange von Termini wie „plurimedial“ und „transmedial“, Verbuchung und Verfilmung, „mixed media“ und „hyperfiction“. Bei aller begrifflichen Viel-

falt bleibt unbestritten, dass vor der Definition von Intermedialität diejenige von Medium zu stehen hat. Auch hier gibt es naturgemäß große definitorische Unterschiede in den Disziplinen. Rajewsky stützt sich auf den Medium-Begriff von Werner Wolf, der Medium nicht als einen technischen Übertragungskanal (Sender-Empfänger) betrachtet, sondern auf Einzelmedien ausweicht. Ihm geht es um Zeichensysteme wie die Literatur oder den Film, also eigentlich um Kunstformen, die als Medien bezeichnet werden können.⁸ Rajewsky entwirft daraufhin ihre Definition von Intermedialität als „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“⁹.

Aus typologisierender Perspektive unterscheidet sie anschließend zwischen Medienkombination, Medienwechsel und intermedialen Bezügen – Subkategorien, mit deren Hilfe man Detailfragen nachgehen kann.¹⁰ Sie stellt heraus, wie distinktive Medien miteinander gekoppelt werden können. Mit *Medienkombination* meint sie ein mediales Zusammenspiel, aus dem ein neu entstandenes Einzelmedium hervorgeht, das grundsätzlich plurimedialen Charakter besitzt, wie zum Beispiel die Oper, das Hörspiel oder der Film. *Medienwechsel* bezeichnet den Produktionsprozess von Zustand 1 in Zustand 2, genauer die Prozesse der medialen Transformation. Ein solcher Wechsel kann sich von allen zu allen Medien vollziehen, bei der Verfilmung von Literatur beispielsweise. Das Phänomen der *intermedialen Bezüge* ist dagegen kein produktionsästhetisches Verfahren, sondern eines der Bedeutungskonstitution. Ein Medium bezieht sich quasi auf ein anderes Medium, konstituiert sich in Relation zu diesem. Das geschieht in der filmischen Schreibweise, aber auch, wenn sich ein Film auf ein Gemälde beruft oder ein Gemälde auf die Literatur. In seiner Materialität präsent ist allerdings immer nur ein Medium.

Sind Rajewskys Überlegungen primär auf das Kunstwerk bezogen, so beschreibt Uwe Wirth intermediale Inszenierungsformen als Konfigurationen. Wirth begreift „intermediale Inszenierungsformen als Konfigurationen [...], bei denen bestimmte technische Verfahren und Darstellungsweisen eines Mediums im Rahmen eines anderen Mediums verwendend ausgeführt, verkörpernd aufgeführt oder verweisend angeführt werden. Dabei kann der Begriff der Konfiguration gleichermaßen auf die performativen Funktionen Ausführen, Aufführen und Anführen als auch auf die medialen Funktionen Speichern, Verarbeiten, Übertragen [...] angewendet werden.“¹¹

Wirths Ansatz ermöglicht eine integrative Betrachtung von Visualität, Musikalität und schließlich Performativität, die nach Sibylle Krämer ebenfalls „als Medialität zu rekonstruieren“¹² ist. Das Kunstwerk, in unserem Falle das Gedicht, wird damit aber zwangsläufig überschritten, konstituiert sich doch die Ästhetik des Performativen¹³ Erika Fischer-Lichte zufolge durch Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit. Um dennoch speziell die textuell vermittelte Performativität von Lyrik untersuchen zu können, bietet sich ein Blick auf Klaus Hempfers Unterscheidung zwischen der *Performanz in Texten* und dem *Text in der Performanz* an. Beide Formen – die „in Texten inszenierte, dargestellte, implizierte usw. Performativität“¹⁴ und die „mit Texten realisierte Performativität“ – spielen für die hier präsentierten Fallstudien eine herausragende Rolle.

Einfach lassen sich die Ergebnisse unseres Bandes nicht zusammenfassen. So unterschiedlich wie die Definitionen von Intermedialität sind, so verschieden gestalten sich auch die Zugänge zu den konkreten lyrischen Werken. Aber wohl alle Beiträger und Beiträgerinnen zeigen deutlich, dass kein Kunstwerk von „steriler Reinheit“ ist, dass es schwer fällt, die untersuchten Erscheinungen lediglich mit dem Dreiergespann Medienkombination, Medienwechsel, intermedialer Bezug zu klassifizieren. Darum folgt die Reihung der Beiträge – in Anlehnung an den medientheoretischen Einstieg von Július Fajak – der von Aage Hansen-Löve vorgeschlagenen Unterscheidung von fixierter und performativer Textualität. Von fixierter Textualität lässt sich mit Blick auf die Gedichte von Václav Havel, Jiří Kolář, Dezső Tandori und Gennadij Ajgi sprechen. Sie stehen als Beispiele für eine letristische, konkrete, typografische oder visuelle Poesie, in der dem Medium Schrift rasch ein Gewicht zukommt, das über die semantische Kodiertheit hinausgeht, eine semiotische Bedeutung impliziert¹⁵ und somit eine Kombination schriftlicher und bildnerischer Verfahren ermöglicht.

Von fixierter Textualität lässt sich auch dort sprechen, wo sich intermediale wie intertextuelle Bezüge unlösbar in eins gesetzt finden, etwa im Verhältnis des Lyrikers Milan Rúfus zur Fotografie oder im Fall der Philologie und des Films als mediale Ausgangspunkte für Iosif Brodskij. In gesteigerter Form zeitigt eine konsequente Adaptation filmischer Verfahren – wie in den Gedichten Jáchym Topols – filmische Perspektiven und Montageeffekte, Schnitte und Sequenzen, also eine alles in allem radikale Visualität. Textuell fixiert ist auch die inszenierte Performativität bei Ivan Štrpka, doch kann das Verhältnis von fixierter

und performativer Textualität heftig zu oszillieren beginnen, wie Csongor Lőrincz anhand seiner Gegenüberstellung von Gebet und Gedicht vorführt, bei der auch die Unterscheidung zwischen *Performanz in Texten* und *Texten in der Performanz* schließlich unterlaufen wird.

Eine Tendenz zur performativen Textualität zeigt sich bei solchen Künstlern, die eine haptische, olfaktorische, singbare, essbare Poesie schufen: mit Materialien wie Brotteig, Pfefferkuchen, Noten, Fotoschnipseln, Schnüren, Rasierklingen. Lässt sich bei Jiří Kolář als Ergebnis seines Wirkens ein Artefakt und damit ein Medienwechsel zur bildenden Kunst identifizieren, so fallen die gegessenen Buchstaben der „Kulin-Art“ schon in den Bereich des radikal Performativen. Das gilt auch für die Aufführungen von Lyrik, allerdings nun weniger als Performanz skripturaler Akte, sondern als Teil komplexerer intermedialer Kunstformen oder als Laut-Poesie, inszeniert über experimentelle Rockmusik. Dass der Schriftkörper hier nur noch eine Nebenrolle im gesamten Transformationsprozess der Lyrik spielt, verweist gleichsam auf seinen Übergang zu einem *Text in der Performanz*.

Eine spezielle Beachtung fanden in den Untersuchungen die „Aufschreibesysteme“¹⁶ beziehungsweise die Auswirkungen einer maschinell erzeugten Schriftlichkeit auf die Lyrik. Das individuelle Schreiben wird durch ein überindividuelles, normiertes System nicht nur ersetzt, sondern künstlerisch genutzt. In den Beiträgen fangen die Überlegungen bei den Tippfehlern auf der ungarischen Schreibmaschine an und enden bei der slowenischen Handy-Lyrik als SMS-Botschaft. Auch das hat Konsequenzen für die Poetik. Zoltán Kulcsár-Szabó sieht eben hier ein Paradox, weil durch die technisch gegebene Möglichkeit zur Wiederholung Zeit in den Text eingeschrieben wird: eben durch Tippfehler, Buchstabenverdrehen und Ähnliches. Zudem interferieren in der Handy-Lyrik „konzeptionelle Mündlichkeit“¹⁷, das Medium Schrift und der Einsatz telekommunikativer Mittel. Insofern handelt es sich – auch wenn die SMS-Botschaften längst in gedruckter Form vorliegen – um ein Quartärmedium. Das heißt, der Technischeinsatz wird zur Produktion, zur Rezeption und zur Distribution der Gedichte benötigt.¹⁸

Intermediale Inszenierungen sind kein neues Phänomen. Man kennt sie aus der barocken Emblematik und der Ekphrasis, in denen es um das Ausstellen der Verwandtschaft von Wort und Bild geht, aus der Musikalität symbolistischer Lyrik, aus dem Theater und der Oper und nicht zuletzt aus der Bildkunst in den historischen Avantgarden, die vor allem auf die Differenzqualität medialer Phänomene setzten (*bricolage*,

ready mades, assamblage). Es ist also kein Zufall, dass fast alle Beiträge auch intermediale Phänomene der klassischen Moderne und historischen Avantgarden betrachten, stellten diese doch einen wichtigen Bezugspunkt für die nachfolgenden Generationen dar. Aus dieser Gegenüberstellung wird ersichtlich, dass es einen Funktionswandel gegeben hat zwischen der Erkundung intermedialer Möglichkeiten in den Modernen und Avantgarden auf der einen und den Neoavantgarden auf der anderen Seite. Auch dieser Aspekt trägt letztendlich dazu bei, dass die Komplexität der im Band untersuchten Fallbeispiele Kategorisierungsversuche sprengte und die Untersuchung des Verhältnisses von Lyrik und Intermedialität eine kombinierte Betrachtung von Visualität, Lautlichkeit und Performativität erforderlich machte.

Zusammenschau der Beiträge

Mit dem Begriff der *Korrela(k)tivität* eröffnet *Július Fújak* den Band. Er verwendet *Korrela(k)tivität* im Kontext musiksemiotischer Untersuchungen, obwohl sich der Begriff auch für eine breitere Anwendung eignen dürfte. Speziell geht es ihm aber um die Wahrnehmung von Musik, um die wechselseitige Bedingtheit zwischen der musikalischen Form und dem Prozess des kreativen Hörens. Theoretische Konzepte von Jan Mukařovský, Aage Hansen-Löve und Harry Partch dienen ihm als Ausgangspunkt für seine Vorstellung musikalischer *Korrela(k)tivität*. Anhand von grafischen Modellen wird demonstriert, wie sich Sukzessivität und Simultaneität auf den Ausdruck eines verbalen Textes auswirken und die allmähliche Potenzierung seiner Bedeutungen in der Zeit herbeiführen. Hierfür steht symbolisch der Raum einer „wachsenden“ Pyramide als „pythagoreisches“ Korrelat einer dritten, über den verbalen und den musikalischen Text hinausgehenden Qualität.

Zoltán Kulcsár-Szabó befragt „schreibende Maschinen“ unter theoretischen Aspekten und wendet sich zugleich der dichterischen Umsetzung dieser Konzepte in der ungarischen Lyrik des 20. Jahrhunderts zu. Maschinenschrift ermöglicht die Aufgliederung der Sprache in ihre phonologischen Elemente und ersetzt das Sinnliche der sprechenden Stimme durch das „weiße Rauschen“ des Papiers, aber auch durch die akustische Sinnlichkeit der Typografie. Von Dezső Kosztolányis „Maschinenschreiberin“ wird der Bogen zur ungarischen Neoavantgarde eines Dezső Tandori, später dann zu Endre Kukorely und Tibor Papp

geschlagen. Verfremdungen durch Tippfehler, stenografieähnliche Kürzungen, das Weglassen von Vokalen, Konjugationen und Deklinationen, Konsonantenhäufungen, das Fehlen der Artikel und die willkürliche Variierung von Wortgrenzen sind konstitutive Elemente der Lyrik Tandoris. Für ihn sind Einschreibungen materielle Überbleibsel der Allegorie der Zeit. Genau darin liegt das Paradoxe seiner Poetik: Die Einschreibung von Zeit, von unwiederholbaren Ereignissen wird durch die simple Möglichkeit der technischen Wiederholung allegorisiert.

Andreas Ohme stellt vor seine Überlegungen zu Václav Havels Gedichtsammlung „Anticodes“ eine Auseinandersetzung mit den charakteristischen Merkmalen der konkreten Poesie, vor deren Hintergrund er die Havelschen Gedichte einordnet. Hierbei handelt es sich nicht immer um Texte im eigentlichen Sinne, da mitunter die Wortebene unterschritten wird, keine sprachliche Steuerung der Wahrnehmung mehr erfolgt. Der Leseprozess wird somit ersetzt durch die Betrachtung eines Kunstgegenstands, wodurch wiederum die Grenzstellung der konkreten Lyrik zwischen Literatur und Bild zum Thema wird. Wenn sich auch bei Havel ausgeprägt ludistische Texte finden lassen, so überwiegen doch solche, die sich in ernsthafter Weise mit zeitgenössischen Erscheinungen auseinandersetzen. In der Regel ist die Sprachkritik allerdings weniger allgemein, sondern richtet sich gegen die Sprachverwendung im real existierenden Sozialismus und schlägt so um in politisches Engagement.

Jeanette Fabian widmet sich den intermedialen Techniken in der Poesie des tschechischen Dichters und Künstlers Jiří Kolář. Dieser führte das Programm der Avantgarden konsequent fort, indem er das geschriebene Wort als tragendes Element von Bildung und Verständigung aus seiner Poesie auszuschließen begann beziehungsweise nach alternativen Möglichkeiten suchte. Hierfür nutzte er den Begriff der *evidenten* Poesie, betonte in seinen Werken gleichwertig visuelle, olfaktorische, haptische Bedeutungsmerkmale, schuf Genre wie das Alphabettogramm, das Tiefengedicht, das Verrücktogramm, das Objektgedicht. Bei allem ging es ihm um die Intensivierung der menschlichen Wahrnehmung im Sinne der avantgardistischen Konzeptionen. Allerdings unterlief er den utopischen Entwurf seiner Vorgänger gründlich.

Adam Bžoch setzt sich mit Einflüssen der bildenden Kunst auf das Werk des slowakischen Dichters Milan Rúfus auseinander. Hierbei stellt er heraus, dass Rúfus das Wesentliche der bildenden Kreativität im Zeichen- oder Konturhaften sucht, weil die Kontur für ihn eigentlicher Sinnträger ist. Mit Vorliebe greift Rúfus also auf die Linie und den Kreis

zurück, auch weil beide als Abstraktum für die sprituelle Substantialität dessen stehen, was sie repräsentieren. Seine sprachliche Thematisierung von Linien und Kreisen bezieht sich auf die Schwarz-Weiß-Fotografien des Künstlers Martin Martinček. Für den Fotografen wie für den Dichter sind die Komponenten *Druck* und *Zug* die eigentlichen Performativa der Linie, daher bedeutet ihnen die Linie auch nie Leichtigkeit, Schwereelosigkeit, Koinzidenz, sondern vor allem Anstrengung, Willenskraft, Arbeit und Schmerz.

Anhand der Werke des russischen Lyrikers Gennadij Ajgi beantwortet *Doris Boden* die Frage nach möglichen Funktionalisierungen von Intermedialität. Ajgi ist ein Dichter, der stark auf das Medium seiner Gedichte, die Sprache beziehungsweise das sprachliche Zeichen, reflektiert. Und der sich hierbei einer *extrapolierten Medialität* bedient. Gemeint ist damit, dass es bei ihm ein scheinbares Missverhältnis gibt zwischen den eingesetzten Verfahren und künstlerischen Mitteln einerseits und der fehlenden Signifikanz andererseits. Dieses lenkt den Blick auf eine vermeintlich verborgene Bedeutungsebene und von dort aus zurück auf das Bild, den Laut, die Schrift selbst. Ajgi hebt also die im Hinblick auf das Signifikat sekundäre Schrift aus ihrer nebengeordneten Rolle und präsentiert sie als das Wesentliche seiner Lyrik.

Holt Meyer analysiert die „Zwanzig Sonette an Maria Stuart“ von Iosif Brodskij im Geflecht von Beutefilm, Marmorstatue und der Philologie des Spätstalinismus. Sie bilden die medialen Bezugspunkte der Sonette. Lyrik und Medialität meint hier die explizite Darstellung und Inszenierung der Grenze zu anderen Medien sowie das anschließende Interferieren mit der eigenen „tatsächlichen“ Medialität. Die Lyrik setzt nicht nur das Material der Sprache ein, sondern verortet dieses auch auf einer Meta-Ebene. „Medium“ heißt in Bezug auf Brodskijs Sonette nicht nur Material, sondern auch und vor allem seine pragmatische und kulturelle Verortung. Die Philologie als am wenigsten offensichtliche mediale Schicht tritt hierbei als eigentliche Schaltstelle der Medieninszenierung auf.

Sprachliche Ereignisse sind, so *Csongor Lőrincz*, Akte des Performativen, in denen das Sagen stets über das Gesagte hinausgeht. Das Sagen bringt das Subjekt des Sprechaktes erst hervor, außerhalb des performativen Sprechens ist es nicht anwesend. Gedicht wie Gebet sind nicht auf pragmatische Sprechakte zurückführbar, beide heben sich aus gebrauchsorientierten sprachlichen Äußerungen heraus und bewirken in sich das sprachliche Ereignis als den Vollzug ihrer selbst. Das Gebet wird

einmal auf Wiederholungen hin angelegt, zum anderen als Wunsch, Bitte, Ersuchen artikuliert. In der Lyrik von Endre Kukorelly zeigt sich die Verknüpfung von Gedicht und Gebet. Kukorelly geht es vor allem um das Problem, in welchen (dichterischen) Sprachgebräuchen sich überhaupt Anredeformen und Vollzüge der Apostrophierung einstellen können. Dabei kommt der Wiederholbarkeit von alltäglichen und dichterischen Sprechakten, Apostrophen, Redeformeln und Kommunikationsformen eine textuelle Rolle zu, die im Wesentlichen von ihrer Einschreibung herrührt.

Angesichts der Entfaltung intermedialer Realisierungen speziell in der bildenden Kunst der 1960er Jahre fragt *Ute Raßloff* am Beispiel des Slowaken Ivan Štrpka nach Chancen und Modifikationen des autonomen Gedichts, wobei sie auf Aage Hansen-Löves Unterscheidung von fixierter Textualität und sukzessiver Performativität zurückgreift. In ihrer Analyse zeigt sie, dass Štrpka einerseits performative Verfahren direkt erprobte, indem er etwa durch das Laufen seine eigene Körperlichkeit inszenierte und gelegentliche Ausflüge in die bildende Kunst unternahm. Doch gab er das klassische Gedicht nicht auf, sondern formulierte, teilweise inspiriert durch Umberto Eco, eine eigene Vorstellung des ‚offenen‘ Gedichts, die er dann in seinen Lyrikbänden von 1969 und 1971 umsetzte, etwa in hermetischen Gedichten von einer „luftigen Architektur“ oder in sprachkritischen Pamphleten. Die gezielte Ausstellung der Medialität der Sprache, die betonte Intertextualität, intermediale Bezüge zur neoavantgardistischen bildenden Kunst und die dargestellte Performativität begünstigten in seinen Texten eine Konkurrenz, doch mitunter auch eine Konvergenz zwischen moderner Lyrik und intermedialen Kunstformen.

Mit intermedialen Phänomenen in der neueren slowenischen Lyrik setzt sich *Vanesa Matajč* auseinander, wobei sie auch die avantgardistischen Traditionsanleihen berücksichtigt und damit einen größeren Überblick leistet. Intermedialität in der slowenischen Lyrik meint vor allem die Umsetzung der Erfahrungen der (Post-)Modernität. Es geht um eine artikuliert ontologische Unsicherheit des Menschen, die zum einen durch die Dopplung beziehungsweise Relativierung des Subjekts erzeugt wird, zum anderen durch eine von Digital- und Multimedien wie Mobiltelefon und Computer präsentierte virtuelle Realität. Im Mittelpunkt steht die Lyriksammlung „Ode an die Manhattan-Avenue“ von Primož Čučnik und Gregor Podlogar sowie Handy-Lyrik in SMS-Form. In diesen Werken konkretisiert sich die alltägliche situative Realität

durch das gleichzeitige Zusammenwirken verschiedener Medien, darunter auditiver, visueller, taktiler.

Zwei Stadt-Texte bilden den Ausgangspunkt der Überlegungen von *Alfrun Kliems*. Das Motiv des Zerschmelzens, des Zerquetschens und Zerstörens urbaner Subjekte durch die und in der Stadt ist leitendes Thema des Aufsatzes, verknüpft mit Überlegungen zur körperlichen wie medialen Überschreitung. Neben einem Gedicht von Egon Bondy aus den 1970er Jahren steht eine im weitesten Sinne des Wortes *Stadt-Dichtung* im Mittelpunkt, die einem anderen medialen Kontext entstammt: der Rockmusik aus dem Umkreis von Underground und Alternativkunst der 1980er Jahre. In der Gegenüberstellung geht es um die mediale Basis der ausgewählten Beispiele: zum einen um Bild und Text im Begräbnisgedicht von Bondy, zum anderen um die Rock-Komposition „Großstadt“ der Band *Extempore* und ihre performative Qualität.

Darina Poláková unterzieht Vertextungsverfahren in der Lyrik Jáchym Topols einer Analyse, die sie in den Rahmen des Intermedialen stellt. Sie bringt anhand der Topolschen Lyrik zum einen präfabriziertes Alltagsmaterial und intermediale Vertextung in einen Zusammenhang, zum anderen setzt sie die Traditionen des Underground mit denen der Pop-Art in Beziehung. Hierbei liegt der Fokus auf den Wechselwirkungen, die sich aus Topols poetologischen Anleihen beim Underground und dem Einfluss medienorientierter Poetiken wie der „Neuen Sensibilität“ auf sein Schaffen ergeben. In der Lyrik bezieht sich Topol nicht nur thematisch auf intermediale Einzelreferenzen, wie das Fernsehen und die Fernsehbilder, sondern greift in der Vertextung auch auf Reizmuster wie Fotografie und Film zurück, indem er kinematografische und fotografische Techniken in seine Schreibweise überführt. Mit einer hochgradig elliptischen Syntax, temporeichen Sequenzialität und scharfen Bildschnitten setzt Topol analog zur Beat-Poetik auf visuelle Qualitäten.

Tomáš Glanc befasst sich mit der Essbarkeit von Buchstaben oder besser: mit den intermedialen Aspekten der „Kulin-Art“, wie sie von den russischen Künstlern Ry Nikonova und Sergej Sigej konzeptionalisiert wurde. Ihnen geht es um den Unterschied zwischen Repräsentation und Penetration, um die Beziehung zwischen Poesie und Vakuum. Das Aktive ist denn auch der zentrale Punkt in ihrer „Speisen-Kunst“, darunter zählen das Selbstdestruktive ebenso wie die Gewalt des Taktilem im Spannungsfeld von Vernichtung, Negation und Transformation. Im

Akt des Buchstabenessens sehen die Künstler nicht einfach eine körperliche Geste, sondern einen Prozess des „Vakuumisierens“, eine gewaltlose Vernichtung, die in das Nichts mündet. Das Vakuum interessiert sie also beim Verschlucken eines Textes – und zwar als ein materiefreier Raum, als umgekehrter „Horror Vacui“, als Entleerung des Mediums.

In seiner Analyse des Musicals „Lasst uns unsere Prinzessin“ befasst sich *Peter Zajac* mit den drei Kontexten des Songs, der im Musical eine Gesangsnummer, in der Rockmusik ein Lied und im Rahmen der Poesie ein lyrischer Text ist. Seine Intermedialität, die performative Funktion der Stimme und ihre modale Semiose, basiert im Unterschied zu der auf binären Oppositionen des *Entweder-oder* beruhenden harten Semiose auf dem modalen Prinzip des *Sowohl-als auch* mit einer sehr feinen Skala von Markern. Der Beitrag zeigt am konkreten Beispiel des Liedes „Morgenleuchten“, dass dieser Musicalsong durch den seriellen Charakter seiner Musik- und Textbestandteile in den Bereich des lyrischen Minimalismus gehört und im Bereich der Popkultur durch seine Epiphanie des Banalen als Beispiel für die minimalistische Ästhetik des Erhabenen als das Äquivalent zum musikalischen und bildnerischen Minimalismus der Hochkultur der 1960er bis 1980er Jahre anzusehen ist. Im Rahmen der ost-mittel-europäischen Popkultur stellt er im Unterschied zum *subversiven Protest* des Underground die paradoxe Form der *subversiven Affirmation* dar.

Zusammenfassend kann mit Blick auf alle hier aufgeführten experimentellen Erscheinungsformen der Lyrik in Ost-Mittel-Europa seit den 1960er Jahren tatsächlich von einer radikalen Öffnung gesprochen werden, von einer Erweiterung des Werk- und Textbegriffs hin zur konsequenten Sprengung seiner Grenzen. Ihre intermedialen Realisierungen wurden erstens zum Garant für eine markante Ausstellung des medialen Charakters der Schrift selbst, ihrer Faktur und Textualität. Zweitens erprobte die Lyrik verschiedene Formen einer ausgestellten Performativität und wurde drittens zum Bestandteil intermedialer Konfigurationen. Inspirieren ließ sie sich von der Entstehung und Verbreitung neuer elektronischer Medien, von der gewachsenen Rolle des Performativen, von den Genres der Popkultur und nicht zuletzt von der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Urbanität und Wandel.

Nach den Projekten zur Spätmoderne und zum Sozialistischen Realismus beschließt der nun vorliegende Band zur Intermedialität die

Reihe „Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa“. Wurden bislang die in den Titeln benannten Knotenpunkte im Einzelnen empirisch untersucht, so eröffnet das Ergebnis im Gesamten eine Untersuchungsperspektive, an deren Ende eine historische Poetik der Lyrik des 20. Jahrhunderts stehen könnte.

¹ VIETTA, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992, 230, 260 u. 315. – Vietta verbindet die „Spätmoderne“ mit der Situation der deutschen „Trümmerliteratur“ nach 1945, wie sie etwa die Erzählungen Wolfgang Borcherts, Heinrich Bölls, Wolfgang Koeppens oder Rolf Dieter Brinkmanns repräsentieren. Der Begriff „Spätmoderne“ leitet sich bei ihm aus der zeitlichen Untergliederung der Moderne in Frühmoderne, Hochmoderne und Spätmoderne ab. Diesen Algorithmus aufgreifend fragt er im Zusammenhang mit der deutschen Nachkriegslyrik, ob denn die Texte Günter Eichs, Peter Huchels, Ingeborg Bachmanns oder Paul Celans nicht auch zur „Spätmoderne“ zu rechnen wären. Ein früheres Auftauchen der spätmodernen Lyrik, wie in den ost-mittel-europäischen Literaturen angenommen, wird von Vietta nicht diskutiert. Vgl. Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa. Hg. v. Alfrun KLIEMS, Ute RABLOFF u. Peter ZAJAC. Berlin 2006, bes. 9-19 u. 23-39.

² FRIEDRICH, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek (1956) 1996.

³ Museum der modernen Poesie. Hg. v. Hans-Magnus ENZENSBERGER. Frankfurt a.M. 1960.

⁴ Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne. Hg. v. Wolfgang ISER. München 1966.

⁵ McLUHAN, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York u.a. 1965, 57.

⁶ Vgl. als Einstieg und Überblick: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Hg. v. Thomas EICHER u. Ulf BLECKMANN. Bielefeld 1994. – MÜLLER, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster 1996. – Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hg. v. Jörg HELBIG. Berlin 1998.

⁷ RAJEWSKY, Irina O.: Intermedialität. Tübingen 2002. – DIES.: Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen. In: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Hg. v. Roger LÜDEKE u. Erika GREBER. Göttingen 2004, 27-77. – An dieser Stelle möchten wir uns nochmals herzlich bei Irina Rajewsky dafür bedanken, dass sie an unserem dem Sammelband vorausgegangenen Workshop nicht nur teilgenommen, sondern auch allgemeinere theoretische Fragen zum Phänomen mit uns diskutiert hat.

⁸ RAJEWSKY: Intermedialität (wie Anm. 7), 7.

⁹ Ebd., 13.

¹⁰ Vgl. RAJEWSKY: Intermedialität (wie Anm. 7), bes. 1-27.

¹¹ WIRTH, Uwe: Intermedialität. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Hg. v. Thomas ANTZ. Stuttgart-Weimar 2007, 254-264, hier 257.

¹² KRÄMER, Sibylle: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität. In: Paragrana 1 (1998), 33-57, hier 48.

¹³ FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004.

¹⁴ HEMPFER, Klaus W./HÄSNER, Bernd/MÜLLER, Gernot Michael/FÖCKING, Marc: Performativität und *episteme*. In: Paragrana 1 (2001), 65-90, hier 68.

¹⁵ WIRTH, Uwe: Sprache und Schrift. In: Handbuch Literaturwissenschaft (wie Anm. 11), 203-213, hier 204.

¹⁶ KITTLER, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985.

¹⁷ WIRTH, Uwe: Sprache und Schrift (wie Anm. 15), hier 211.

¹⁸ SIMANOWSKI, Roberto: Elektronische und digitale Medien. In: Handbuch Literaturwissenschaft (wie Anm. 11), 244-249, hier 244.

Július Fujak

Zur Korrela(k)tivität der musikalisch-künstlerischen Intermedialität in der Gegenwart

Seit es künstlerische Äußerungen gibt, also mindestens seit dem Altertum, wurde aus den verschiedensten Perspektiven über die Wechselwirkung zwischen den Künsten nachgedacht. Vor diesem Hintergrund interessiert die Wirkungsweise einer ganzheitlich und prozessual verstandenen Interaktion zwischen den Künsten, die unter Umständen den Bewusstseinszustand des Rezipienten verändert beziehungsweise verändern kann. Am Beispiel der Intermedialität im Bereich der nichtkonventionellen Gegenwartskunst soll dies vorgeführt werden. Hierfür wurde die Perspektive der Musiksemiotik gewählt und durch gezielte Seitenblicke auf geisteswissenschaftliche Nachbardisziplinen ergänzt.

I.

Die Verknüpfung zwischen Musik und anderen Kunstmedien wurzelt schon in der Urzeit. Sie weist einen direkten Zusammenhang zum ursprünglichen, organischen Synkretismus verschiedener künstlerischer Handlungen auf, die sich erst in späteren Epochen voneinander separiert haben. Diesen Synkretismus nannte der amerikanische nichtkonventionelle Komponist und musikalisch-intermediale Bricollagist Harry Partch die *Korporealität* der künstlerischen Äußerung.¹ Er beschrieb damit die *korporale* (körperliche) Einheit von Bewegungsgesten sowie verbalen und lautlichen Gesten in der realen Zeit. Die archetypische korporeale Ganzheitlichkeit der künstlerischen Intermedialität und die ihr innewohnende Korrelation der Musik mit den anderen Künsten ist für sämtliche Rituale des alten Theaters in den unterschiedlichen Kulturen charakteristisch, sei es nun für das antike, chinesische, indische, für das japanische Nô-Theater oder ein anderes. Gleich im Einleitungskapitel seines Buches „Genesis of a Music“ unterscheidet Harry Partch die korporeale von der sogenannten abstrakten Musik: Während die korporeale Musik wie bereits angedeutet in der Epoche des Protorituals und Rituals eine Art „geschwisterliches“ Verhältnis mit den anderen künstlerischen Medien einging, stellt die abstrakte Musik – primär im europäischen

Raum – jenen Zweig dar, der sich in den Zeiten des Post- und Pseudo-rituals emanzipatorisch verselbständigt hat.²

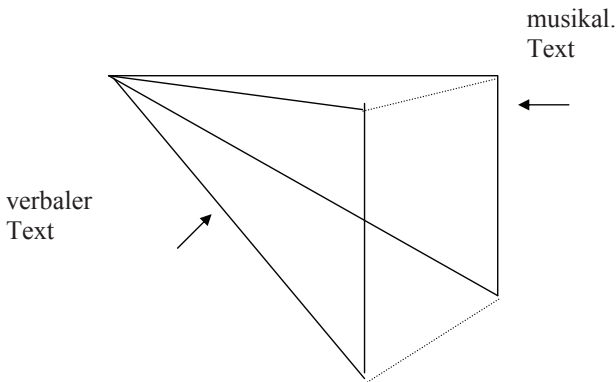
Bereits im Zusammenhang mit der korporealen Musik des Altertums ist das Vermögen der Musik hervorzuheben, sich an symbolische Bedeutungen (Zahl – quadrivium) ebenso zu knüpfen wie an die Mimesis und die Psychologie (Wort – trivium). Dadurch ist die Musik schon an und für sich prädestiniert, in einen intermedialen Dialog mit anderen Kunstarten zu treten. Und in der Tat: Das Prinzip einer mit allen Sinnen erfahrbaren Ganzheitlichkeit der mixmedialen künstlerischen Geste, wie sie aus der Antike bekannt ist, wo der dreieinige Chor auf den aktuellen Zustand */páthé/* und den Charakter */éthé/* des Menschen persuasiv einwirkte, erlebte in der Renaissance eine Reinkarnation. Hier ist auch die ursprüngliche Motivation für die Entstehung der Oper zu suchen.³ Und keineswegs zufällig kommt es derzeit, an der Wende des 20. zum 21. Jahrhundert, zur massiven Modifikation und Aktualisierung dieser mixmedialen Geste. Gegenwärtig sind wir nämlich damit konfrontiert, dass parallel zur allmählichen „Abdankung“ der wortfokussierten Gutenbergzivilisation ein komplexeres, sensorisch „multimediales“ Wahrnehmungsparadigma auf den Plan tritt. Das ist eine Tatsache, die die Medienkonzerne längst begriffen haben und entsprechend ihrer Markt- und Profitinteressen brillant zu nutzen wissen, wobei sie die ungeahnten Möglichkeiten digitaler Hochtechnologien wie Massenmedien und Internet durchaus auch missbrauchen. Die neuen experimentellen intermedialen Kunstprojekte hingegen begegnen dieser Situation auf eine andere, auf eine revitalisierende Art und Weise – oder sollten dies zumindest tun.

II.

Der Prozess, in dem Ausdrucks- oder Bedeutungsgesten der – nicht nur unkonventionellen – Musik mit gewissen künstlerischen Äußerungen korreliert werden, lässt sich durch eine Multi-Applikation des Modells der Bedeutungskonstitution illustrieren, das Jan Mukařovský 1945 in seiner Vorlesung „Pojem celku v teorii umění (Der Begriff des Ganzen in der Kunsttheorie)“ entworfen hat.⁴ Dieses Modell demonstriert, wie sich Sukzessivität und Simultaneität auf den Ausdruck des verbalen Textes auswirken und die allmähliche Potenzierung seiner Bedeutungen in der Zeit herbeiführen:

a	b	c	d	e	f	g	h
	a	b	c	d	e	f	g
		a	b	c	d	e	f
			a	b	c	d	e
				a	b	c	d
					a	b	c
						a	b
							a

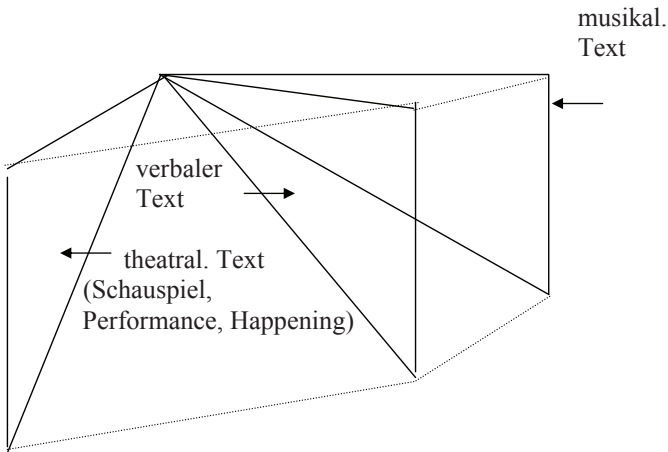
Mit Lubomír Plesník gesagt, halten hier die „senkrechten Reihen modellhaft das fest, was sich beim allmählichen Wahrnehmen der einzelnen Elemente in unserem Bewusstsein vollzieht. [...] Am Ende der Aussage hat sich das, was wir schrittweise wahrgenommen haben, rückwirkend zu einer dynamischen Ganzheit akkumuliert“⁵. Analog lässt sich das angeführte Modell auch auf den Verlauf der Bedeutungsgenerierung musikalischer Prozesse in unserem Bewusstsein applizieren.⁶ Die resultative Akkumulation beziehungsweise die sich gegenseitig bereichernde Multiplikation des verbalen und des im semiotischen Sinne musikalischen Textes kann dann durch das folgende geometrische Schema ausgedrückt werden:



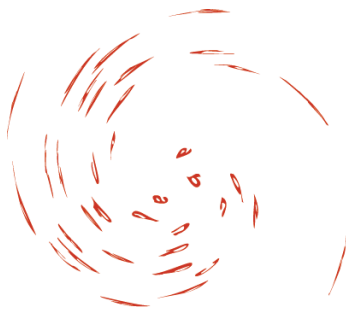
Zwischen der Fläche des verbalen Textes und der Fläche des musikalischen Textes entsteht der Raum einer „wachsenden“ Pyramide, die für das „pythagoreische“ Korrelat einer dritten, über den verbalen und den musikalischen Text hinausgehenden Qualität steht, welche gerade

aus den Wechselbeziehungen zwischen beiden Seiten hervorgeht. Das wahrgenommene Korrelat wird dann in bedeutungsstiftende Relationen transponiert.⁷

Dieses Modell weiterführend, ließen sich im Falle eines intermedialen Werkes neue Flächen für weitere involvierte Medien aufmachen, die sich ähnlich wie die Literatur und die Musik in der linearen Zeit „vollziehen“. Im Ergebnis nimmt das Schema schließlich die Form einer sich fächerartig ausbreitenden Pyramide an:



Im Falle eines Textes der bildenden Kunst, der – auch während der Perception – auf einem anderen Typus von Temporalität beruht, lässt sich Mukařovskýs Modell hypothetisch zur Spiralform weiterentwickeln:



An dieser Stelle sei auf Aage Hansen-Löve verwiesen, der anknüpfend an Gotthold Ephraim Lessings Überlegungen zu den Zeit- und Raumkünsten im „Laokoon“ sowie unter Verweis auf Roman Jakobson und Jan Mukařovský Anfang der 1980er Jahre erneut auf die Unterscheidung künstlerischer Medien zurückkam.⁸ Unter dem Aspekt ihrer temporalen Realisierung trennt Hansen-Löve zwischen Kunstarten mit einer performativen Textualität und Kunstarten mit einer fixierten Textualität. Diese Kunstarten unterscheiden sich im Hinblick auf den Typus ihrer Wahrnehmungsprozesse voneinander, wobei sich folgende Zuordnungen ergeben:

Performative Textualität:

- Sukzessivität der Realisierung des künstlerischen Mediums in der linearen Zeit
- Zeitkünste (Literatur, Musik, Tanz, Theater, Performance, Happening)

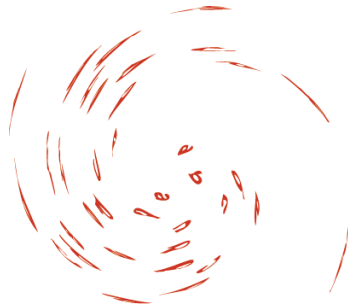
Fixierte Textualität:

- Simultaneität der Realisierung des künstlerischen Mediums in der Zeit
- Raumkünste (bildende Kunst, Plastik, Architektur, in einem gewissen Maße visuelle/konkrete Poesie)

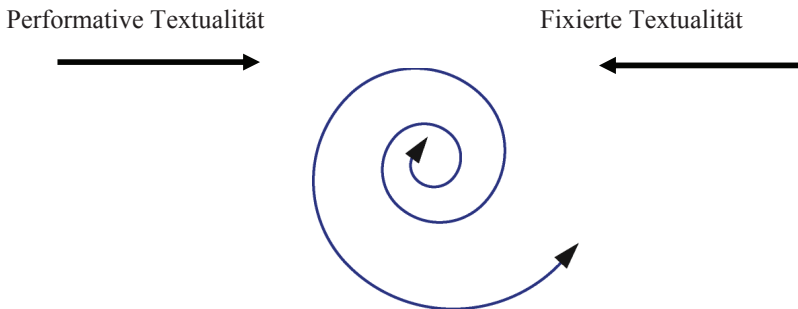
Performative Textualität

a b c d e f g h
a b c d e f g
a b c d e f
a b c d e
a b c d
a b c
a b c
a

Fixierte Textualität



Das oben Gesagte leitet zur Frage nach der Spezifik und dem Charakter solcher Interferenzen über, die entstehen, wenn Kunstarten performativer Textualität mit Kunstarten fixierter Textualität intermedial verknüpft werden. Schon seit Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich in unkonventionellen kreativen Äußerungen eine verstärkte Tendenz zu Grenzüberschreitungen beziehungsweise zum Verlassen des Rahmens der jeweiligen künstlerischen Medien verzeichnen. Die Überlegungen Hansen-Löves paraphrasierend, sind die sogenannten Zeitkünste bestrebt, sich einen Teil der Möglichkeiten der Raumkünste anzueignen, während die Raumkünste ihrerseits auf die Möglichkeiten der Zeitkünste zurückgreifen. Hierbei handelt es sich um die Neigung, Eigenschaften anzunehmen, über welche das „Mutter“-Medium nicht verfügt. So greifen beispielsweise Autoren im Zeitkunstmedium der Musik zur fortwährenden, fast unveränderlichen Wiederholung derselben sonischen Schleife beziehungsweise desselben Tons (Minimalismus, Sampling), weil sie die Intention verfolgen, aus der performativen Textualität und der sich linear entfaltenden Temporalität auszubrechen. Ein Beispiel für die Relativierung der begrenzten fixierten Temporalität des Raumkunstmediums besteht in der Sichtbarmachung des Entstehungsprozesses eines Werkes der bildenden Kunst. Ein anderes Beispiel ist die Visualisierung des Prozesses der Dauer, etwa wenn die Statik eines Bildes durch diverse Methoden der Aktionskunst in Bewegung versetzt wird – für die Slowakei seien hier pars pro toto Juraj Bartusz oder die Aufforderungen zur Partizipation des Perzipienten am Paradigma des (Post)fluxus angeführt.⁹



Die konvergente korrela(k)tive Interferenz zwischen den künstlerischen Medien beruht schließlich schon implizit auf dem Umstand, dass kein einziges Kunstmedium von „steriler Reinheit“ ist. Im Zusammenhang mit dem Charakter der heutigen nichtkonventionell verstandenen Intermedialität seien hierzu mit Blick auf die slowakische Ästhetik die Forschungen von Jozef Cseres hervorgehoben.¹⁰ Bewegung und Prozessualität sind nach seiner Auffassung Wesensmerkmale aller künstlerischen Medien. Am Beispiel der „reinen“ Malerei dokumentiert er beispielsweise, wie diese in ihrem Ausdruck auch den Prozess des Farbauftrags, die Gesten und Gedankenbewegungen des Künstlers assimiliert, was man in einem gewissen Sinne auch auf andere Kunstarten übertragen könnte. Die künstlerisch motivierte komplementäre und unkonventionelle „Frontstellung“ von Musik, Wort, Bewegungsgeste und visuellem Bild vergegenwärtigt, erprobt und relativiert in verschiedenen transmedialen Kontexten die Bewegung der Differenz innerhalb des temporal-spatialen Rahmens der Medien.

III.

Den hier eingeführten Terminus der *Korrela(k)tivität* verwende ich im Kontext meiner musiksemiotischen Untersuchungen, speziell zur Wahrnehmung von Musik, zur Bezeichnung der wechselseitigen Bedingtheit zwischen der musikalischen Form und dem Prozess des kreativen Hörens. Inspiriert durch einen Gedanken Peter Faltins über die Wechselwirkungen zwischen dem aktiven ästhetischen Bewusstsein und dem ereignishaft strukturierten musikalischen Material fasse ich musikalische *Korrela(k)tivität* als Begriff auf, der einen Zusammenhang zwischen den klingenden Formen und dem kreativen Potenzial des Hörens ausdrückt. Die Semiose der musikalischen Bedeutung beruht hierbei auf einer beidseitig aktiven Symbiose: Die Intention der lautästhetischen Vorstellung des Kreators wird durch klingende Formen materiell artikuliert. Deren adäquates Verständnis ist jedoch die Angelegenheit des Zuhörenden und aus ihnen musikalische Bedeutungen erzeugenden Bewusstseins des Hörers, dessen Kreativität durch die „korrelative“ Energie der musikalischen Formen aktiviert wird. Diese Erklärung soll zugleich die Übertragung des Begriffs *Korrela(k)tivität* auf andere Kunstarten sowie auf ihr intermediales Bezugssystem ermöglichen. Der Buchstabe „k“ in *Korrela(k)tivität* wurde unter anderem deswegen in Klammern gesetzt, um die Schnittstelle zwischen der medialen (Multi)Korrelation in den

musikalischen Formen und der Aktivität im Bewusstsein des Hörers zu markieren. Kurz zusammengefasst handelt es sich um die Verwendung des Begriffs in den folgenden zwei Bedeutungen, wobei Punkt 1 nur Sinn im Zusammengehen mit Punkt 2 macht. Beide Punkte können allerdings jeweils Gegenstand selbständiger Untersuchungen werden:

1. Korrela(k)tivität künstlerischer Medien

Hiermit sind Wechselbeziehungen zwischen den (gegenwärtig sich verändernden) künstlerischen Medien *untereinander* gemeint, wie sie sich auch im multiplizierten Schema von Mukařovskýs Modell finden, in dem künstlerische Medien mit fixierter Temporalität in die spiralförmige Transformation einbezogen wurden.

2. Korrela(k)tivität zwischen künstlerischen Medien und dem Bewusstsein des Menschen

Korrela(k)tives Wechselverhältnis heißt die Beziehung zwischen der so konstituierten Intermedialität und dem Bewusstsein des aufnehmenden Menschen. Dieses Verhältnis kann unter Umständen eine ereignishafte und qualitative Veränderung des menschlichen Bewusstseinsmodus zur Folge haben.

IV.

Die Multimedialität in den Massenmedien, wie sie etwa in diversen Fernsehshows oder auch in einfallslosen Popkonzerten präsentiert wird, aktiviert ganz andere Bewusstseinsmodi als die aktuelle, durch ihre Andersartigkeit provozierende Intermedialität in der Kunst. Etwas vereinfacht lässt sich sagen, dass im ersten Fall die primären Bewusstseins-ebenen geradezu „attackiert“ werden, während es im zweiten Fall darum geht, Inhalte aufzurufen, die in weitaus tieferen (gegebenenfalls höheren) Bewusstseinsdimensionen des Menschen siedeln. In den schillernden „Lunaparks“ der Multimediashows ist ein quantitatives, passives Anhäufen von Gebrauchsmedien für den „äußeren Effekt“ zu beobachten, während es bei der von der Kunst intendierten korrela(k)tiven Intermedialität nicht nur um eine Vervielfachung, sondern um die aktive Verknüpfung der Medien untereinander geht, um das Bestreben, mit ihnen ein ganz neuartiges Korrelat herzustellen, das durch seine Qualität

über Bestimmung und Eigenschaften der Einzelmedien hinausgeht („innerer Effekt“). Der Zuschauer beziehungsweise der Hörer sieht sich statt mit musikalisch-intermedialen Simulakren der bekannten Art dann mit einem neuen, oft auch in der realen Zeit hervorgebrachten intermedial (kon)fusen Werk *sui generis* konfrontiert, dessen Andersartigkeit das Ergebnis einer komplementär dialogischen Zusammenführung und Potenzierung der Beschaffenheit mehrerer autonomer, transparent prozessualer künstlerischer Medien ist.

V.

Die Bedeutung der Korrela(k)tivität nichtseparierter, miteinander interferierender künstlerischer Medien zeigt sich auch im Zusammenhang mit ihrem Vermögen, den gegebenen Augenblick (das „Hier und Jetzt“ zu *vergegenwärtigen*. So schuf die originelle amerikanische Komponistin, Sängerin, Regisseurin und Choreografin Meredith Monk sehr spezifische Opern, in denen sich im Laufe der Vorstellung Musik, Poesie und eine detailliert choreografierte Bewegung im Zeit-Raum-Kontinuum eines einzigartigen Kontakts mit den Menschen vollziehen. Den Nutzen dieser ganzheitlichen künstlerischen Geste sieht die Künstlerin darin, dass sie „die Vorstellungskraft entfaltet, das seelische Gleichgewicht, die Kreativität, das Gedächtnis generiert und vor allem das Bewusstsein der vorhandenen Realität und des Augenblicks, dessen, was der Augenblick in seiner unfassbaren Flüchtigkeit bedeutet“¹¹.

Die ganzheitliche Geste bietet Gelegenheit, „Einsicht in den Augenblick und in dasjenige zu gewinnen, was sich in ihm abspielt. In diesem Sinne wird die Kunst zum Prototyp oder gar zum Muster, wie wir Erfahrungen in der Welt sammeln, in der wir leben“¹². Die korporeale Ganzheitlichkeit der gegenwärtigen, korrela(k)tiv intermedialen künstlerischen Geste lässt sich somit als „therapeutische“ Alternative gegenüber Informationssmog, Clipfragmentarisierung, massenmedial und privat gepflegten Camouflagen und auch gegenüber offenen oder versteckten Formen der Manipulierung unseres Lebens verstehen.

Aus dem Slowakischen von Ute Raßloff