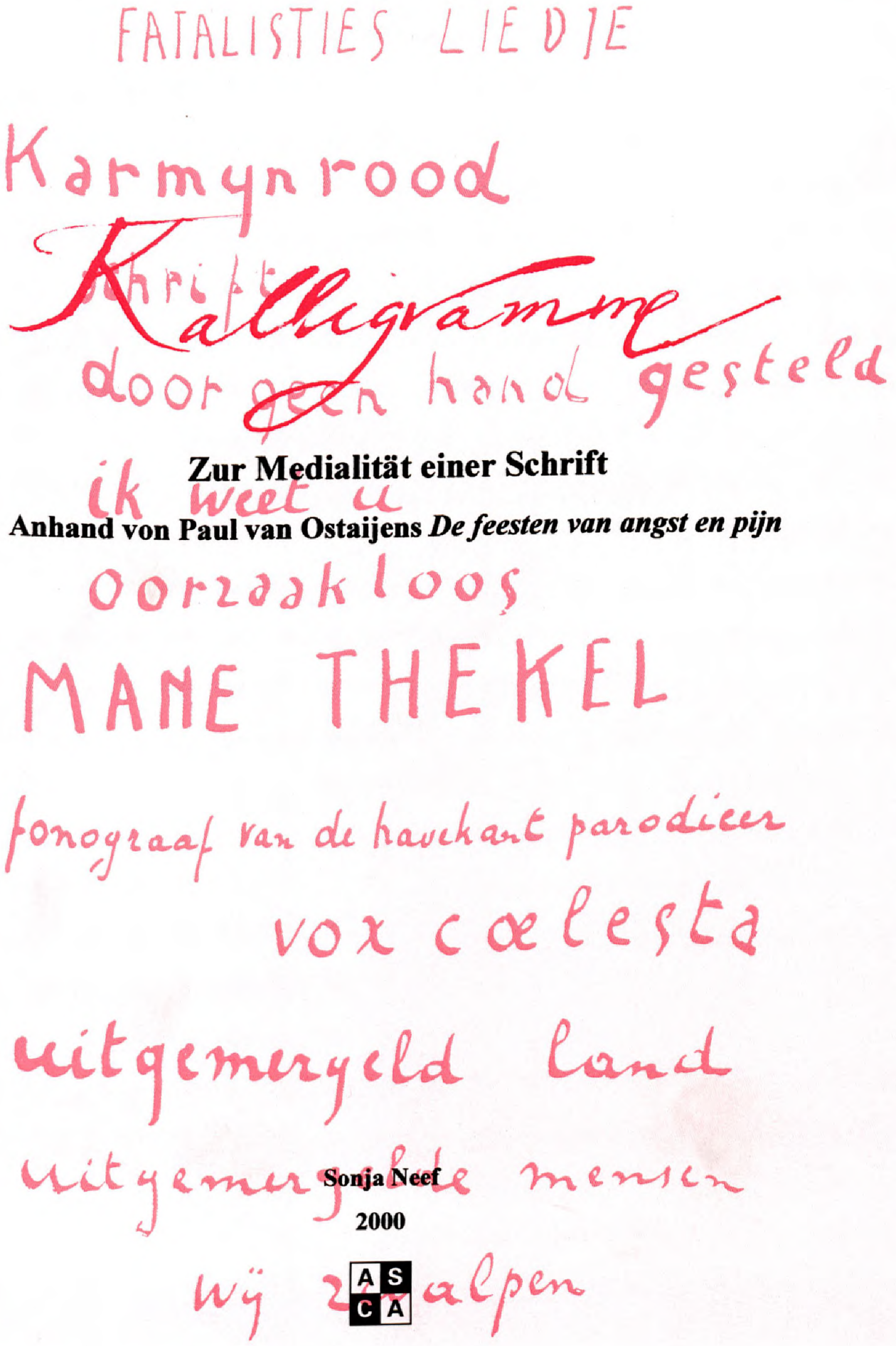


Zur Medialität einer Schrift

Anhand von Paul van Ostaijens *De feesten van angst en pijn*

Sonja Neef

2000

ASCA

Digitized by Google

Kalligramme

Zur Medialität einer Schrift

Anhand von Paul van Ostaijens *De feesten van angst en pijn*

Sonja Neef

2000

ASCA

Digitized by Google

Faculteit der Geesteswetenschappen

Promotor:
prof.dr. Mieke Bal

Promotiecommissie:

prof.dr. Ernst van Alphen
dr. Jef Bogman
prof.dr. Rokus de Groot
prof.dr. Claudia Liebrand
prof.dr. Marita Mathijsen

Digitized by Google

Kalligramme

Zur Medialität einer Schrift

Anhand von Paul van Ostaijens *De feesten van angst en pijn*

Kalligrammen

Over de medialiteit van een schrift

Aan de hand van Paul van Ostaijens *De feesten van angst en pijn*

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof.dr. J.J.M. Franse
ten overstaan van een door het college voor promoties ingestelde
commissie, in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit
op dinsdag, 31 oktober 2000, te 10.00 uur
door Sonja Andrea Josefine Neef,
geboren te Koersel (België)

Digitized by Google

© 2000 ASCA Press

ISBN 90-76123-04-7

Ontwerp titelkalligram: Dominika Fedkovičová

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van ASCA Press.
All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 1

Anmerkung zur Zitier- und Übersetzungsweise 7

KAPITEL 1. Schweigend Sprechen

Eine Galaxie von Signifikanten 8
"Framing" 17
Sprachliche Zerstückelung 23
Autistische Kommunikation 30
Der abgewendete Blick 34
Kommunizierte Inkommunikabilität 39

KAPITEL 2. Interlinearität

"Rhythmische Kalligraphie" 43
Die autographische Spur 44
Gegen den Strich 54
Lesen und Betrachten 60
Lesen und Opfern 70

KAPITEL 3. Intermedialität

Phone und Graphe: Bilderklänge und Klangbilder 74
"BAM!!" Der auditive Interpretant 80
Ikon, Index, Symbol 84

KAPITEL 4. Die Semiotik der Farben

Schwarz auf weiß, rot auf weiß 97
Kandinskys Farbästhetik und das
Problem des metasubjektiven Blickwinkels 106
Der Scheinkode der Farben 117
Leere weiße Räume und Stille 128

Digitized by Google

KAPITEL 5. Interdiskursivität. Kodes, Stimmen, Diskurse

Sprechen in fremder Sprache 139
"Spelling Kollewijn". Die kodierte Geschichtskrise 148
"Wortkunst" 151
Von der Inkommunikabilität moderner Poesie oder:
wie erwartbar ist die Erwartungsdurchkreuzung? 159

KAPITEL 6. Mystische Sprechweisen

Meister Eckehardt & Co. 167
Prière Impromptue. Wie nicht sprechen? 169
Der Schmuck der Sprache 179
Moderne Mystik. Parodie und Blasphemie 185
Das Fest der Begierde 194

KAPITEL 7. Visuell Lesen

Intermediale Interdiskursivität 204
Ein erzähltes Bild: Land Rust 210
Die mediale Differenz 219
Der kubistische Blick: im Winkel über Eck gesehen 225
Der versehrte Körper und die Politik des Schauens 230
Montiert: der hybride Körper 238

KAPITEL 8. Auditiv Lesen

Musikalische Zeichen und ihre Bedeutung 245
Musikalische Räume 253
Neue Medien: Harmonika,
Orchestrion, Phonograph und Grammophon 257
Jazz als kulturelle Subversion 264
Musikalische Sprechweisen: Kontrapunkt und Synkope 271
Das Jazz-Subjekt und der auditive Fokalisator 279

Digitized by Google

KAPITEL 9. Kinematographisch Lesen

Kubistisches Kino 284
Das fahle Licht des Feuilletons 293
Wie stumm sprechen? 299
Stille 308
Auge in Auge. Kamera und Fokalisation 314

Nachwort 322
Summary 326
Samenvatting 330

Medienverzeichnis

Bibliographie 334
Diskographie 348
Ikonographie 349
Filmographie 349

Index der Namen und Gedichtüberschriften 350
Index der Termini, Konzepte und Hyperlinks 355

Digitized by Google

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand von ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden, alles fortreißenden Überhebung, kann nichts Irdisches widerstehen.
Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ. Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht ...
(Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*)

Digitized by Google

Vorwort

Seiner Etymologie nach kommt Kalligramm vom griechischen *kalos*: schön, gut; und *gramma*: Buchstabe, Einkerbung, Schrift, Zeichen oder Klang. Kalligramme sind demnach Zeichen, die besonders schön geschrieben sind oder besonders gut klingen. Als Schriftzeichen markieren Kalligramme aufgrund ihrer "Schönheit" einen Sonderfall von Schrift, denn sie repräsentieren nicht nur Sprache als bedeutungserzeugendes System, sondern sie exponieren daneben besonders emphatisch ihre medialen Modi: sie sehen schön aus und hören sich gut an.

In dieser Arbeit geht es um die Bedingungen der Medialität kalligraphischer Schrift, um ihre Artikulationsmechanismen und -verfahren, darüber *dass* sie sprechen und *wie* sie sprechen. Diesen Fragen nähere ich mich anhand eines Objekts, das in vielerlei Hinsicht reichhaltiges Material für eine Reflexion über Schrift bietet: des Gedichtbands *De feesten van angst en pijn* [*Die feste von angst und schmerz*] von dem flämischen Dichter Paul van Ostaijen (1896 - 1928). Die Gedichte dieses Bandes sind mit der Hand geschrieben, vorwiegend in schwarzer, aber auch in roter, blauer, lila und grüner Tinte. Entgegen der Normalverwendung von Schrift verläuft in *De feesten* der Textfluss oft nicht regelmäßig linear von links nach rechts und von oben nach unten über den Blattspiegel, sondern die Kalligramme sind über große weiße Leerflächen verteilt, oder die Führung der Handschrift gestaltet sie als schwungvolle Arabesken.

Für eine Lektüre der Gedichte bleibt diese kalligraphische Organisationsweise nicht ohne Folgen. *De feesten* lesen heißt: nicht nur die Worte verstehen wollen, sondern auch die Handschrift mit ihren bunten Farben sehen, ihrer rhythmischen Reperkussion und dem Stakkato ihrer Assonanz lauschen, die großen weißen Leerräume visuell und auditiv auf sich wirken lassen. Obwohl - oder gerade weil - *De feesten* aufgrund seiner kalligraphischen Form in erster Linie ein "Buch der Schrift" darstellt, so gleicht das Lesen dieser Gedichte doch oft dem Betrachten von Bildern, dem Hören von Musik und dem audiovisuellen Erleben von Filmen. Überhaupt sind die Gedichte in *De feesten* voll von Zeichen, die auf andere Künste verweisen. Beispielsweise kommen die Namen kubistischer Maler wie Heinrich Campendonk und Paul Joostens vor, und es ist wiederholt die Rede von "Jazz".

Da die Gedichte in einer äußerst turbulenten Zeit, nämlich zwischen 1918 und 1921, im damaligen kulturellen Brennpunkt Berlin entstanden sind, liegt es nahe, bei ihrer Lektüre auch den kulturellen Kontext der historischen Avantgarde zu betrachten, an den Van Ostaijen durch dieses "*name-dropping*" anknüpft. Darüber hinaus werden auch die ästhetischen Verfahrensweisen von Kubismus und Jazz in den Gedichten fak-

Digitized by Google

similiert: das Austarieren von Signifikation und Bedeutungsverweigerung, Zerstückelung und Montage, Stimme und Gegenstimme, Kode und Gegenkode.

Hinzu kommt aus historischer Sicht der damalige Medienwechsel, in dessen Verlauf neue Medien wie Grammophon, Telegraph, Photographie und Stummfilm in die etablierten Künste vordrangen. Ahnlich wie Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, August Stramm oder Marinetti nutzt Van Ostaijen Schrift für die intermediale Vernetzung von auditiven und visuellen Medien und Künsten. Eines jedoch macht diesen Gedichteband unverwechselbar: seine handschriftliche Kalligraphie.

Die Konzeption von kalligraphischer Schrift, die hier zum Vorschein kommt, lädt nicht nur zu einer historisierenden Lektüre ein, sondern auch zu einer theoretisch-systematischen. Seit Jacques Derridas *Grammatologie* (1998; Erstv. 1967) ist der Begriff des Gramma oder des Graphems aus den Geisteswissenschaften nicht mehr wegzudenken. Anhand einer kritischen Lektüre von Saussures *Cours de linguistique générale* problematisiert Derrida das strukturalistische Denken, das die Schrift als ein Derivat der gesprochenen Sprache und somit als ein sekundäres, parasitäres und unvollkommenes Mittel der Repräsentation abstuft:

> Wenn [wie Saussure behauptet] die Schrift nur die 'Darstellung' [...] der Sprache ist, so darf sie mit Recht aus dem Innern des Systems ausgeschlossen werden (denn man müßte annehmen, daß es hier so etwas wie ein *Drinnen* der Sprache gibt), so wie man auch das Abbild aus dem System der Wirklichkeit schadlos muß ausschließen können. Saussure macht sich die 'Repräsentation der Sprache durch die Schrift' zum Thema; er stellt vorab die Behauptung auf, die Schrift 'selbst (sei) dem inneren System' der Sprache 'fremd' (p. 44/p. 28). Extern/intern, Abbild/Wirklichkeit, Repräsentation/Präsenz: mit dieser Schablone bemüht man sich von alters her, den Bereich einer Wissenschaft zu umreißen. Einer Wissenschaft, die, in unserem Fall, dem klassischen Begriff der *episteme* deshalb nicht mehr entsprechen kann, weil die Originalität ihres Bereiches - eine Originalität, die von ihm erst inauguriert wird - darin besteht, daß das in ihm eröffnete 'Abbild' als Bedingung der 'Wirklichkeit' erscheint: ein Verhältnis, das also nicht mehr in der einfachen Differenz und in der kompromißlosen Äußerlichkeit von 'Abbild' und 'Wirklichkeit', 'Draußen' und 'Drinnen', 'Erscheinung' und 'Wesen' im Verein mit dem ganzen System notwendigerweise daran sich knüpfender Gegensätze gedacht werden kann. (1998: 59-60)

Stattdessen argumentiert Derrida für die Stellung des Gramma als Schrift schlechthin, die - jenseits einer Opposition zwischen *Phone* und *Graphe* - sowohl gesprochene Schrift als auch graphische Schrift sein kann.

Anders als der philosophische Diskurs, den Derrida zum Gegenstand hat und dessen Schrift mit ihrem Schwarz-auf-Weiß und ihrem Von-Links-nach-Rechts ihren Lesern einen eher unscheinbaren Anblick bietet, ist die Schrift von *De feesten* ästhetisch derart überformt, dass sie beim Lesen den Blick arretiert. Wenn Schrift schon im

Digitized by Google

"Normalfall" der Philosophie nicht problemlos als der Sache an sich äußerliches, hinzugefügtes "Supplement" gesehen werden kann, wie Derrida argumentiert, wie sehr gilt dies dann für *De feesten* mit seiner kalligraphischen, schönen, bunten, geschwungenen Schrift?

Es stellt sich also die Frage nach dem Stellenwert des "*kalos*", des Zierrats von kalligraphischer Schrift. Was beispielsweise ist das Rot, auf das die Leser blicken? Tinte oder Schrift? Und der schöne Klang der Kalligramme? Gehört der Zierrat zur Schrift, ist er im Gedicht, oder wirkt er an seinem Rand, ist er sein Beiwerk, sein Supplement, sein "Parergon"? Insofern kann auch das erste Glied des Kompositums "Kalli-gramm" mit Derrida in Zusammenhang gebracht werden, und zwar mit seinem Begriff des Parergons, den er in *Die Wahrheit in der Malerei* (1992; Erstv. 1978) anhand der Frage nach dem Schönen diskutiert. Der Parergon-Begriff geht zurück auf Kants dritte Kritik, die *Kritik der Urteilskraft*, und bezeichnet dort Verzierungen an Kunstwerken, die, so Kant, für das Geschmacksurteil (die Frage, ob etwas schön ist) unwesentlich sind:

> Selbst was man *Zieraten* (parerga) nennt, d.i. dasjenige, *was nicht in die ganze Vorstellung als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört* und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie *Einfassungen* der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. (Kant: *Kritik der Urteilskraft*, zit. nach Derrida 1992: 73; H.d.V.)

Während Kant den Parergon-Begriff gemäß seiner Wörterbuchbedeutung versteht als "Beiwerk", als "'nebensächlicher, fremder, sekundärer Gegenstand', 'Ergänzung', 'Nebenarbeit', 'Rest'", argumentiert Derrida dafür, dass sich dieses Beiwerk "dennoch nicht einfach aus dem Werk heraushält [...], sondern vielmehr neben, ganz dicht am Werk (*ergon*) wirkt":

> Ein Parergon tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. (Derrida 1992: 74)

In dieser Arbeit möchte ich diese Argumentation meiner Lektüre von *De feesten* zugrunde legen. Wenn Derrida in der *Grammatologie* schreibt: "Die Exteriorität des Signifikanten ist die Exteriorität der Schrift im allgemeinen" (1998: 29), dann lassen sich für *De feesten* jene Aspekte der Gedichte Exteriorität, als Parergoi des Signifikanten, bezeichnen, die die Signifikantenseite besonders ausschmücken: die Führung der

Digitized by Google

Handschrift, die Rundung der Buchstaben, die Anordnung der Kalligramme auf dem Blattspiegel, das Weiß der Seite, die Farbe der Schrift, der Rhythmus des Textflusses, der Klang der Alliteration, die Bewegung der Zunge und der Lippen beim Sprechen der Gedichte, das Hören ihres Klangs. In der folgenden Lektüre von *De feesten* werde ich diese "nebensächlichen" Aspekte der Gedichte in das Zentrum meiner Aufmerksamkeit rücken.

Dazu werde ich im ersten Kapitel die Kommunikationshaltung des Textes mit seiner besonderen Praxis der Bedeutungsverweigerung mit autistischen Sprechweisen in Zusammenhang bringen, die dafür bekannt sind, Sprache so zu verwenden, dass, auch wenn ein fortwährender Redefluss erzeugt wird, dieser sich dem Kommunikationsprozess widersetzt.

Während die sprachlichen Operationen in *De feesten* das Verstehen ständig desorientieren, scheint die emphatische visuelle und auditive Kalligraphie der Gedichte ihren eigenen Zeichenprozess in Gang zu bringen. Die Bedingungen der medialen Modi von kalligraphischer Sprache sind Gegenstand von Kapitel 2 bis 4. In Kapitel 2 gehe ich der Frage nach, wie sich die Zuwiderhandlungen gegen das Prinzip der linearen Organisationsweise von Sprache und Schrift auf den Prozess der Signifikation auswirken. Auch die Handschriftlichkeit der Gedichte in ihrer Eigenschaft als Signatur, als unverwechselbares Zeichen für den (abwesenden) Autor, stelle ich hier zur Diskussion. Kapitel 3 fokussiert das intermediale Verhältnis von gesprochener und geschriebener Sprache. In Kapitel 4 analysiere ich das semiotische Potenzial der verschiedenen Farben, in denen die Gedichte geschrieben sind. Dabei tritt das Problem in den Vordergrund, dass Sprechen über diese Poesie auch heißt: Sprechen über Prozesse, die jenseits der Schädeldecke angesiedelt sind: Assoziationen, Synästhesien, Sinnlichkeit und Gefühle. Ohne eine Reflexion über Subjektivität - der Leserin, der im Text darstellten Subjekte, des Autors, dessen Subjektivität sich in die unverwechselbare Handschrift eingeprägt hat - kommt diese Untersuchung nicht aus.

Eine Reflexion über Schrift erfordert auch eine Betrachtung ihrer technischen Bedingungen, ihrer Kodes, ihrer Orthographie und ihrer Syntax. In Kapitel 5 werde ich diese Merkmale der Kalligraphie mit den historischen Schreibweisen der europäischen Avantgarde, allen voran der Berliner Wortkunst und des Antwerpener Expressionismus, in Zusammenhang bringen. Als ausgesprochen "modern" in einem kulturhistorischen Rahmen erweist sich auch das Anknüpfen an die paradoxen Artikulationsweisen der Mystik, die Gegenstand von Kapitel 6 sein werden. Ebenso wie autistische Kommunikation zeichnet sich mystisches Sprechen durch eine besondere Artikulationspraxis aus,

Digitized by Google

die darin besteht, nicht sprechen zu können und doch ständig zu reden von dem, was unsagbar ist.

Die letzten drei Kapitel sind den intermedialen Verfahren gewidmet, mit denen kalligraphische Schrift kunstspezifische Ausdrucksweisen transkribieren kann. In Kapitel 7 bringe ich die kalligraphische Praxis der Fragmentarisierung und der Montage in Zusammenhang mit den Darstellungstechniken kubistischer Malerei. Dabei fällt in beiden Diskursen insbesondere an der Repräsentation des weiblichen Körpers eine Strategie der Zerstückelung und des Versehrens auf, die zu einer feministischen Lektüre einlädt. In Kapitel 8 nehme ich das wiederholte Sagen von "Jazz" in den Gedichten zum Anlass für eine Analyse kontrapunktischer und synkopischer Artikulationensweisen. In Kapitel 9 stelle ich schließlich einen Zusammenhang her zwischen den defekten sprachlichen Artikulationen in *De feesten* und der Stummheit des Stummfilms. Beide Medien sind immerhin gekennzeichnet durch Artikulationstechniken, die sich nicht auf sprachlichen Diskurs allein, sondern auch auf ihre Visualität und ihre Musikalizität begründen. Auch das sind eben Kalligramme: Transkriptionen der medialen Modi anderer Künste.[1]

Abschließend möchte ich eine Danksagung richten an all jene, die mich bei der Verfassung dieser Arbeit unterstützt haben, durch Beratung, Zuhören oder Ermutigung. Besonderer Dank gebührt meiner Doktormutter Mieke Bal für ihren Enthusiasmus, der mich bei meiner Arbeit fortwährend beflügelt hat und so die Arbeit am Text zu einem spannenden Abenteuer, einer wahren "Lust am Text", hat werden lassen. Von ihrer Kritik und ihren Anregungen hat diese Dissertation nicht nur an den entsprechend ausgewiesenen Stellen profitiert. Auch danke ich der *Amsterdam School for Cultural Analysis* (ASCA) sowohl für die stipendiale Unterstützung als auch dafür, dass sie mir als interdisziplinäre Forschungseinrichtung ein ausgezeichnetes Forum der intellektuellen Reibung und Stimulation geboten hat. Unter allen ASCA-Komillitonen möchte ich vor allem Leenke Ripmeester und Joyce Goggin danken.

Zur Präzisierung meiner Gedanken hat auch der Forschungskolleg "Medien und kulturelle Kommunikation" in Köln beigetragen. Der *Onderzoekschool Literatuurwetenschap* (OSL) danke ich dafür, dass sie mir Möglichkeiten eingeräumt hat, Teile meiner Arbeit zur Diskussion zu stellen. Weiterhin danke ich Paul Op de Coul, Herman Vekeman, Marc Somers vom *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven* (AMVC) sowie meinen lieben Freunden Arndt Himmelreich und Thomas Fechner-Smarsly.

[1] Für den Begriff der Transkription verweise ich auf Ludwig Jäger *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik* (2000).

Digitized by Google

Bei meiner Mutter bedanke ich mich für die Entlastung von anderen Verpflichtungen. Meinem Mann Martin danke ich dafür, dass er meine Manuskripte probe- und korrekturgelesen hat mit einem Aufwand, den viele für ihre eigene Arbeit reservieren würden. Für ihre Geduld und ihre Ungeduld danke ich schließlich meinen Kindern Jonas und Vera und dafür, dass ich ihre Buntstifte benutzen durfte.

Digitized by Google

Anmerkung zur Zitier- und Übersetzungsweise

Ich zitiere Paul van Ostaijens *De feesten van angst en pijn* nach der Faksimile-Ausgabe von Gerrit Borgers im *Verzameld Werk. Poëzie I* (VW 1979: 151-257). In diesem Buch ist der Gedichtband selbst nicht foliiert, wohl aber die vorangegangenen und die folgenden Buchseiten. Die in dieser Arbeit angeführten Seitenverweise verhalten sich fortlaufend zu der Foliierung des Gesamtbuchs.

Zitate aus *De feesten* sind teilweile als Kalligramme in Faksimile abgebildet. Dabei kann es vorkommen, dass der Farbton in dieser Arbeit vom Farbton im VW abweicht. Überhaupt sind hier aus drucktechnischen Gründen nur die Farben Rot, Blau und Schwarz reproduziert; Lila und Grün sind dagegen in Blau oder Schwarz wiedergegeben.

Sofern die Interpretation dies erlaubt, habe ich Zitate aus *De feesten* teilweise synoptisch in Druckschrift transkribiert. In solchen Zitaten markieren einfache Schrägstriche Zeilenumbrüche, weiße Leerräume oder eine Änderung der Verlaufsrichtung des Textes; doppelte Schrägstriche stehen für einen Seitenumbruch.

Um diese Arbeit deutschsprachigen Lesern zugänglich zu machen, habe ich sämtliche Zitate aus *De feesten* ins Deutsche übersetzt. Dabei habe ich versucht, im Original enthaltene grammatische Unregelmäßigkeiten weitgehend beizubehalten. Beispielsweise folgen Interpunktion, Großschreibung und Wortstellung in den Übersetzungen nicht den grammatischen Konventionen des Deutschen, sondern sie werden nach dem Modell der niederländischen Vorlage von *De feesten* gehandhabt. Diese Verfahrensweise gilt nur für *De feesten*, also beispielsweise nicht für Zitate aus vollgrammatischen Texten wie Van Ostaijens früher Poesie oder seiner kritischen Prosa. Wenn ein Wort mehrere Bedeutungen haben kann und diese sich beim Lesen regelrecht aufdrängen, habe ich sie in der Übersetzung in eckigen Klammern angeführt. Es versteht sich, dass die Übersetzungen lediglich als Hilfsmittel und nicht als poetische Neuschöpfung gedacht sind.

In Zitatnachweisen steht das Kürzel "H.d.V." für "Hervorhebung des Verfassers" und "H.v.m." für "Hervorhebung von mir".

Digitized by Google

Kapitel 1. Schweigend Sprechen

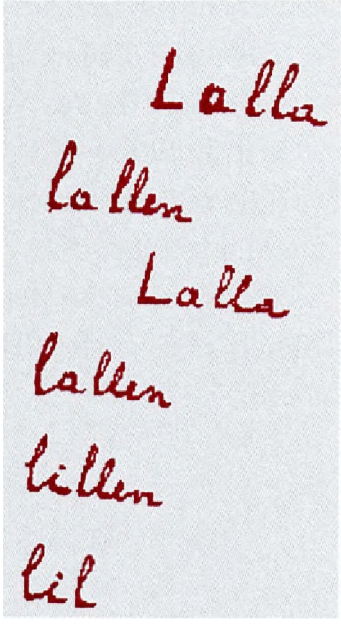
Unter allen Dichtern fand ich keinen Stummen
(Sellin, *ich will kein inmich mehr sein*)

Eine Galaxie von Signifikanten

Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen (mehr oder weniger begründeten, mehr oder weniger freien) Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchem Pluralen er gebildet ist.
(Barthes, *S/Z*)

Der Gedichtband *De feesten van angst en pijn* ist ein rätselhafter und geheimnisvoller Text. Nichts in diesen Gedichten ist sicher, und die Leser finden nirgends Halt. "Lalla" lautet das erste Wort des Gedichts *Vers 4*. Es ist in hellroter Tinte und wie der gesamte Gedichtband mit der Hand geschrieben. Darunter aber weiter links am Seitenrand steht "lallen". Eine Zeile tiefer und wieder rechts eingesprungen wird "Lalla" wiederholt. Dann folgen am linken Rand jeweils unter einander "lallen", "lillen" und "lil".

(1)



(224)

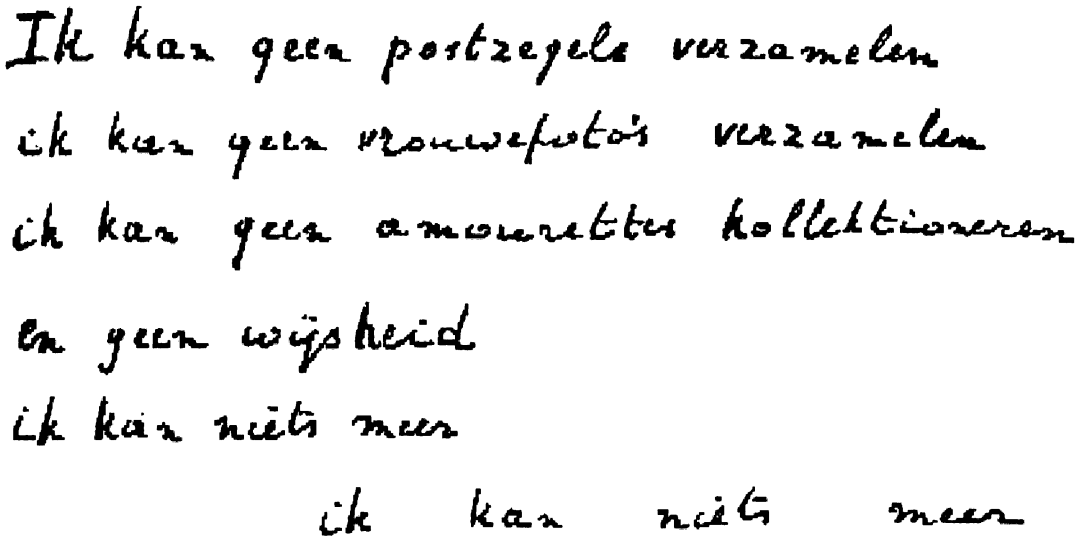
[Lalla / lallen / Lalla / lallen / wabbeln / wabbel]

Digitized by Google

Nur in Rudimenten ist in (1) eine Versstruktur erkennbar, und keine ordnende Syntax verbindet die einzelnen Elemente miteinander. Alles Vertraute scheint hier seine Gültigkeit verloren zu haben. Stattdessen treffen die Leser auf eine Sprache, die zu stottern oder zu stammeln scheint.

An anderen Stellen in *De feesten* ist Sprache dagegen oft völlig regelmäßig organisiert. Beispielsweise fängt das Gedicht *Vers 6* wie folgt an:

(2)



(231)

[Ich kann keine briefmarken sammeln / ich kann keine frauenfotos sammeln/ ich kann keine liebhaberinnen kollektionieren / und keine weisheit / ich kann nichts mehr / ich / kann / nichts / mehr]

Im Gegensatz zu dem Beispiel in (1) ziehen die Verse hier linear von links nach rechts über den Blattspiegel. Lediglich die größeren weißen Leerräume zwischen "ik", "kan", "niets" und "meer" unterbrechen den Textfluss. Grammatisch bildet jede Zeile ein völlig intaktes Syntagma. Die Schrift ist auch nicht in für Poesie ungewöhnlicher roter Tinte, sondern in neutralem Schwarz geschrieben.

Dennoch gibt sich auch diese Textstelle dem Verstehen nicht widerstandslos hin. Die parallele Anordnung der Syntagmen komprimiert die Grammatik auf eine einzige Form. Im Vergleich zu (1) vollzieht sich das Stottern hier nicht in der Repetition einzelner Laute, sondern ganze Syntagmen werden dahergestottert. Dabei ist nicht nur das Verfahren der Artikulation gestört, sondern auch das Artikulierte bringt durch das wie-

Digitized by Google

derholte Sagen von "nicht können", von "geen" und "niets" eine nicht-vollbrachte Leistung zum Ausdruck.

In beiden Beispielen ist die Syntax nicht auf die Ausbildung einer komplexen Grammatik angelegt. Entsprechend ist auch die Architektur der Gedanken, die darin verhandelt werden, auf die sparsamste Form reduziert. Es sieht danach aus, als wollten diese Zeichen nicht, wie es für Zeichen erwartbar wäre, eine Bedeutung designieren, *für etwas* stehen, sondern vielmehr den Durchblick auf Bedeutung verstellen: sie handeln vielmehr von Fehlleistung und Nicht-Können, von Stottern und Lallen, von Kommunikationsverweigerung als von Kommunikation.

De feesten ist voll von derartigen Textstellen, die die Leser - früher wie heute - vor Probleme stellen. Nicht verwunderlich ist daher, dass der Gedichtband erst postum veröffentlicht worden ist. In ihrer kalligraphischen Form erschienen die Gedichte erst 1952 - also über dreißig Jahre nach ihrem Entstehen - im Rahmen von Gerrit Borgers' Ausgabe der gesammelten Werke Van Ostaijens.[1] Im Vergleich zu Van Ostaijens anderer Poesie fand *De feesten* in der Literaturkritik nur wenig Beachtung. Als Hadermann 1979 erstmalig eine tiefergehende Analyse des Gedichts *Vers 4* aus *De feesten* publizierte, dessen Anfang ich oben unter (1) zitiert habe, bezeichnete der prominente flämische Autor Marnix Gijsen in einer prompten Reaktion auf diesen Artikel das Gedicht spottend als "Humbug und Unsinn [...] das Gelalle eines neurotischen Dichters".[2] Offenbar wohnte diesem Text, obwohl sein avantgardistischer Charakter längst hätte verflogen sein dürfen, immer noch ein besonderer Zündstoff inne.

Den heutigen Lesern präsentiert sich der Gedichtband als literarisches Monument, obwohl - oder gerade weil - diese Gedichte zweifellos immer noch zu den verschlüsseltsten und unlesbarsten der flämischen Poesie zählen. Worin genau besteht aber das Rät-

---

1 Zuvor war *De feesten* in dem von Gaston Burssens postum herausgegebenen und eingeleiteten Band *Gedichten* (Erstv. 1928) erschienen, allerdings nicht in kalligraphischer Form. Mit der aufwändigeren Gesamtausgabe von Borgers wurde in den 50er Jahren das Interesse an Van Ostaijen neu geweckt. Aus diesem Anlass wurde auch der Leichnam des Dichters (zum zweiten Mal!) exhumiert: Seine Odyssee hatte 1928 auf einem Friedhof in Anthée in den Ardennen unterhalb eines schäbigen Holzkreuzes begonnen, führte vier Jahre später nach Antwerpen in eine vergessene Ruhestätte und fand nun endlich auf dem Antwerpener "Schoonselhof" ein rühmliches Ende in Form eines Ehrengrabes, geziert von einem von seinem Freund, dem Bildhauer Oscar Jespers, gefertigten Monument.

2 "Kolder en onzin [...] het gelal van een neurotische dichter"

Marnix Gijsen, 1899-1984, zählte in den zehner und zwanziger Jahren ebenso wie Van Ostaijen zu den führenden flämischen Expressionisten. Während Van Ostaijen früh starb, prägte Gijsen die flämische Literatur als Prosaist und Kritiker bis in die achziger Jahre hinein. Aus historischer Sicht kann dieser Ausfall als späte Reaktion auf die zahlreichen Seitenhiebe verstanden werden, die Van Ostaijen zu Lebzeiten seinen flämischen Dichterkollegen erteilte. (Vgl. etwa Buijck 1995)

Digitized by Google

sel dieses Textes? Wie stellt es sich sprachlich dar, welcher Artikulationsmechanismen bedient es sich, und zu welchen Lesestrategien lädt es mich als Leserin ein?

Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, möchte ich von folgender Ausgangsüberlegung ausgehen. Wenngleich die Gedichte in *De feesten* die Leser unentwegt vor Probleme stellen, so können sie doch nicht anders als bedeutungshaft verstanden werden, denn Gedichte sind sprachlich, und Sprache fungiert als System von Zeichen, als, um mit Eco (1977: 31) zu sprechen, "*etwas, das für etwas anderes steht*", als etwas also, das bedeutet. Wie aber sollen die Leser Zeichen wie "Lalla / lallen / lillen / lil" Bedeutung beimessen? Nach Ansicht der strukturalistischen Linguistik ergibt sich Bedeutung aus der Beziehung der Zeichen untereinander. Die Verknüpfung dieser sprachlichen Zeichen verläuft aber nicht nach einem linearen syntagmatischen Kontiguitätsprinzip, wonach ein Subjekt mit einem Verb kongruiert und eine Einheit stiftende Beziehung zu einem Prädikat unterhält. Stattdessen treffen die Leser auf visuell isoliert auftretende Zeichen, die anstelle einer syntagmatischen Kontiguitätsbeziehung eine phonetische Similaritätsbeziehung zueinander eingehen, nämlich aufgrund der Assonanz des Lauts [l], wodurch die auditive Seite des sprachlichen Zeichens besonders betont wird.[3]

Überhaupt erregen diese Zeichen den Eindruck, als wollten sie nicht in erster Linie den von Eco beschriebenen semiotischen Designationsprozess in Gang bringen, etwas bezeichnen, sondern vor allem Klang und Bild sein. Sie widersetzen sich den logozentristischen Denkweisen, die, wie Derrida in seiner *Grammatologie* zeigt, die westliche Philosophie prägt von Platon und Aristoteles bis Descartes und Husserl, wonach "[j]eder Signifikant, zumal der geschriebene, [...] bloßes Derivat [wäre] [...]. Der Signifikant wäre immer schon ein technischer und repräsentierender, wäre nicht sinnbildend." (Derrida 1998: 25)

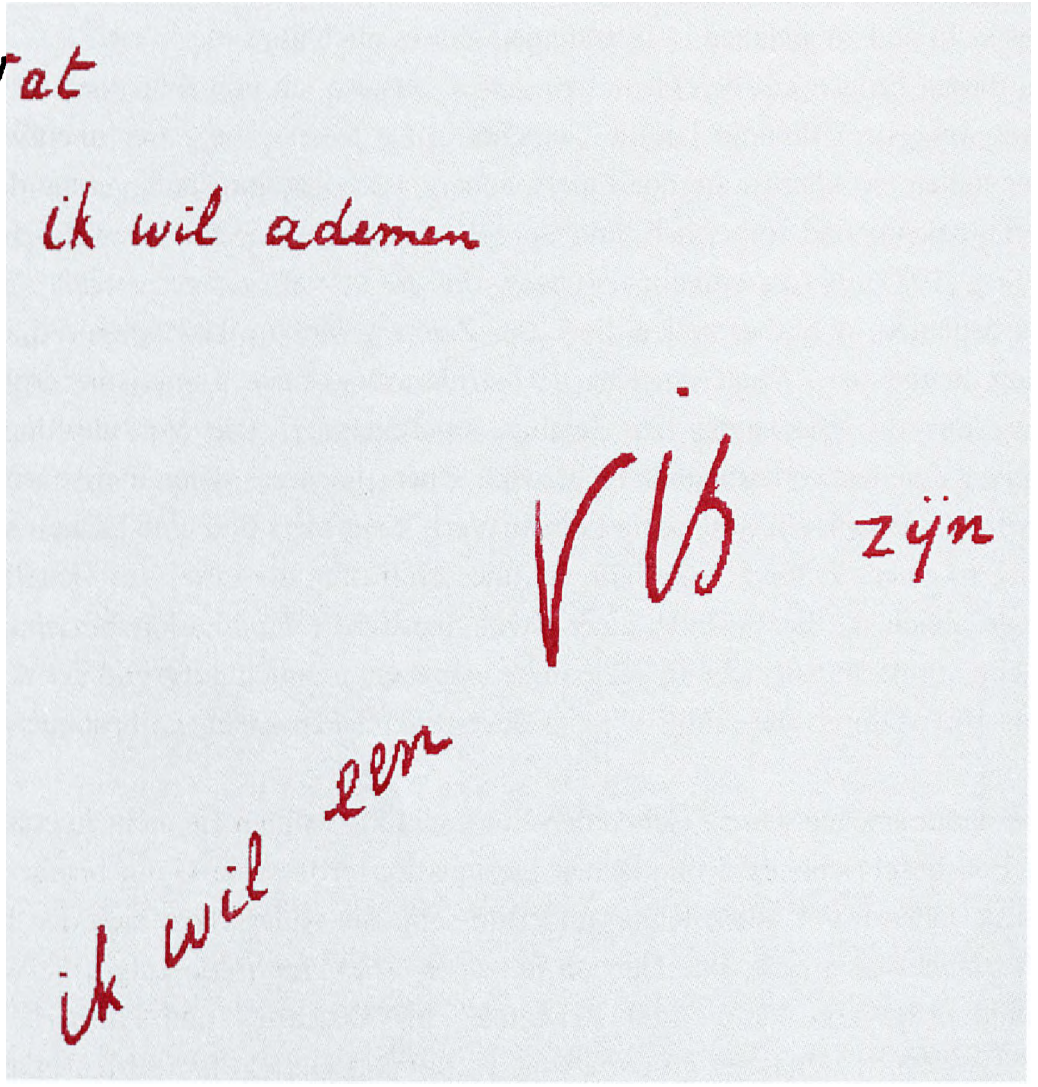
Die Kalligramme in (1) dagegen lassen sich nur schwer auf eine derartige sekundäre Seite des sprachlichen Zeichens reduzieren, die lediglich den Zugang zum Signifikat ermöglichen soll. Ihr Hauptanliegen besteht nicht darin, *für etwas anderes* zu stehen, das ihnen vorausgegangen ist und dem sie einzig als Vehikel dienen, als Supplement im Sinne von Derrida, sondern sie schieben ihre eigene mediale Performanz als *schöne* Schrift und als *schöner* Klang so in den Vordergrund, dass es die Verfahren der Signifikation selbst sind, die hier thematisiert werden. Ein Rückblick auf das oben zitierte Gedicht *Vers 4* macht dies deutlich. Der Schluss dieses Gedichts lautet wie folgt:

---

[3] Eine detaillierte Analyse dieses Gedichts präsentiert Hadermann (1979a). Darauf gehe ich im zweiten Kapitel dieser Arbeit näher ein.

Digitized by Google

(3)



(228)

[was / ich will atmen / ich will ein FISCH sein]

In diesen Zeilen desorientiert zum einen die grammatische Organisation der Wörter das Verstehen. In der ersten Zeile fängt das Fragepronomen "wat" eine Struktur an, die in der zweiten Zeile in "ik wil" vorläufig fortgesetzt, aber in "ademen" abrupt abgebrochen wird. Zugleich ist "ik wil" Bestandteil des Satzes "ik wil ademen", der auch visuell eine Einheit bildet. Aufgrund dieser Koffersyntax überlappen sich die beiden linearen Sätze grammatisch in "ik wil", welches Gefüge in "ik wil een VIS zijn" noch einmal artikuliert ist, wodurch eine Art plurales grammatisches Gewebe von einander durchdringenden und aneinander anknüpfenden Textsträngen entsteht.

Gleichermaßen chiffriert wie die Syntax dieser Zeilen erscheint die Semantik des Wortes "VIS". Was will dieses Zeichen sagen, außer dass es schön und schwungvoll

Digitized by Google

geschrieben ist und dass es assoniert mit den [i]-Lauten in "ik" und "wil"? Anders als in den autoreferenziellen dadaistischen Klanggedichten wie Hans Arps *te gri ro ro*, Hugo Balls *Karawane* ("jolifanto bambla o falli bambla") oder Theo van Doesburgs *Letterklankbeelden* gibt "VIS" vor, auf ein Bezeichnetes, eine Referenz, eine Bedeutung, Bezug zu nehmen. Überhaupt kommt "VIS" aufgrund seiner emphatischen kalligraphischen Schreibweise eine besondere Rolle zu; es fungiert als eine Art Superzeichen, das - mehr noch als die anderen Wörter in (3) - gelesen werden will. Aber wie?

Ein möglicher Ausweg aus diesem Problem der Semiose in *De feesten* besteht darin, sich dem Text aus poetologischer Sicht zu nähern. Immerhin gilt Van Ostaijen nicht nur als prominenter Vertreter von Poesie, sondern auch einer ausgeklügelten avantgardistisch modernistischen Poetologie.[4] Über das Sagen von "VIS" lässt Van Ostaijen sich in seiner Poetologie wiederholt aus:

> für mich [könnte] kein einziges Gedicht über das Phänomen 'Fisch' mächtiger sein als dieses Wort 'Fisch' selber. (VW4: 373)
>
> [...] - sage 'Fisch' - dann wird viel 'Dichtkunst' Gestotter. Ziellos. Kunst ist ein verzweifeltes Streben, die Leere zu füllen, die Reinheit zurückzugewinnen. Die unterbewusste Voraussetzung jedes Künstlers ist das Wissen um das - ohne Hoffnung auf Komplettierung - Fehlende. (VW4: 157)[5]

Den Lesern, die sich hiervon eine strategische Hilfestellung für eine Lektüre von (3) versprechen, muss ein Statement wie "sage 'Fisch' - dann wird viel 'Dichtkunst' Gestotter" geradezu höhnisch vorkommen. Diese Poetologie ist genauso erklärungsbedürftig wie das Gedicht selbst. Dennoch bietet sie mögliche Ansätze, um die Frage nach der Bedeutung in ein schärferes Licht zu rücken.

Aus semiotischer Sicht propagiert Van Ostaijen eine Sicht auf Sprache, die der saussureschen Vorstellung folgt, wonach Sprache ein System von Differenzen ist, in dem sich jedes Zeichen aus seinen Beziehungen zu den anderen, den *abwesenden* Zeichen definiert. Auf diese Position bezieht sich auch Derridas Definition des *Gramma*, das nie wirklich anwesend ist im Sinne einer Metaphysik der Präsenz, sondern es wird gezeichnet von der *Spur* der anderen Zeichen. "Die Leere zu füllen", heißt es entspre-

---

4 Für die feinen Unterschiede zwischen avantgardistischer und modernistischer Poetologie verweise ich auf Vaessens (1998).

5 "voor mij [zou] geen enkel gedicht rond het fenomeen 'vis' machtiger kunnen zijn dan dit woord 'vis' zelf.
[...] - zeg 'vis' - dan wordt veel 'dichtkunst' gestotter. Doelloos. Kunst is een wanhopig streven de leegte te vullen, de reinheid te herwinnen. De onderbewuste vooruitzetting van elk kunstenaar is het weten om het - zonder hoop op completisering - ontbrekende."

Digitized by Google

chend bei Van Ostaijen, und es ist die Rede vom "Fehlenden [...] ohne Hoffnung auf Komplettierung". Mit anderen Worten erlaubt das sprachliche Zeichen "VIS" den Lesern nicht den direkten Zugriff auf ein präverbales Phänomen, sondern es wird gezeichnet von der *Spur* der fehlenden Differenten, die es mitkommuniziert. Dieses Modell mag eine Lesart bieten dafür, was unter einem "Fehlenden" verstanden werden kann, nämlich eben jene unsichtbaren Signifikate, die erst durch die Zäsur der Differenz hervorgebracht werden. Die Zahl der so erzeugten Bedeutungsverästelungen ist unendlich.

Einen weiteren Ansatz, mit dem der Zeichenprozess von "vis" auf der Ebene der bezeichneten Referenz betrachtet werden kann, stellt der Zweig der Linguistik bereit, der sich mit Semantik befasst. In der Semantik wird eine Unterscheidung von Denotat und Konnotat postuliert, womit ein primärer kanonischer Hauptsinngehalt und eine prinzipiell unbegrenzte Reihe von simultanen sekundären Sinngehalten gemeint ist. Auf eben diese Unterscheidung von primären und sekundären Komponenten nimmt Dabrøwka (1983: 90-91) Bezug bei seinem Versuch, ein semiotisches Modell für Van Ostaijens Schreibweise aufzustellen. Gemäß Dabrøwka setzt sich die Wortbedeutung nicht nur aus seiner Denotation, sondern auch aus seinen Konnotationen zusammen, von denen er angibt, es handle sich um eine Art "Reserve-Information", die ein Wort in sich berge und die erst hervortrete, "nachdem man im Prozess der Konzeptualisierung aus allen Observationen einer Klasse von Gegenständen die konstitutiven Merkmale bis auf die Grundinformation abstrahiert hat."[6] (Dabrøwka 1983: 91) Im Fall von Van Ostaijen müsse das Wort zuerst von seiner "journalistischen" Kerninformation befreit sein - Dabrøwka spielt hier auf die Terminologie an, die Van Ostaijen selbst in seinen kritischen Essays handhabt -, ehe die Konnotationen zum Ausdruck kommen und das Wort seinen vollen Wert erhalten könne.

Hinzu komme, dass die Bedeutung eines Wortes durch den Kontext eingeschränkt beziehungsweise befreit werden kann. Diesen Gedanken illustriert Dabrøwka mit folgendem Bild: "Wenn man aus einer Wohnung alle unnötigen Gegenstände entfernt [...], und nur eine kleine Schachtel stehen lässt, dann wird sich diese Schachtel als etwas sehr besonderes erweisen".[7] (Dabrøwka 1983: 91) In diesem Zusammenhang spricht Dabrøwka von einem "befreiten Wort". Die von Van Ostaijen genannte "Leere" steht somit nicht nur zu einem "Fehlenden ohne Hoffnung auf Komplettisierung" in Zusam-

---

6 "nadat men in het proces van conceptvorming uit alle observaties van een klasse van voorwerpen de constitutieve kentekenen tot grondinformatie geabstraheerd heeft."

7 "Als je uit een woning alle onnodige voorwerpen verwijdert [...], en slechts één klein doosje laat staan, dan zal dat doosje iets heel bijzonders blijken."

Digitized by Google

menhang, sondern sie birgt auch die Freiheit in sich, Beziehungen einzugehen zu Denotaten, deren Zahl prinzipiell unendlich ist.

Blicken wir zurück auf den Satz "ik wil een vis zijn", so kann seine Problematik aufgrund der oben stehenden Darlegungen zusammengefasst werden als Nicht-Beachtung der drei Haupthypothesen der strukturalen Linguistik, die erstens die Prädominanz des Signifikats über den Signifikanten annimmt, zweitens die abwesenden Differenten als derivationelle Supplemente den aktuell anwesenden Zeichen unterordnet und drittens von einer Hierarchie zwischen Denotiertem und Konnotiertem ausgeht. Haben die Leser diese semiotischen Operationen einmal ins Auge gefasst, können sie nicht umhin, diesen außerordentlichen Umständen in ihrer Lektüre Rechnung zu tragen. Es muss ihnen darauf ankommen, erstens die Signifikantenseite der sprachlichen Zeichen ebenso zu ihrem Gegenstand zu machen wie die bezeichneten Signifikate, zweitens alle nichtgesagten Differenten mitzuaktivieren und drittens der unendlichen Zahl der assoziierten Konnotationen Eingang in den semantischen Prozess zu verschaffen. Eine Lektüre, die sich dies zum Ziel setzt, fasst den Text nicht auf als eine strikt lineare Abfolge von Signifikanten, sondern als ein netzwerkartiges Gewebe von Bedeutungsverästelungen, ähnlich der Konzeption einer "idealen" Textualität, wie sie von Barthes in *S/Z* beschrieben wird:

> In diesem idealen Text sind die Beziehungen im Textgewebe so vielfältig und treten so zueinander ins Spiel, daß keine von ihnen alle anderen abdecken könnte. Dieser Text ist eine Galaxie von Signifikanten und nicht Struktur von Signifikaten. Er hat keinen Anfang, ist umkehrbar. Man gelangt zu ihm durch mehrere Zugänge, von denen keiner mit Sicherheit zum Haupteingang gemacht werden könnte. Er setzt Codes in Bewegung, deren Profil man *aus dem Auge* verliert, sie sind nicht unterscheidbar (der Sinn wird dabei niemals einem Entscheidungsprinzip untergeordnet, außer einem Würfelwurf). Dieses absolut pluralen Textes können sich Sinnessysteme bemächtigen, deren Zahl niemals abgeschlossen ist, da sie zum Maß das Unendliche der Sprache haben. (Barthes 1987: 9-10)

Im aktuellen Mediendiskurs spielt Barthes' Vorstellung eines idealen multilinearen Textes eine zentrale Rolle. Zum Beispiel gründet George Landow seine Hypertext-Theorie darauf, an deren Implikationen ich hier zum Teil anknüpfen möchte, ohne sie meiner Lektüre von *De feesten* allerdings in ihrer Gesamtheit zugrundezulegen. Gemäß dieser Theorie bewegt sich die hypertextuelle Lektüre innerhalb von unterschiedlichen Texten, die mit Hyperlinks, das heißt mit Möglichkeiten des Sprungs in andere Texte, ausgestattet sind: "computer hypertext - text composed of blocks of words (or images) linked electronically by multiple paths, chains, or trails in an open-ended, perpetually unfinished textuality", so definiert Landow Hypertext. (1992: 3) Die Basisoperation der hypertextuellen Lektüre im Sinne von Landow ist demnach der Hyperlink, der die Leser

Digitized by Google

per Mausklick durch ein Netzwerk von Texten, verbalen wie visuellen und auditiven, navigieren lässt.[8]

Diese Operation des Sprungs ist es, nach der ich meine Lektüre von *De feesten* modellieren möchte. Ebenso wie die Hyperlinks im Hypertext sind die befreiten Wörter in den Gedichten nicht linear verkettet, sondern juxtaponiert, und ihre Semiose verläuft oft nach dem Prinzip der Assoziation. Wie vorprogrammierte Hyperlinks fungieren befreite Wörter als im Text angelegte Impulse, die den Lesern als Sprungbretter zu anderen Texten ganz unterschiedlicher Provenienz dienen: zu anderen Gedichten gleichermaßen wie zu Groschenromanen, zu Bildern, Filmen und Musikgenres. Ebenso wie im multimedialen technischen Informationsmedium des Computers stellt der mediale Modus der einzelnen Texte, die per Mausklick zueinander in Beziehung gestellt werden, für meine Lektüre von *De feesten* keine Grenze dar.

De feesten ist zwar unbestreitbar kein wirklicher elektronischer Hypertext, sondern ein Buch im klassischen Sinne, dennoch möchte ich im Folgenden beide Medien miteinander in Zusammenhang bringen. Mit anderen Worten: die Operationsweise des Hypertextes benutze ich als kognitive Metapher für die Textualität von *De feesten*. Von dieser kognitiven Metapher verspreche ich mir einen besseren Blick auf bestimmte Probleme des Textes und auf die damit einhergehenden Lesestrategien. Die kognitive Metapher beschränkt ihr Erkenntnisinteresse nicht auf den direkten Vergleich von Hypertext und Gedichtband, sie setzt nicht das eine als bloße Illustration des anderen oder als dessen Substitution, sondern sie betrachtet die *Interaktion* zwischen den verschiedenen Textsystemen. Die kognitive Metapher hat mit kognitiven Prozessen zu tun, die neue Erkenntnisse erzeugen können; sie, um mit Teri Reynolds (2000: 2) zu sprechen, "reshapes our conceptual field, allowing us to think differently within it".

Die Metapher des Hypertextes führt insofern zu einer neuen Sicht auf *De feesten*, da sie das Innen des Ausgangstextes nicht strikt von dem ihn umgebenden Rahmen abgrenzt, sondern die emphatische Zeichenhaftigkeit der Kalligramme als Einladung auffasst, Sprünge zu wagen zu anderen Texten, die *De feesten* wie ein Netzwerk einrahmen. Des Weiteren führt die Metapher des Hyperlinks zu einer leserorientierten Textvorstellung, die sich nicht auf den Kausaldeterminismus der Autorenbiographie beruft, da Bedeutung da entsteht, wo die Leser bestimmte Hyperlinks wahlweise realisieren oder auch nicht. Meine Vorstellung einer hypertextuellen Lektüre werde ich im Laufe dieser Arbeit noch schärfen; insbesondere auf seine medialen Implikationen werde ich in

[8] Diese Vorgehensweise, Hypertext als Lesestrategie zu betrachten, profitierte in vielerlei Hinsicht von Stanitzek (1998), der die Organisationsweise von Werken von Alexander Kluge als "Autor, der Medien zu wechseln versteht" (1998: 2), mit der eines Hypertextes vergleicht.

Digitized by Google

den folgenden drei Kapiteln über "Interlinearität", "Intermedialität" und "Die Semiotik der Farben" detailliert eingehen. Zunächst aber möchte ich seine Operativität in der Praxis demonstrieren, indem ich - quasi per Mausklick - im Folgenden einen Hyperlink aktiviere.

"Framing"

Wenn ich, wie ich oben argumentiert habe, *De feesten* als Zeichen auffasse, impliziert dies nicht nur, dass *De feesten* in einen Designationsprozess eintritt, sondern ein Zeichen ist auch deiktisch, das heißt, es ist auch ein Element in einem Kommunikationsprozess. "Man verwendet das Zeichen, um eine Information zu übermitteln, um *jemandem* etwas zu sagen oder [etwas] zu zeigen, das *jemand anderer* weiß und von dem er möchte, daß auch *andere* es wissen"; so definiert Eco den Kommunikationsprozess, in den Zeichen eintreten. (1977: 25; H.v.m.)

Im Fall von *De feesten* ist dieser *jemand andere* die Leserin oder der Leser, nämlich die Instanz, *für die* das Zeichen *für etwas* steht. Aufgrund dieser kommunikativen Beschaffenheit des Zeichenprozesses sehen sich die Leser von *De feesten* einerseits mit einem Zeichen konfrontiert, von dem sie annehmen müssen, dass es zu ihnen sprechen will, zugleich aber ist dieses Sprechen so angelegt, dass es scheint, als wolle es nicht verstanden werden. Gemessen an der Kommunikationssprache, die sich den kommunikativen Erfolg zum Hauptkriterium setzt, scheinen die Gedichte allerdings vielmehr auf das Scheitern von Kommunikation angelegt zu sein. Sie kommunizieren nicht in erster Linie eine Bedeutung, sondern Mechanismen von Bedeutungsverweigerung. Insofern haben sie gleichermaßen mit Kommunikation als mit Kommunikationsabstinenz zu tun. Ihre Kommunikationshaltung ist paradox, denn sie birgt sowohl Merkmale von Sprechen als auch von Schweigen in sich, die sie zugleich als unversöhnbar opponierende Gegensätze gegeneinander setzt als auch miteinander vereint.

Dieses schweigende Sprechen fasse ich nun als Impuls auf für einen hyperlinkförmigen Sprung zu dem Text *ich will kein inmich mehr sein. botschaften aus einem autistischen kerker* von Birger Sellin (*1973), der von 1990 bis 1992 in Berlin entstanden ist. Auf den ersten Blick haben *De feesten* und *ich will kein inmich mehr sein* nichts miteinander zu tun: es liegt keine plausible Kausalbeziehung zwischen den Texten oder deren Autorenbiographien vor, und sie sind zu gänzlich verschiedenen Epochen unter unterschiedlichen soziohistorischen Bedingungen entstanden. Hinzu kommt, dass *ich will kein inmich mehr sein* - obwohl dieser Text teilweise von bizarrer Poetizität

Digitized by Google

ist - nicht als literarischer Text im engeren Sinne fungiert, sondern es handelt sich um Tagebucheintragungen eines Autors, der autistisch behindert ist.

Dennoch ist der Hyperlink von *De feesten* zu *ich will kein inmich mehr sein* weder zufällig noch willkürlich, sondern er resultiert aus einer bestimmten Lesestrategie, deren zentrales Interesse darin besteht, die Systematik der besonderen Kommunikationshaltung in *De feesten* mit den autistischen Sprechweisen von Sellin in Zusammenhang zu bringen.[9]

Aktivieren die Leser den Hyperlink von *De feesten* zu *ich will kein inmich mehr sein*, treffen sie beispielsweise auf folgende Stelle:

(4) tirana keine Ahnung Andorra del ville
ich kann doch alle städte laß mich in ruhe sofia
ich will heute so gern erzählen wie es in dem schulhort
ist zu tonukohass ich will das wort lassen es bedeutet re-
ge dich nicht auf in der ohne zusatz sprache es ist eine
sprache für alle sogenannten doofen ich habe sie erfun-
den zu dieser sprache gibt es auch eine persönliche gram-
matik riokeea ist also die zophaare sind lang heute war
ich traurig denn es wollte mit achim noch nicht einmal
klappen mit dem schreiben** ich bin wahrscheinlich zu
unsicher immer wo es richtig ernst ist du rastest erst aus
wenn wirksame wege aussichtslos sind du kommst erst
wie eine rasende furie auf oasen zu wenn ich total erregt
bin es ist dich schrecklich gestern abend habe ich
erstmalig so mit dankward geschrieben wie mit dir das
war ganz wunderschön
8.1.91 (Sellin 1993: 84)

Für eine Diskussion autistischer Kommunikation bieten diese Zeilen reichhaltiges Material. Zum einen ist hier die Rede von einer besonderen Sprache, der sogenannten "ohne zusatz sprache", die Sellin eigenst für autistische Sprachgebraucher geschaffen haben will und die über ein eigenes Vokabular ("tonukohass") und über eine "persönliche grammatik" verfügt. Des Weiteren fällt in (4) wiederholt die Notion des Schreibens auf. Schreiben wird dargestellt als etwas Unsicheres, das dem autistischen Ich gelingen oder misslingen kann, das also die gesamte Spannweite zwischen Sprechen und Schweigen umfasst. Dabei geht Nicht-Schreiben mit Traurig-Sein einher, und Schreiben wird als "ganz wunderschön" bezeichnet. Hinzu kommt, dass Schreiben offenbar an einen anderen gebunden ist ("mit Achim", "mit dankward", "mit dir").

[9] Dabei möchte ich vorsichtshalber klarstellen, dass ich hiermit nicht beabsichtige, Van Ostaijen als historischer Person eine autistische Behinderung zu unterstellen.

Digitized by Google

In diesen Zeilen sind einige Kernaspekte autistischen Sprechens artikuliert. Darauf möchte ich im Laufe dieses Kapitels näher eingehen und autistische Sprache mit den Sprechweisen in *De feesten* korrelieren. Zuvor möchte ich aber meine Aufmerksamkeit auf ein winziges Sonderzeichen in (4) richten, nämlich die beiden Asteriske hinter "schreiben". Diese Asteriske linken den Text zu einer Fußnote. Sie führen die Leser vom Haupttext weg zu einem Subtext, der den Haupttext kommentieren oder interpretieren soll. Ihre Operationsweise besteht ebenso wie die des Hyperlinks in einem Sprung von einer Textebene zur anderen.

Die betreffende Fußnote lautet wie folgt: "**Die 'gestützte Kommunikation' funktionierte bei Birger anfangs nur mit seinen Eltern und seinem Einzelfallhelfer Tycho Nickel. Mit dem Hortbetreuer Achim schrieb er lediglich ein paar vereinzelte Wörter." Die Fußnote stammt vom Herausgeber von *ich will kein inmich mehr sein*, Michael Klonovsky, der Sellins Haupttext durch die Fußnotenpraxis sowohl mit Sellins Privatalltag als auch mit einem generellen Autismus-Diskurs verknüpft. Für eine Lektüre von *ich will kein inmich mehr sein* bleibt diese Fußnotenpraxis nicht ohne Folgen. Auf diesem Weg erfahren die Leser den Autor des Haupttextes als einen "Einzelfall" mit einem "Einzelfallhelfer", dessen Kommunikation einer Stütze bedarf und der bezeichnenderweise nicht mit seinem Nachnamen, sondern mit seinem Vornamen genannt wird, etwa so, als würde man von Johann Wolfgang und Heinrich anstelle von Goethe und Heine sprechen. Auf die Bedeutung von Autorennamen werde ich später in dieser Arbeit noch detaillierter zu sprechen kommen. An dieser Stelle reicht es, darauf hinzuweisen, dass *ich will kein inmich mehr sein* durch diese Praxis aus einem ästhetischen Literaturdiskurs ausgeschlossen und in den Autismusdiskurs eingeschrieben wird.

Der Hyperlink zu Birger Sellin als "Einzelfall" wird zudem im Vorwort des Buchs bedient. Dort erfahren die Leser zum Beispiel, dass Sellin nach einer zunächst erfolgreichen Spracherwerbsphase als Kleinkind aufhörte, auf seine Umwelt zu reagieren und jedem Blickkontakt auswich. Seine Sprache versiegte, und er wurde völlig kommunikations- und teilnahmslos. Er entwickelte Stereotypien wie stundenlanges Glasperlen-durch-seine-Hände-Kullern-Lassen. Als Jugendlicher verschlimmerte sich sein Zustand. Von nun an wurde er unruhig, sein Atem steigerte sich immer öfter in ein wildes Keuchen, und er litt unter anhaltenden Schrei- und Tobsuchtsanfällen und panischen Angstzuständen. Bis zu seinem 19. Lebensjahr galt Birger Sellin als stark geistig behindert, und ihm wurde jegliche sprachliche Kompetenz abgesprochen.

Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle die Fußnoten und das Vorwort für den Prozess der Signifikation des Haupttextes von *ich will kein inmich mehr sein* spielen. Dieser Frage möchte ich anhand von Beispiel (5) nachgehen.

Digitized by Google

(5) binn ein tcrcbjkl
bin ein trajokmkjk
tramgtttjkllö
trrswrtt
treckvbink
drecvinjhkkk
dreckfink (Sellin 1993: 75)

In (5) ist eine Entwicklung beobachtbar von bizarrer - weil phonetisch gänzlich unrealisierbarer - Buchstabenpoesie, die von Zeile zu Zeile auf das Wort "dreckfink" zusteuert, bis sie es schließlich trifft. Diejenigen Leser, die das Fußnotenzeichen in (4) nicht anklicken, deren Lektüre also innerhalb des Haupttextes verharrt, blicken in (5) nicht nur auf befreite Wörter im Sinne von Dabrøwka, sondern auf befreite Buchstaben, nämlich auf sprachliche Einheiten, die nicht bedeutungstragend, sondern nur bedeutungsunterscheidend wirken und deren Bedeutungsspielraum demzufolge keine Grenzen gesetzt sind.

Klicken die Leser dagegen das Fußnotenzeichen an, werden sie die besondere Schreibweise in (5) mit der sogenannten "gestützten Kommunikation" in Zusammenhang bringen. Das Label "Gestützte Kommunikation" hat seinerseits Hyperlinkcharakter, da es die Leser einlädt, von Sellins Texten und Sellin als "Einzelfall" aus zu einem wissenschaftlichen Diskurs über Autismus zu linken. Dort bezeichnet "gestützte Kommunikation" eine von Rosemary Crossley entwickelte Methode, bei der sich die behinderte Person mit Hilfe einer Buchstabiertafel mitteilen kann. Dabei wird der Unterarm der Schreibhand von einer betreuenden Person gestützt und der Zeigefinger isoliert, was zu einer Stärkung der Motorik führen und Sicherheit bieten soll. Im Vorwort von *ich will kein inmich mehr sein* erfahren die Leser, dass Sellins Texte mit Hilfe eben dieser Methode entstanden sind, wobei eine Computertastatur den Zweck der Buchstabiertafel erfüllte.

Vor dem Hintergrund der gestützten Kommunikation geht allerdings die phonetische Lektüre von (5) verloren. Stattdessen treten die technischen Umstände des Schreibens in den Vordergrund: auf der Tastatur liegen die Buchstaben "jkl" von links nach rechts nebeneinander, und die Position von "m" in "kmkjk" liegt eine Reihe tiefer genau zwischen "j" und "k". Auch die oben skizzierte Nichtbeachtung der Großschreibung erscheint in einer auf Autismus bezogenen Lektüre in einem neuen Licht. Sie fungiert nicht als innovativ-ästhetische Regelüberschreitung, sondern als eine nicht-erbrachte motorische Leistung, als Defizit.

Auf den ersten Blick fallen vor allem die Vorzüge der ersten Lesart auf: ihr Bedeutungspotenzial erscheint weitaus weiträumiger als das der zweiten, das die Bedeutung auf ein klar abgegrenztes technisches Faktum festzuschreiben scheint. Die

Digitized by Google

erste Lesart verhält sich aber, als hätte sie, um es mit einem von Eco (1995: 148-149) formulierten Bild auszudrücken, den Text "in einer Flasche" gefunden: ohne Unterschrift, ohne Hinweis auf Ort und Zeit seines Entstehens und ohne die Möglichkeit, diese Umstände jemals in Erfahrung bringen zu können. Eine derartige Lektüre von *ich will kein inmich mehr sein*, die so tut, als wüsste sie nichts von der Behinderung des Autors, ist wegen der ständigen Präsenz des Herausgebers mit seinen Deutungen des Textes unmöglich. Die Strategie einer solchen Lektüre besteht darin, den Haupttext zu einem klar abgegrenzten Zentrum des Lesens zu erklären, jegliche Grenzüberschreitung in Form von Fußnotenzeichen zu unterbinden und so die textuellen Beziehungen zwischen einem Text und dem textuellen Netzwerk, in das dieser eingebettet ist, zu ignorieren.

In dieser Arbeit mache ich die fußnotenähnlichen Zeichen gerade zu meinem Hauptinteresse. Es kommt mir darauf an, ebensolche Hyperlinks aufzuspüren und Verknüpfungen herzustellen zwischen Texten und dem, was Culler (1988b) als "Framing" bezeichnet. *Framing* ist ein Aspekt des Lesens als Handlung: "framing *the sign* [...] reminds us, that framing is something we do" (Culler 1988b: xiv, H.d.V.), und zwar aufgrund von Interpretationsstrategien. Culler zieht den Begriff "Framing" dem Begriff Kontext vor, denn

> the notion of context frequently oversimplifies rather than enriches discussion, since the opposition between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act. We know, of course, that things are not so simple: context is not fundamentally different from what it contextualizes; context is not given but produced; what belongs to a context is determined by interpretative strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events. (Culler 1988b: xiv)

Während Culler gerade betont, dass ein "Framing" weder starr noch vorgegeben oder unhinterfragbar ist, könnte im Fall von *ich will kein inmich mehr sein* die zweite, autismusbezogene Lesart von (5) so ausgelegt werden, dass das Framing des Textes die Gefahr in sich birgt, sein Bedeutungspotenzial auf eine stabile technische Bedeutung zu reduzieren. Diesen Vorwurf möchte ich anhand von (6) näher diskutieren.

(6) bohhnen n6
blatt 7
5 blumen
ichh will aufhören

Dem konnotativen Potenzial von "ichh will aufhören" in (6) sind in der Lesart als "Flaschentext" keine Grenzen gesetzt. Hier fungiert "ichh" nicht als Zeichen für den

Digitized by Google

Autor, sondern als verbale Repräsentation von Subjektivität schlechthin, und das Hauchen des zusätzlichen "h" kann die Leser zu einer Vielzahl möglicher Lektüren stimulieren. Hinzu kommt, dass der Satz in der letzten Zeile eine gewisse Unabgeschlossenheit artikuliert, da ihm das Objekt fehlt: "Womit will das Ich aufhören?", fragen sich die Leser an dieser Stelle. Diese Rätsel bieten Raum für Interpretation.

Eine Lektüre dagegen, die diese Zeilen per Hyperlink zum Autismusframing linkt, legt ihre Bedeutungsverästelungen auf eine eindeutige Lesart fest, die das Subjekt "ichh" mit dem Autor Birger Sellin in seiner Eigenschaft als autistischer Person gleichsetzt, womit zugleich das Geheimnis des doppelten "h" gelüftet wäre. Auch das fehlende Objekt des letzten Satzes vermögen die Leser zu ergänzen, wenn sie das Vorwort anklicken. Dort treffen die Leser auf Schilderungen der Praxis des Schreibens bei Sellin, die ihnen vor Augen führen, was Schreiben für seine autistische Kommunikationsabstinenz bedeutet und mit welchem Kraftaufwand die Computersitzungen für ihn verbunden sind:

> Nur mit äußerster Anstrengung findet der Finger die Tasten. Mitunter schlägt sich der seltsame Jüngling den Handballen ins Gesicht und beißt hinein. Ab und zu springt er auf, irrt mit unstetem, wirren Blick durch den Raum, wirft sich schnaubend auf ein Sofa und schaukelt wie wild mit dem Oberkörper. (Klonovsky 1993b: 118)

In diesem Autismusframing wird "aufhören" zu einem Zeichen mit klar definierter Referenz, nämlich "aufhören, hier und jetzt am PC zu schreiben". Zwar scheint die Bedeutung der sprachlichen Zeichen hier eindeutig fixiert zu sein, zugleich aber nimmt der qualvolle Zustand, mit dem der Akt des Schreibens einhergeht, selbst zeichenhafte Formen an; er gleicht mehr einem Bezeichnenden als einem Bezeichneten und bringt so den Prozess der Semiose weiter in Gang.

Den Text zu rahmen (zu "framen") heißt demnach nicht, sein Bedeutungspotenzial zu reduzieren, sondern die Operation der Verknüpfung von Text und Framing setzt gerade das Moment der Bewegung voraus, die den Text öffnet, ohne ihn jemals in eine endgültige stabile Lage zu bringen. Im Fall von *ich will kein inmich mehr sein* wird dies besonders deutlich, denn das rätselhafte Wesen der autistischen Behinderung wirft als Framing mehr Fragen auf, als es auf den ersten Blick zu beantworten scheint.

Ebenso wie *ich will kein inmich mehr sein* nicht ohne die Operation des Framings auskommen kann, fungiert auch Van Ostaijens *De feesten* nicht als Flaschentext. Schließlich liegt der Gedichtband den heutigen Lesern als ein Buch vor, das die Handschrift seines Verfassers als Faksimile zeigt und insofern - ähnlich wie eine Unterschrift auf eine Person verweist - als Zeichen steht für Van Ostaijen, der seinerseits eine bestimmte literarische Epoche repräsentiert. Im folgenden Kapitel werde ich hierauf

Digitized by Google

noch näher eingehen. Hinzu kommt, dass die Faksimile-Ausgabe des Gedichtbands eine Reihe von Spuren der redaktionellen Tätigkeit von Gerrit Borgers aufweist. Im Anhang dieses Buchs ist *De feesten* beispielsweise mit zahlreichen Kommentaren zur Entstehungsgeschichte der Gedichte ausgestattet. Überhaupt ist eine Lektüre von *De feesten* heute nicht denkbar ohne Hinzuziehung von Borgers' monumentaler *Documentatie* (1996 a und b; Erstv. 1971) und der nachfolgenden Forschung, die die kulturhistorischen Beziehungen von Van Ostaijen zur französischen, belgischen und deutschen Avantgarde eingehend untersucht hat. Im Laufe dieser Arbeit wird es immer wieder darauf ankommen, den Gedichtband historisch mit Hilfe der vorangegangenen Forschung zu framen. Zunächst aber möchte ich die besondere paradoxe Kommunikationshaltung in *De feesten* zu einem systematischen Framing nutzen, nämlich zu autistischen Sprechweisen. Nachdem ich bislang die methodischen Bedingungen des Hyperlinks als Lesestrategie diskutiert habe, werde ich im Folgenden die Praxis autistischer Artikulation näher betrachten.

Sprachliche Zerstückelung

Die Mechanismen, mit denen in *De feesten* zugleich gesprochen und geschwiegen wird, gehen auf einen bestimmten idiosynkratischen Umgang mit Sprache zurück. Um ein detailscharfes Bild dieser sprachlichen Ausdrucksweise zu gewinnen, ihrer Syntax, ihrer Morphologie, ihrer Phonologie und ihrer Orthographie, möchte ich mich bei meiner folgenden Analyse Beschreibungsmethoden jener Disziplin bedienen, der hier die größte Zuständigkeit zukommt: der Linguistik.

In der strukturalistischen Linguistik ist Sprachanwendung von Jakobson definiert worden als:

> eine Auswahl von bestimmten linguistischen Größen und deren Kombination zu linguistischen Einheiten von höherem Komplikationsgrad. Im lexikalischen Bereich ist dies ganz offenbar: der Sprecher wählt Wörter aus und kombiniert sie entsprechend den syntaktischen Regeln dieser Sprache zu Sätzen. (Jakobson 1979: 119)[10]

Der Sprachanwendung liegen demnach zwei Operationen zugrunde, und zwar die der Kombination und die der Selektion. Die erste Operation, bei der Phoneme zu Morphe-

[10] Jakobsons Ausführungen gehen zurück auf De Saussure (1968) und haben in den Geisteswissenschaften weite Kreise gezogen. Eine strukturalistishe Anwendung des Jakobsonschen Modells findet sich zum Beispiel bei Lodge (1977; 1987), der die Metapher-Metonymie-Dichotomie für eine Typisierung des modernistischen Diskurses zugrundelegt. Die Auswirkungen im Poststrukturalismus bei Lacan und Metz diskutiert Silverman in *The Subject of Semiotics* (1983) ausführlich in dem Kapitel "Similarity and Contiguity".

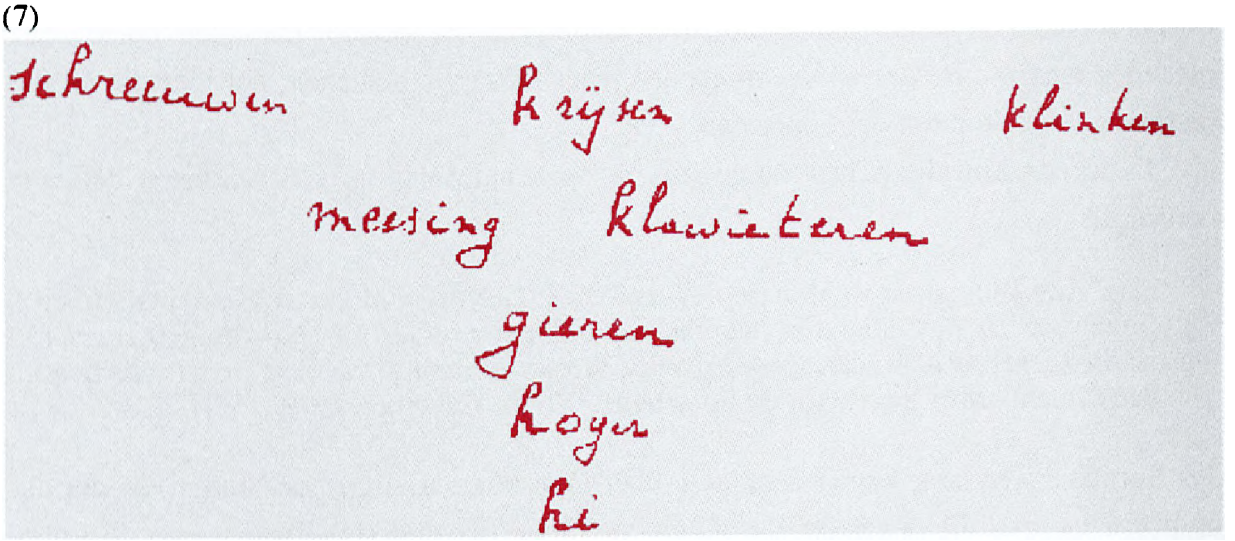
Digitized by Google

men und diese wiederum zu Wörtern verkettet werden, mit denen dann nach syntaktischen Regeln Sätze gebildet werden, situiert Jakobson auf der syntagmatischen Ebene, denn die sprachlichen Einheiten "stehen miteinander im Kontiguitätsverhältnis" (Jakobson 1979: 122), also in einem linearen Zusammenhang. Bei der zweiten Operation trifft der Sprecher eine Auswahl aus der Menge der ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Einheiten. Dabei entscheidet er sich zwischen Wörtern, deren Similarität etwa auf der phonetisch-phonologischen Ebene liegt, wie zum Beispiel bei dem Minimalpaar "pig" und "fig", oder auf der semantischen, wie zum Beispiel bei "Messer" und "Gabel". Diesen zweiten Aspekt von Sprache siedelt Jakobson auf der paradigmatischen Achse an.

Bezogen auf den in (1) zitierten Anfang von *Vers 4* lässt sich mit Jakobsons Modell festhalten, dass die syntagmatische Ebene mit der paradigmatischen vertauscht worden ist: Die Kombination der Zeichen "Lalla / lallen / lillen / lil" ist nicht mit den Mitteln der Syntax herbeigeführt, sondern die Organisationsweise der Zeichen modelliert sich nach dem Muster von Minimalpaaren. Somit unterhalten diese Zeichen eine paradigmatische Beziehung zueinander, was zudem durch die kalligraphische senkrechte Anordnung der Zeichen im Blattspiegel betont wird.

Zerstückelte Syntagmen stellen sich aber in *De feesten* nicht immer als intakte Paradigmen heraus, wie die folgenden Beispiele zeigen:

(7)



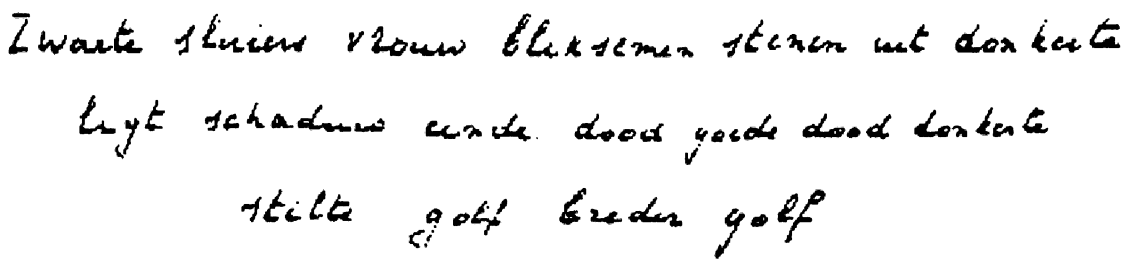
(178)

[schreien / kreischen / klingen / messing / schmettern / heulen / höher / hi]

Während die Kalligramme in (7) einigermaßen frei im Blattspiegel stehen, verläuft der Textfluss in (8) vollkommen regelmäßig von links nach rechts.

Digitized by Google

(8)



(192; lila)

[Schwarze schleier frau blitzen steine aus dunkelheit / liegt schatten ende tod guter tod dunkelheit / stille welle breiter welle]

Dennoch gestaltet sich die Organisation der sprachlichen Zeichen in (8) nicht geordneter als die in (7) - weder auf der syntagmatischen noch auf der paradigmatischen Ebene. Ähnliche syntagmatische Brüche finden sich auch in folgender Textstelle aus *ich will kein inmich mehr sein*:

(9) neben der mauer unter kresse trauer mehr will ich nicht schreiben (Sellin 1993: 85)

Auch hier sieht der Text aufgrund seiner visuellen Organisationsweise vollkommen linear aus, da die Zeichen in einer Zeile von links nach rechts angeordnet sind. Bei genauer Betrachtung weisen alle drei Beispiele große syntagmatische Defizite auf: Teilweise stehen die Wörter in bloßer Juxtaposition nebeneinander, und es fehlt jegliche Interpunktion, die hinsichtlich einer möglichen Satzstruktur, nach der die Leserin oder der Leser suchen mögen, wichtige Hinweise liefern könnte. Außerdem werden kaum grammatische Funktionswörter wie Konjunktionen und Artikel gebraucht. Auffällig ist auch die Handhabung von Großbuchstaben: bei Sellin kommt überhaupt keine Großschreibung vor, was angesichts deren zentraler Stellung in der deutschen Orthographie besonders ins Auge fällt. Van Ostaijen dagegen setzt Großbuchstaben orthographisch und syntaktisch gänzlich unkonventionell ein, wie das Beispiel in (10) zeigt.

(10) Avond RILT freel in zinken (239)
[Abend BEBT vergänglich in sinken][11]

In *De feesten* ist auch der Einsatz von Präpositionen, wie in (11) zu sehen ist, eher sparsam. Die dadurch entstehende grammatische Leere bringt ein Syntagma hervor, das

[11] "[F]reel" ist kein niederländisches Wort. Meine Übersetzung folgt hier dem Französischen "frêle": zerbrechlich, vergänglich.

Digitized by Google

auch als transitiver Gebrauch des intransitiven Verbs "lachen" aufgefasst werden kann.

(11) IK LACH / ik lach niemand / zelfs niet mijzelf (197)
[ICH LACHE / ich lache niemanden / sogar nicht michselbst]

Ein ähnliches Syntagma, das mit der Transitivität des Verbs spielt, findet sich in (12):

(12) het krimpt / een vod (207)
[es schrumpft / ein lappen]

Hier tritt das intransitive Verb "krimpt" in Kombination mit "een vod" auf. Eine Lektüre, die von einer syntagmatischen Rektionsbeziehung zwischen diesen beiden Segmenten ausgeht, fasst "krimpt" demnach transitiv auf. Alternativ kann dieses Syntagma auch beschrieben werden als das Nicht-Sagen der Konjunktion "zoals".

(13) bloesems bloeien bloemen (219)
[blüten blühen blumen]

In (13) fällt den Lesern auf den ersten Blick der dreifache Stabreim von [blu-] auf. Insofern kann das Prinzip der Verkettung dieses Zeichengefüges auf die phonetische Similaritätsbeziehung zurückgeführt werden. Neben dieser paradigmatischen Lesart ist aber auch eine syntagmatische denkbar, die "bloesems" als Subjekt und "bloemen" als Objekt von "bloeien" sieht. Gemäß dieser Lesart ist in (13) die Intransitivität von "bloeien" aufgehoben. In Kapitel 5 werde ich diese Transitivierungstechnik im Framing der Wortkunstpoetik noch näher betrachten. An dieser Stelle kommt es mir darauf an, die Divergenz von der offiziellen Grammatik mit den Syntagmen autistischer Sprechweisen in Zusammenhang zu bringen.

Die Handhabung der Transitivität bringt eine Sprechweise hervor, die entweder zuviel spricht - da sie ein Objekt hinzufügt - oder - da sie eine Konjunktion unterlässt - zu wenig. Überhaupt kann die Praxis defekter Kombinationsmechanismen für die Leser zu Problemen führen. Gemäß der strukturalistischen Sicht auf Sprachanwendung hängt der Prozess der Signifikation immerhin maßgeblich von einer intakten syntagmatischen Operation ab, und jeglicher Verstoß muss, so Silverman (1983: 105), dazu führen, dass "a mere jumble of sounds would emerge from a speaker's mouth". Anhand des folgenden Beispiels möchte ich einen konkreten Fall vorstellen, der zeigt, wie ein Leser mit diesem Problem umgeht:

(14) Telegraafpaal bepaalt landelikheid van landschap / verhouding geeft telegraafpaal (239)

Digitized by Google

[Telegrafenmast bestimmt ländlichkeit von landschaft / verhältnis gibt telegrafenmast]

(15) Telegrafenmast bestimmt ländlichkeit der landschaft
verhältnis gibt telegrafenmast an (Reichert 1966: 27)

Bei (14) handelt es sich um eine Passage aus dem Gedicht *Land rust* und bei (15) um dessen Übersetzung ins Deutsche durch Klaus Reichert. Bei der Übersetzung der Präpositionalphrase "van landschap" führt Reichert den Artikel "der" ein und transkribiert die Phrase somit in eine im Deutschen vollgrammatische Nominalphrase. Auch im darauf folgenden Vers nimmt er eine grammatische Korrektur vor, indem er das einfache Verb "geven" mit dem spezifischeren Partikelverb "angeben" übersetzt. Durch dieses Verfahren wird die defekte Signifikantenkette zwischen "verhouding" und "telegraafpaal" vervollständigt. Reicherts Lektüre von (14) interessiert sich offenbar nicht primär für die Momente des Bruchs, des Widerstands, sondern ihm kommt es darauf an, die grammatischen Lücken zu schließen.

In *De feesten* fällt darüber hinaus an vielen Stellen der Gebrauch eines ungewöhnlichen grammatischen Musters auf. In komplexeren satzähnlichen Gefügen ist nämlich die Position des Verbs oft initial:

(16) Slingeren Slangen door de Stilte / wuiven bomen dwars de blauwe avond (189)

[Schleudern Schlangen durch die Stille / winken bäume quer der blaue abend]

(17) doordringt je zachte zweepslag (158)

[durchdringt dich sanfter peitschenhieb]

(18) spuwt zon violet met / goud in kruin van golving / spuwt krijt witte hoeden / spuwt benen die te bijten zijn (179)

[spuckt sonne violett mit / gold in wipfel von wogen / spuckt kreide [oder: kreischt] weiße hüte / spuckt beine die zu beißen sind]

(19) ZIJN rustig onrustig tussen pet en neus / de ogen / vergaart schaduw het gelaat / wisselt schaduw / wisselt het gelaat / schaduw / gordijn die zij zelf bewegen (155)

[SIND ruhig unruhig zwischen mütze und nase / die augen / häuft schatten das gesicht / wechselt schatten / wechselt das gesicht / schatten / gardine die sie selbst bewegen]

Auch diese sprachliche Praxis stellt die Leser vor Schwierigkeiten. Dies zeigt beispielsweise folgende Übersetzung ins Englische, die Hidde Van Ameyden-Van Duym von dem Zeichengefüge in (16) gefertigt hat:

Snakes are winding through the silence / trees are waving across the blue evening / (Van Ostaijen 1976: 25)

Digitized by Google

In dieser Übersetzung steht nicht, wie im Original, das konjugierte Verb in initialer Position, sondern das Subjekt, wodurch die Abweichung von der konventionellen grammatischen Wortstellung normalisiert ist. Ein weiterer Übersetzer, Peter King, thematisiert die Schwierigkeiten beim Übersetzen der Verberststellungssyntagmen in (19) wie folgt:

> Twice in these lines a common construction may be used in the Dutch which has no equivalent in English. The total impression of these lines is that the conditional is intended, in which case the 'whites' at the beginning of the third and in the middle of the fourth line represent the word 'dan'. (King 1978: 59)

Mit dieser Interpretation formuliert King die Antwort auf zwei Probleme, mit denen er sich beim Lesen offenbar konfrontiert sieht: zum einen die Position des Verbs am Anfang des Satzes beziehungsweise der Phrase, zum anderen der leere weiße Raum, von dem die Verssequenzen umgeben sind. Beide Phänomene stören seine Lektüre, die offensichtlich eine eindeutige und abgrenzbare Bedeutung anstrebt. Im unmarkierten Normalfall von Sprache, den King hier als Maßstab zugrundelegt, steht das konjugierte Verb in Aussagesätzen schließlich nicht am Anfang des Satzes. Hinzu kommt, dass syntaktische Gefüge im Regelfall mit Hilfe von Konjunktionen zu größeren Einheiten, im Idealfall zu vollständigen Sätzen kombiniert, und nicht wie hier durch syntaktisch unmotivierte Leerräume voneinander getrennt werden.

Beide Probleme löst King, indem er den weißen Leerraum transkribiert durch die Konditionalkonjunktion "then". Die Bedeutung der betreffenden Verssequenzen paraphrasiert er demnach wie folgt: "If restful restless between cap and nose are / the eyes / (then) the face gathers shadow / if (or when) shadow changes (then) the face changes / shadow / curtain they move themselves". (King 1978: 59) Zwar kann das rätselhafte Verberststellungsmuster an dieser Stelle mit Hilfe der Übersetzung von Leerräumen durch Konjunktionen normalisiert werden, die Bedeutung vermag King damit aber nicht zu retten, denn es bringt den Lesern nichts, wenn sie davon ausgehen, dass "ZIJN rustig onrustig tussen pet en neus / de ogen" die logische Kondition ist für "vergaart schaduw het gelaat". Hinzu kommt, dass in den Beispielen (16) und (17) das Verberststellungssyntagma isoliert auftritt, also ohne das erforderliche Zweitglied der Konditionalkonstruktion. Kings Analyse ist nicht nur formal fragwürdig, sondern sie reduziert auch das textuelle Potenzial, indem sie den weißen Leerraum - von dem ich mit Dabrøwka behaupte, dass er die Textualität öffnet - schließt.

Auch Sellins Artikulationsmuster weichen von der grammatischen Normsprache ab, und zwar durch die Verwendung ungewöhnlicher Wortneubildungen, wie die Beispiele (20) und (21) zeigen:

Digitized by Google

(20) ich bin nur eine ohnemichgestalt um mit menschenweltlern ihrer art kontakt aufzunehmen (Sellin 1993: 201)

(21) ich hatte angst vor ende des weges und der gemenschseinheit zu ende (Sellin 1993: 91)

Die Neologismen "ohnemichgestalt" und "menschenweltlern" in (20) sind zwar als Nominalkomposita ungewöhnlich, aber dennoch grammatisch. Die Neubildung "gemenschseinheit" in (21) dagegen ignoriert die Regularitäten der Wortbildungsmuster, die die Kommunikationssprache bereitstellt, und erzeugt für die Leserin oder den Leser somit zusätzliche Probleme. Aufgrund der Artikulation des Artikels "der" ist "gemeinschseinheit" eindeutig als Nomen zu determinieren. Das Nominalkompositum "Menschsein" lässt sich aber nicht grammatisch mit dem Präfix "Ge-" verbinden, weil Komposita grundsätzlich als Basen für dieses Muster ausscheiden. (Vgl. M. Neef 1996: 78-79)

Außerdem fällt das gleichzeitige Auftreten der Affixe "Ge-" und "-heit" auf. Beide Affixe sind für Nomina reserviert und unterstreichen die Wortart von "gemenschseinheit" gleichsam doppelt. Hierdurch öffnet sich ein ganzes Spektrum an konnotativem textuellen Potenzial. In der linguistischen Literatur werden beide Affixe nämlich als "schwach produktiv" für substantivische Basen beschrieben; das heißt, dass sie sich im Normalfall mit Adjektiven oder Verben und nur selten mit Substantiven verbinden. (Vgl. Fleischer / Barz 1992: 161 und 200) Umso mehr fällt Sellins Neuschöpfung als morphologisch ungewöhnlich auf.

Auch die Semantik dieser Wörter bleibt hiervon nicht unberührt. Beide Muster haben Vorbilder im Bereich von kollektivischen Personenbezeichnungen (Geschwister, Gebrüder; Christenheit, Menschheit). Durch das gleichzeitige Sagen von sowohl "Ge-" als auch "-heit" wird folglich auch die semantische Implikation des Kollektivs, das auf Menschen Bezug nimmt, verdoppelt. Hierin lese ich eine hyperlinkförmige Verweisung zu einem der Schlüsselmerkmale von Autismus, nämlich der Isolation des autistisch behinderten Menschen, die letztlich aus dem problematischen Verhältnis zum Kollektiv resultiert, das die Gesellschaft der "normalen" Menschen für sie oder für ihn darstellt.

Insgesamt zeigt diese linguistische Analyse, dass sowohl *De feesten* als auch *ich will kein inmich mehr sein* sich auszeichnen durch das Nicht-Sagen von Konjunktionen, Artikeln und Präpositionen, durch Nicht-Beachtung konventioneller Groß- und Kleinschreibung sowie durch Juxtaposition einzelner Wörter ohne jegliche syntaktische Verkettung. Van Ostaijen transitiviert zudem intransitive Verben und etabliert ein eigenes syntaktisches Paradigma. Sellin dagegen bildet neue Wörter. Obwohl beide Sprechweisen gekennzeichnet sind von einer ähnlich gelagerten Praxis der Segmentierung und

Digitized by Google

Fragmentarisierung, so hat diese syntagmatische Verstümmelung doch ganz unterschiedliche Wirkungen. Anders als bei Van Ostaijen dient sie im Fall von Sellin nicht einem ästhetischen Effekt, einem Bruch mit der literarischen Tradition, sondern jede dieser Ungrammatikalitäten, sogar die kleinste morphologische Fehlstruktur, verweist die Leser als Hyperlink auf einen Diskurs über Autismus als kommunikative Behinderung. Diesen pathologischen Diskurs möchte ich im Folgenden grob skizzieren.

Autistische Kommunikation

Autismus wird seit Beginn seiner Erforschung angesehen als Rückzug, als Abkapselung von der Umwelt und der darin lebenden Mitmenschen, und als zentrales Merkmal von Autismus wird die Unverfügbarkeit autistischer Personen für alltägliche Kommunikation genannt.[12] Diese Kommunikationshaltung wird heute im Allgemeinen darauf zurückgeführt, dass autistische Menschen unfähig sind, Wahrnehmungen zu hierarchisieren. Das bedeutet, dass sie die Impulse ihrer Umwelt als auf sie einpeitschende Sinneseindrücke erfahren, wovor sie sich nur schützen können, indem sie die Außenwelt weitgehend ignorieren. Zu diesem Zweck entwickeln autistische Personen ausgetüftelte "Meidesysteme". Zum Beispiel verfallen sie oft in Stereotypien, also Wiederholungshandlungen wie etwa körperliche Pendelbewegungen oder - wie bei Birger Sellin - stundenlanges Hin- und Herkullern von Glasperlen von der einen Hand in die andere. Diese Stereotypien sollen den Wunsch nach Gleichförmigkeit befriedigen, der sich zum Beispiel auch in der Gleicherhaltung der Umgebung und eines rituellen Tagesablaufs äußern kann, wobei die geringste Abweichung von den bekannten Mustern zu panischen Angstzuständen oder unbeherrschten Wutausbrüchen führen kann, die oft mit Selbstverletzungen einhergehen.

In der Ätiologie des Autismus haben sich im Laufe der Zeit unterschiedliche Erklärungsmodelle formiert. 1911 wurde der Autismus-Begriff von Bleuler als eine Sonderform von Schizophrenie in die Psychiatrie eingeführt. 1943 wurde der Begriff von Kanner wiederaufgegriffen. Kanner beobachtet bei den Eltern autistischer Kinder eine überdurchschnittliche Intelligenz und eine damit einhergehende emotionale Kühle, was er als Hauptursache für Autismus bewertet. Diese Tendenz wird im psychoanalytischen Modell von Bettelheim (1977) fortgesetzt, der die Tragödie autistischer Kinder auf das Fehlverhalten ihrer Eltern, allen voran der Mütter, zurückführt. Heute ist dieser Ansatz heftig umstritten.

[12] Für eine allgemeine Einführung in den Autismus-Begriff verweise ich auf *Das Handbuch des Autismus* von Aarons & Gittens (1994).

Digitized by Google

Neben diesen psychologischen Erklärungsmodellen werden auch neuronale Anomalien als mögliche Ursache für Autismus diskutiert, die bei autistischen Menschen zu Wahrnehmungsstörungen führe. Beispielsweise beobachtet Delacato (1975) bei seinen Untersuchungen Fehlfunktionen der Sinnesorgane, die er kategorisiert als "Hyper" (das Hirn nimmt zu viele Reize auf, die nicht bewältigt werden können), "Hypo" (das Hirn nimmt zu wenig Reize auf) und "weißes Geräusch" (die Sinnesbahn schafft Eigenreize).

Seit den achtziger Jahren werden als mögliche Ursachen für Autismus auch biochemische und genetische Veränderungen angenommen. Biochemische Untersuchungen haben die vermehrte Ausschüttung des Hirnbotenstoffs Serotenin bei autistischen Patienten nachgewiesen; genetische Untersuchungen fokussieren einen Zusammenhang zwischen Autismus und einer Chromosomenschädigung.

Andere Theorien gehen von hirnorganischen Anomalien aus wie Kleinhirnveränderungen oder einer Störung der Hemisphärenlateralität, wobei zum Beispiel autistische Patienten, die über gute sprachliche Fähigkeiten verfügen, Defizite im visumotorischen Bereich aufzeigen. Umgekehrt sind bei autistischen Personen gelegentlich hyper-eidetische oder hyper-akustische Inselbegabungen beobachtet worden wie zum Beispiel das Vermögen, auf dem Kopf stehende Bilder und Schrift zu erkennen, das Verfügen über ein absolutes Tongehör oder außergewöhnliche Gedächtnisleistungen im Umgang mit Zahlen oder Daten.

Als besonders fruchtbar für den vorliegenden Hyperlink von *De feesten* zu den Sprechweisen autistischer Menschen erweist sich das Erklärungsmodell der vergleichenden Verhaltensforscher Tinbergen & Tinbergen, gemäß welchem Angst als Schlüsselmerkmal für Autismus gilt. In diesem Zusammenhang prägen sie den Begriff "*fear system*":

> the oversensitivity of fear may [...] prevent the unbalance of the motivational conflict from being solved at all, and the child enters into a vicious circle, in which the over-activating of fear becomes progressive. (Tinbergen/Tinbergen 1972: 34)

Bei dem besagten Motivationskonflikt handelt es sich gemäß diesem Modell um einen Primärkonflikt zwischen der Verschlossenheit des autistischen Menschen und seinem sozialen Drang:

> children who are [...] both exceptionally timid and exceptionally sociable are most susceptible to autistic deterioration [...] We suggest that speech defects, stereotypies, general arousal and a number of other characteristics of autistic behaviour may well be secondary consequences of the basic motivational conflict state. (Tinbergen/Tinbergen 1972: 40)

Digitized by Google

Ursache für das autistische Eingekerkertsein ist demnach nicht die Introvertiertheit allein, sondern auch eine ihr entgegengesetzte soziale Motivation, denn ohne diese würde die soziale Isolation für die Menschen mit autistischem Krankheitsbild wohl kaum eine Behinderung darstellen.

Betreuer, die dem Autismus mit dieser Erkenntnis begegnen, richten ihre Therapieansätze danach aus. Diese variieren von der oben beschriebenen gestützten Kommunikation über Musiktherapie bis hin zur umstrittenen Festhaltetherapie, bei der der autistischen Person der körperliche Kontakt zu einem Menschen, meist der Mutter, entgegen jeglicher Gegenwehr gewaltsam aufgedrängt wird. Eines haben diese Ansätze gemeinsam: sie versuchen allesamt, die autistische Isolation zu durchbrechen und die betreffenden Personen durch aufgezwungene Sozialibilität zu befreien.

Ein wesentlicher Bestandteil der Autismusforschung bildet die Untersuchung der sprachlichen Fähigkeiten autistischer Menschen. Schließlich hat Autismus mit Kommunikationsverweigerung zu tun, und Sprache gilt als zentrales Medium zwischenmenschlicher Kommunikation. Untersuchungen belegen, dass ein Drittel der autistischen Personen nichtsprechend sind, obwohl ihre Sprechorgane intakt sind, was lange Zeit dazu geführt hat, dass die schlummernde sprachliche Kompetenz von autistischen Personen von der Forschung unerkannt geblieben ist. Auch bei Sellin stellte sich erst bei seinem *coming out* mit neunzehn Jahren heraus, dass er im Alter von fünf Jahren Schriftsprache gelernt hatte, indem er in einer endlos wirkenden Bewegungsstereotypie Hunderte von Büchern aus der Regalwand seiner Eltern in schnellem Tempo durchblättert hatte. Zu sprechen lernte Sellin aber nicht.

Das autistische Schweigen erklären Tinbergen & Tinbergen so,

> daß ein autistisches Kind nicht spricht, weil es infolge seiner anormalen Angst oder der Unterdrückung seines Sinns für soziale Kontakte entweder nicht sprechen *will* oder nicht zu sprechen *wagt*. Da Sprache eine Form sozialen Kontakts ist, erscheint es uns einleuchtend, daß auch das Sprechen gehemmt sein muß, wenn das ganze System sozialen Verhaltens unterdrückt ist." (zit. nach Klonovsky 1993a: 29, H.d.V.)

Diese konfliktuöse Kommunikationshaltung wird in Sellins *ich will kein inmich mehr sein* oft thematisiert. Die Textstelle in (22) stellt nur ein Beispiel unter vielen dar:

(22) ein lied für stumme autisten zu singen in anstalten und irrenhäusern
nägel in astgabeln sind die instrumente
ich singe das lied aus der tiefe der hölle und rufe
alle stummen dieser welt
[...]
unter allen dichtern fand ich keinen stummen
so wollen wir die ersten sein
und unüberhörbar ist unser gesang (Sellin 1993: 7)

Digitized by Google

In diesen Zeilen ist wiederholt die Rede von "stummheit", die den Zustand autistischer Menschen kennzeichnet. Zugleich wird Stummheit opponiert von Notionen wie "lied" und "singen", "dichtern" und "unüberhörbarem gesang". Diese paradoxe Organisation binär opponierender Zeichen bringt genau den von Tinbergen & Tinbergen definierten Primärkonflikt zwischen Sprechen(-Wollen) und Nicht-Sprechen(-Wollen) zum Ausdruck.

Die Kluft zwischen Sprechen und Schweigen klafft noch weiter, wenn die Leser sich vor Augen führen, dass "Stummheit" hier zwar mit Worten artikuliert ist, Sellin aber eigentlich nicht-sprechend ist. Gesprochene Sprache und Schriftsprache haben in diesem Kommunikationsmodell eine vollkommen unterschiedliche Qualität. Diese Differenzierung wird im Laufe dieser Arbeit auch für *De feesten* eine zentrale Rolle spielen.

Im Fall von Autismus beobachtet die Forschung, dass auch bei den sprechenden autistischen Personen das Sprechen so angelegt ist, dass es sich dem Kommunikationsprozess entzieht. Schon Kanner (1943; 1946) spricht in diesem Zusammenhang von "irrelevanter Sprache". Er schildert eine Vielzahl derartiger Gespräche ohne Kommunikation, bei der ein autistischer Sprecher zum Beispiel eine sprachliche Äußerung in Form von Echolalie stundenlang wiederholt oder Fragen stellt, ohne die Antworten, die er daraufhin erhält, im weiteren Gespräch zu verwerten. Als weitere Merkmale für autistisches Sprechen führt Kanner die häufige Verwendung des Wortes "Nein" und das Phänomen der pronominalen Umkehr an, wobei das Sagen von "ich" durch das Sagen von "du" ersetzt wird. (Vgl. Schuler / Prizant 1985)[13]

Kanners Beobachtungen werden in der neueren Forschung weitgehend bestätigt und ergänzt durch formale Beschreibungen autistischer Sprachäußerungen, in denen von einer Reduktion der linearen Verkettung einzelner sprachlicher Segmente zu größeren Einheiten berichtet wird. Gemieden werden demnach oft

> Funktionswörter [...], z.B. Artikel, Hilfsverben, Pronomen und Präpositionen, [und auch] Tempora mit flektierten Verbformen werden in der Regel vermieden, d.h. Autisten verwenden in erster Linie Infinitivformen. (Tager-Flusberg 1981: 48; zit. n. Büttner 1995: 66)

Insgesamt fallen bei dieser Typisierung autistischen Sprechens sowohl seiner Form als auch seiner Kommunikationshaltung nach eine Reihe von Merkmalen auf, die ich in

[13] In der neueren Forschung führen Loveland et al. (1988: 597) vergleichbare Beobachtungen an. Bei ihrer Untersuchung von Sprechakten dreier Kontrollgruppen bewerten sie die Kommunikativität des jeweiligen Sprechakts. Das Ergebnis fällt so aus, dass die autistischen Kinder zwar insgesamt fast genauso viele Sprechakte produzierten wie die Kontrollgruppen; die Zahl der als kommunikativ gewertenen Sprechakte war aber deutlich geringer. (Vgl. Büttner 1995: 77-82)

Digitized by Google

diesem Kapitel auch für *De feesten* beschrieben habe. Dazu zählt das Nicht-Sagen grammatischer Funktionswörter, und stark alliterierende Zeichengefüge wie "Lalla / lallen / lillen / lil" können mit der autistischen Ausdrucksform der Echolalie assoziiert werden. Auch die in autistischer Sprachanwendung beobachtete Pronomenreversion, in denen pronominale Artikulationen von erster und zweiter Person sich in Widersprüche verstricken, kann für *De feesten* operationalisiert werden, worauf ich im Laufe dieser Arbeit noch detailliert zu sprechen kommen werde. An dieser Stelle kommt es mir zunächst nur darauf an, die schweigenden Sprechweisen von *De feesten* mit autistischer Kommunikation(s-abstinenz) in Zusammenhang zu bringen. Dabei möchte ich im Folgenden autistische Kommunikationsenthaltsamkeit in einem größeren Zusammenhang betrachten als allein als sprachliches Phänomen.

Der abgewendete Blick

Die oben stehenden Darlegungen machen deutlich, dass Sprache und Kommunikation voneinander zu unterscheiden sind: eine grammatisch intakte Sprache garantiert keineswegs das Glücken von Kommunikation, und ohnehin kann Kommunikation ganz ohne Sprache auskommen, da sie auch mimische Ausdrucksbewegungen wie zum Beispiel den Blickkontakt und körperliche Gesten umfasst, die den Sprechakt unterstützen oder sogar ganz ersetzen können. Wenn hier von schweigendem Sprechen die Rede ist, meine ich damit die Gesamtheit dieser Kommunikationselemente.

In ihrer Untersuchung autistischer Verhaltensweisen messen Tinbergen & Tinbergen dem Blick eine zentrale Rolle bei. Die Nicht-Teilnahme an Kommunikation äußert sich bei autistischen Menschen nicht nur sprachlich, sondern vor allem durch Verweigerung des Blickkontakts. Die Strategien, mit denen sich autistische Personen dem Blickkontakt entziehen, bezeichnen Tinbergen & Tinbergen als "avoidance tendency":

> This avoidance tendency expresses itself in a rich syndrome of more or less concurrent details of behaviour, such as keeping distance or moving away, avoiding eye contact, various degrees of turning away the head, various degrees of closing the eyes, etc. (Tinbergen/Tinbergen 1972: 27)

Des Weiteren schildern sie bei autistischen Kindern eine typische Gestik, bei der das Kind den Handrücken auf die Stirn legt, wenn versucht wird, Blickkontakt zu ihm herzustellen.

Um diese Definition des autistischen Blicks für mein Modell eines schweigenden Sprechens zu operationalisieren, möchte ich mich des Begriffs der "Fokalisation" bedienen, den Bal für die Narratologie systematisiert hat und der sich auch in den neueren

Digitized by Google

Theorien des Schauens, des Blicks und des Voyeurismus als ausgesprochen fruchtbar erwiesen hat. Unter "Fokalisation" versteht Bal "the relation between the elements presented and the vision through which they are presented". (Bal 1997a: 142) Davon abgeleitet werden die Begriffe "Subjekt" und "Objekt" der Fokalisation: "The subject of focalization, the focalizor, is the point from which the elements are viewed." (Bal 1997a: 146) Entsprechend ist das "Objekt der Fokalisation" das, was vom Fokalisator gesehen wird.

Angewendet auf den autistischen Blick erweist sich die Fokalisation als äußerst komplex: Indem der autistische Betrachter den Blick abwendet, will er weder Subjekt noch Objekt der Fokalisation sein. Er widersetzt sich dem System des Betrachtens, das ein Kommunikationssystem ist. Indem er den Blickkontakt verweigert, provoziert er aber gerade die Kontaktangebote seiner Mitmenschen, deren Hauptanliegen es ist, die autistische Isolation zu durchbrechen und den abgewendeten Blick in die Aufnahme von Blickkontakt zu verkehren. Der Ablehnung des Blickkontakts muss demnach von einem Fokalisator eine Signalfunktion unterstellt werden, und sie wird zum Zeichen für eine Aufforderung an ihn. Der abgewendete Blick verstrickt sich in einen unauflösbaren Konflikt, denn er wird zwangsläufig zu dem, was er auf gar keinen Fall sein will.

Auch in *De feesten* ist an vielen Stellen eine derartige abgewendete Fokalisationshaltung inszeniert. Beispielsweise weist in dem Gedicht *Angst een dans* das wiederholte Sagen von "ogen" auf eine Fokalisationssituation hin.

(23) Ogen liggen op vormen / Ogen liggen op rust / ... / door liggende ogen / wordt wassende ANGST (249)

[Augen liegen auf formen / Augen liegen auf ruhe / ... / durch liegende augen / wird wachsende ANGST]

Allerdings liefern diese Zeilen keinerlei Hinweise auf ein sehendes Subjekt oder ein gesehenes Objekt. Die Augen sind personell völlig ungebunden. Nur eines geht deutlich aus diesen Zeilen hervor: dass Sehen mit Angst zu tun hat. Später im Gedicht kommt "ogen" noch einmal vor:

(24) danst mijn oog / ... / en dansende ogen (251)

[tanzt mein auge / ... / und tanzende augen]

Hier ist "oog" durch das Sagen von "mijn" pronominal an die erste Person gebunden. Dennoch ist auch hier keine eindeutige Fokalisationsstruktur im Sinne eines sehenden Subjekts und eines gesehenen Objekts erkennbar. Stattdessen wird Sehen hier mit Tanzen gleichgestellt.

Digitized by Google

"Angst" und "Tanz", sie konstituieren, wie schon der Titel *Angst een Dans* andeutet, die zentralen Motive im Gedicht. Auf nahezu jeder Seite kommen die Wörter "angst" oder "bang" und "dans" vor, und sie sind oft in besonders großen Kalligrammen geschrieben. In (25) findet sich diese Konstellation von Blick, Angst und Tanz wieder:

(25) mijn dansende lijf / mijn voor angst van het woord bange lijf / mijn in angst dansende lijf (245)

[mein tanzender leib / mein vor angst vor dem wort ängstlicher leib / mein in angst tanzender leib]

Hier steht "Angst" aufgrund der präpositionalen Ergänzung "van het woord" zudem in Beziehung zu Sprache. Im Autismusframing können diese Zeichen komplexe Bedeutungen produzieren, denn ihre Konstellation kongruiert genau mit den Kernkategorien autistischer Kommunikation: der Blick, die von ihm ausgelöste Angst (vor dem Wort oder vor Kommunikation überhaupt) sowie der ihr entgegenwirkende Tanz, dem aufgrund seiner rhythmischen Bewegungsrepetition die Qualität der autistischen Bewegungsstereotypie innewohnt. Hinzu kommt, dass der Tanz für den Fokalisator einen visuell markanten Reiz darstellt, so dass das tanzende Subjekt die Eigenschaft hat, Fokalisation auf sich zu ziehen. Damit kommt das von Tinbergen & Tinbergen beschriebene *fear system* richtig in Gang. Was im Fall von autistischer Kommunikation als Autoaggression beschrieben wird, ist in *Angst een dans* artikuliert in Notionen von Zerstörung, Auflösung und Tod:

(26) alle worden wordt ontworden (244)

[alles werden wird entwerden]

(27) wat / geboren / is / is / dood (245)

[was / geboren / ist / ist / tot]

(28) dansen zij in blijde angst naar het ontworden (248)

[tanzen sie in froher angst dem entwerden zu]

(29) niet vatten het vliedende woord / niet zijn in het woord / niet zijn het woord / en verlangen ZIJN HET WOORD / verlangen en niet zijn / Dáár danst de Angst (250)

[nicht fassen das fliehende word / nicht sein im wort / nicht sein das wort / und verlangen SEIN DAS WORT / verlangen und nicht sein / Dort tanzt die Angst]

(30) ANGST / IS / de dans van de geworden dingen naar het / ONTWORDEN (255)

[ANGST / IST / der tanz der gewordenen dingen zum / ENTWERDEN]

Digitized by Google

In all diesen Beispielen können Spuren autistischer Kommunikation gelesen werden: es ist die Rede von "worden" und "ontworden", welcher Prozess sich an den Kategorien der Angst und des Tanzes entlangsteuert. Zugleich aber ist in (29) auch Verlangen artikuliert: das Verlangen nach dem Wort, das als Zeichen gelesen werden kann für das Verlangen nach dem Glücken von Kommunikation, das Verlangen des Ich nach dem Anderen, das gemäß Tinbergen & Tinbergen den Primärkonflikt für die paradoxe autistische Kommunikation(s-abstinenz) konstituiert.

Dieser Konflikt zwischen "Werden" und "Entwerden", zwischen Verlangen nach Kommunikation und Angst vor Kommunikation, dieses Hin- und Herpendeln zwischen Ich-Sein-Wollen und Nicht-Ich-Sein-Wollen ist im Gedicht auch pronominal ausgedrückt: Oben in (24) und (25) ist Subjektivität pronominal in der ersten Person artikuliert: "mijn oog", "mijn [...] lijf". In den Zitaten (26) bis einschließlich (30) tritt dieses Subjekt dagegen gänzlich hinter den Notionen "angst", "dans", "zijn" und "niet zijn" zurück, als hätten sich die Konturen des "Ich" im Kampf zwischen "zijn" und "niet zijn" aufgelöst.

Dieses Nicht-Ich-Sagen ist, wie ich oben bereits gezeigt habe, symptomatisch für autistische Sprechweisen. Bei Sellin äußert es sich beispielsweise wie folgt:

(31) eines ist irre
insichsein ist ein toter zustand
ohnesichsein ist einsamkeit
weder das insichsein noch das ohnesichsein können
leben
reine zustände gibt es nicht
ewig findet ein wechsel statt in mir
und sogar in ruhe arbeiten zwei mächte die nicht zusammenfinden (Sellin 1993: 123)

In diesen Zeilen werden zwei einander entgegengesetzte Zustände des Ichs beschrieben, aus denen eine existentielle Krise spricht: das sogenannte "insichsein" und das "ohnesichsein", die einander komplementieren und zugleich so gegeneinander arbeiten, dass sie eine "gesunde", einheitliche ("reine") Subjektivität unmöglich machen.

In *De feesten* ist eine derartige Doppelheit von Ich-Sein und zugleich Nicht-Ich-Sein an vielen Stellen thematisiert, mit denen ich mich im Laufe dieser Arbeit eingehend beschäftigen werde. Hier möchte ich nur kurz ein weiteres Beispiel anführen, nämlich das Gedicht *Barbaarse Dans*. Dieses Gedicht handelt, wie schon der Titel andeutet, von einem taumelnden Tanz:

(32) Vrouw laat uw geslacht dansen / laat uw geslacht wiegen zijn zielespel / uw heupen zijn de slankste bouw / Ivoren Toren / uw lijf de schoonste tempel (193)

Digitized by Google

> [Frau lass dein geschlecht tanzen / lass dein geschlecht wiegen sein seelenspiel / deine hüften sind der schlankste bau / Elfenbeinturm / dein leib der schönste tempel]

In diesen Zeilen zieht die tanzende "vrouw" mit ihren aufreizend wiegenden Hüften den Blick ihres Betrachters auf sich und fungiert somit als ein klassisches Objekt von Fokalisation. Der Fokalisator selbst ist in diesen Zeilen nicht zu sehen; er manifestiert sich nur indirekt durch das Sagen von "laat", wodurch er sein sexuelles Verlangen zum Ausdruck bringt. Aufgrund der sexuellen Beladenheit, mit der diese Situation des Betrachtens behaftet ist, liegt hier eine voyeuristische Repräsentation des Schauens nahe. Auf die genderpolitischen Dimensionen dieser Repräsentation werde ich in Kapitel 7 detailliert eingehen. An dieser Stelle möchte ich zunächst die Organisationsweise der Fokalisation näher betrachten.

In Anlehnung an Bryson (1983: 87-131) unterscheidet Bal anhand von visuellen Bildern zwei Formen von Fokalisation, und zwar "*glance*" und "*gaze*": "The glance is an incidental *act of looking*, performend on the mode of, say, the communicative variety of looking" (Bal 1991b: 143; H.d.V.), während *gaze* den nicht-kommunikativen kolonialisierenden voyeuristischen Blick bezeichnet, der seine Geilheit auf sein Objekt projiziert. (Vgl. Bal 1991b: 138-176) In (32) ist der starrende Blick am Werk, der *gaze*, denn die sexuelle Begierde, die aus diesen Zeilen spricht, liegt auf der Seite des Voyeurs, und das Objekt der Fokalisation ist zugleich Objekt seiner Begierde. Gemäß Bal birgt der voyeuristische Blick besonderen Zündstoff in sich:

> the relationship between looking and touching is, according Freud, an inherent one. Looking is for him a derivative of touching, and therefore, looking is able to arouse desire by contiguity. Rhetorically speaking, then, looking is a metonymic substitute for touching. (Bal 1991b: 150)

Wenn die Fokalisationssituation in (32) als metonymisches Zeichen einer Berührung interpretiert wird, dann ist diese Berührung als versehrend zu klassifizieren, denn der Fokalisator durchdringt sein Objekt, das selber keines Blicks befähigt ist, mit seinem Blick. Demgemäß wird der voyeuristische Blick zum Zeichen für Vergewaltigung.

Im Framing autistischer Kommunikation fungiert der Blick des Anderen als ebenso voyeuristisch im Sinne von a-kommunikativ, denn der Akt des Schauens ist dergestalt, dass das betrachtete autistische Fokalisationsobjekt selbst den Blick abwendet, da es ohne Möglichkeiten ist, sich pronominal als erste Person zu artikulieren und als Fokalisationssubjekt zurückzuschauen. Im Gedicht ist die Notion der Verletzung unübersehbar, denn der erotische Akt des Tanzes kulminiert schließlich in einen autoaggressiven Akt des Suizids.

Digitized by Google

(33) Ik steek de dolk tussen / mijn borsten / in mijn lijf / ... / NU / sterf ik / omdat / mijn dans / sterft / ... / draag mij weg / zolang / mijn lijf / warm is (199)

[ICH stecke den dolch zwischen / meine brüste / in meinen leib / ... / JETZT / sterbe ich / weil / mein tanz / stirbt / ... / trage mich fort / solange / mein leib / warm ist]

Eine mögliche Lesart dieses Selbstmords, die sich im Zusammenhang mit den oben angenommenen Implikationen des *gaze* anbietet, besteht darin, dass das Objekt einer voyeuristischen Fokalisation grundsätzlich Opferqualität besitzt, denn seine Phänomenalität gründet sich allein auf sein Objekt-Sein. Diese Kategorie von Blick ist im abendländischen Denken repräsentativ für das Betrachten von Frauen. In Kapitel 7 über visuelles Lesen werde ich noch auf vergleichbare Fokalisationssituationen hinweisen. An dieser Stelle ist für den voyeuristischen Blick als signifikant festzuhalten, dass das Subjekt-Sein eines derartig betrachteten Gegenstands aufgrund der Fokalisationshaltung unmöglich ist.

Kommunizierte Inkommunikabilität

In vielen Gedichten von *De feesten* ist Subjektivität derartig instabil und gleitend inszeniert. In *Vers 5* steht beispielsweise "ben ik een zoon / ik ben een / dochter!" (230) ["bin ich ein sohn / ich bin eine / tochter!"], und in *Barbaarse Dans*: "een eiland ben ik / daarop wast / een boom / en die ben ik ook" (198) ["eine insel bin ich / darauf wächst / ein baum / und der bin ich auch"]. Diese Sätze folgen einer rhetorischen Struktur, die es darauf anlegt, zu sagen "Ich bin dies und zugleich sein Gegenteil", oder "Ich bin hier und zugleich dort", zugespitzt "Ich bin nicht ich".

Aus literaturhistorischer Sicht gilt diese emphatische Nicht-Ich-Sagerei als poetologischer Topos des Modernismus. Auch Van Ostaijen formuliert, wie ich im folgenden Kapitel noch zeigen werde, in seinen kritischen Essays wiederholt die Forderung nach einer Tilgung des Subjekts im Gedicht, in seinen Worten nach einer "entindividualisierten Poesie". Bei genauerer Betrachtung sagt diese historisch-poetologische Sicht allerdings nicht mehr aus als: "Van Ostaijen war nicht der einzige, der Subjektivität so inszeniert hat", oder: "'Ich' nicht zu sagen, ist modern". Der Kern dieser paradoxen Kommunikationshaltung bleibt von derartigen Statements allerdings unberührt.

Im krassen Gegensatz zu der poetologischen Forderung nach einer entindividualisierten Poesie tritt in *De feesten* ein geradezu allgegenwärtiges "Ich" auf, das seine Auflösung unentwegt heraufbeschwört und sein Nicht-Sein zum zentralen Gegenstand macht, das sich aber gerade aufgrund dieses ständigen Mitteilens seiner selbst konstitu-

Digitized by Google

iert statt tilgt. In vergleichbarer Weise wird auch in *ich will kein inmich mehr sein* ständig ein "Ich" artikuliert, allerdings meist nicht in einer direkten positiven Weise:

(34) ein sogenannter keinniemand eifert mich ganz für sich haben und ärgern zu wollen (Sellin 1993: 112)

(35) ich bin ohne sprache nichts (Sellin 1993: 153)

(36) ohnemichmensch (Sellin 1993: 166)

(37) ich überunlebender unausliebender ich (Sellin 1993: 168)

(38) ohne unaussprechliche hoffnung kann ich nicht leben (Sellin 1993: 168)

(39) unsagbar demütig grüßt birger sellin aus dem reich der dunklen gestalten (Sellin 1993: 169)

(40) ich bin kein gahrnichts garnichthts (Sellin 1993: 78)

Die Beispiele (34) bis (39) zeigen die Wörter "ich" und "sprechen" oder verwandte Formen wie "Sprache" immer in einer Umgebung der Verneinung, die etwa auf der Wortebene in dem Präfix "un-" enthalten ist oder in komplexeren syntagmatischen Strukturen als "ohne" oder "nicht(s)" zutage tritt. In Kapitel 6 über mystische Sprechweisen werde ich auf derartige negativen Ausdrucksweisen noch eingehen. Hier reicht es, die paradoxe Operationsweise dieser Rhetorik noch einmal zu unterstreichen, denn jedesmal, wenn "Nicht-Ich" gesagt wird, wird "Ich" - gewollt und zugleich ungewollt - zwangsläufig mitkommuniziert.

Paradoxien sind dafür bekannt, niemals einen Zustand des Stillstands zu erreichen. Gerade darin liegt ihre rhetorische Kraft. Es stellt sich aber dennoch die Frage nach den Mechanismen, die diesen endlos währenden Prozess in Gang halten. Bei genauerer Betrachtung liegt den oben dargelegten Annahmen über autistische Kommunikation die Voraussetzung zu Grunde, dass die Typisierung autistischen Sprechens an einem Kommunikationsmodell gewonnen wird, das das Glücken von Kommunikation voraussetzt. Beispielsweise werden die Beschreibungen syntagmatischer Reduzierungen im autistischen Sprechakt anhand eines Vergleichs zur Syntax der Alltagssprache gewonnen. Überhaupt verläuft der Diskurs über Autismus in Ausdrucksweisen, die entweder an der Aura des Rätselhaften festhalten oder von rhetorischen Zuspitzungen gekennzeichnet sind. Diese Form des Sprechens ist geprägt von metaphorischen Formulierungen wie "Mauer aus Schweigen" (Ribas 1995) oder "Gefangene im Kerker des eigenen Ichs" (Klonovsky 1993a: 10). Daneben findet sich, wie ich oben dargelegt habe, ein

Digitized by Google

Diskurs über Autismus, der gänzlich in ein Sprechen über Defizite und Unvermögen, über Pathologie und Hirnverletztheit oder anderen Anomalien verfällt.

Durch diese rhetorischen Verfahren wird der Normalfall von Kommunikation als erstrebenswert vorausgesetzt, während die autistische Kommunikationsabstinenz als behandlungsbedürftige Komplikation stigmatisiert wird. Eine derartige "Hierarchie zwischen der Normalität von Kommunikation und der Nichtnormalität von Kommunikationsverweigerung " beobachtet auch Fuchs (1995: 123) und führt sie einem dekonstruktivistischen Verfahren zu:

> Die Nichtnormalität wird am 'Standardfall' gewonnen und ist deswegen Abgeleitetes und auf intrikate Weise eine Komplikation. Eine De-Hierarchisierung im Sinne der Systemtheorie (oder auch im Sinne der Dekonstruktion) müßte dann die Seiten vertauschen, müßte Autismus als den Normalfall behandeln, als das Erwartbare, gegen das Kommunikation als Unwahrscheinliche imponiert, als die (systemische, emergente) Komplikation, die die Menschen, die gleichsam im Erwartbaren verharren (aber gerade diese Erwartbarkeit hat sich in der langen Erfahrung der Menschen mit Kommunikation vergessen), in psychische Turbulenzen stürzt. (Fuchs 1995: 123-124)

Die von Fuchs heraufbeschworenen "psychischen Turbulenzen" beschreiben den Fall, in dem ich mich als Leserin von *De feesten* in der Rolle des kommunikativ isolierten autistischen Subjekts wiederfinde und die für mich nicht-entzifferbaren Schriftzeichen als gewalttätigen Angriff auf meine operative Geschlossenheit erfahre. Aus dieser Perspektive kommen meine eigenen kommunikativen Operationen als Leserin von *De feesten* in ein schiefes Licht zu stehen. Indem diese Arbeit die paradoxen semiotischen Mechanismen in *De feesten* analysiert und diskutiert und sich die Segmentierung und die Fragmentarisierung von Sprache zum zentralen Gegenstand macht, wird sie selbst von der Bewegung des Paradoxons erfasst, denn je chiffrierter und zerstückelter die Zeichengefüge in *De feesten* sind, umso heftiger lösen sie einen Redestrom von Kommentaren und Analysen aus, die über ihren Gegenstand nichts aussagen, die nichts kommunizieren außer seiner Inkommunikabilität. Das Paradoxon vom sprechenden Schweigen gewinnt somit unentwegt an Kraft.

Was also soll dieses Gerede? Was soll dieser Hyperlink von *De feesten* zu *ich will kein inmich mehr sein*? Diese Lesestrategie vermag nicht, das Rätsel des Textes zu lösen. Im Gegenteil wirft Autismus als Erklärungsmodell für die paradoxe Kommunikationshaltung in *De feesten* mehr Fragen auf, als es zu beantworten vermag. Gerade deshalb ist der Hyperlink zum Autismus sinnvoll, denn er hat den Wert einer Äquivokation; es ist eine Art, das unausgesprochene Rätsel auszusprechen, ohne es zu enthüllen. Insofern fungiert dieser Hyperlink als kognitive Metapher; er "reshapes our conceptual field, allowing us to think differently within it", um abermals mit Reynolds

Digitized by Google

(2000: 2) zu sprechen. Fuchs' Gegenmodell bringt die unbegreifbare Aussichtslosigkeit des Paradoxons zudem von ihrer bislang verborgen gebliebenen Gegenseite her zum Ausdruck.

Sowohl für den Text als für die Leserin oder den Leser bleibt alles beim Alten: Es gilt weiterhin, sich der Herausforderung zu stellen, die *De feesten* darstellt. Um dieser Aufforderung nachzukommen, möchte ich meine Aufmerksamkeit im Folgenden auf einen Aspekt der kommunikativen Verfahren in *De feesten* richten, den ich in diesem Kapitel gänzlich außer Acht gelassen habe. Während es sich bei *ich will kein inmich mehr sein* aus artefaktischer Sicht um ein "ganz normales" Buch mit schwarzer, regelmäßig gesetzter Druckschrift handelt, ist *De feesten* mit der Hand in verschiedenen Farben und unterschiedlicher Schriftführung geschrieben. Wenn Kommunikation nicht, wie ich in diesem Kapitel argumentiert habe, auf Sprache allein zurückzuführen ist, drängt sich nun die Frage auf, ob es in *De feesten* neben den oben beschriebenen sprachlichen Techniken, mit denen geschwiegen beziehungsweise gesprochen werden kann, noch weitere Techniken der Artikulation gibt, mit anderen Worten, ob sich die Kalligraphie der Gedichte zu kommunikativen Zwecken beziehungsweise zu Zwecken von Kommunikationsabstinenz einbinden lässt.

Digitized by Google

Kapitel 2. Interlinearität

> *Wenn der (schöne) Gegenstand ein Buch ist, was existiert dann und was existiert nicht mehr? Das Buch ist unterschieden von der sinnlichen Mannigfaltigkeit seiner existierenden Exemplare. Das Objekt* Buch *stellt sich als solches folglich in seiner intrinsischen Struktur als unabhängig von seinen Abbildern (copies) dar.*
> (Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*)

"Rhythmische Kalligraphie"

In Kapitel 1 über die Praxis des schweigendes Sprechen habe ich die paradoxe Kommunikationshaltung in *De feesten* als Hyperlink zu autistischen Sprechweisen aufgefasst. Während einerseits die sprachlichen Artikulationsmechanismen in *De feesten* in Hinblick auf ihre kommunikativen Fähigkeiten oft Defizite aufweisen und das Verstehen desorientieren, fällt andererseits die besondere kalligraphische Gestalt der Gedichte auf, die sich sich von der Normalverwendung von Schrift unterscheidet, die als nebensächliches und medial transparentes Vehikel von Sprache fungiert. Im klassischen linguistischen Denken ist die Darstellungsweise von Sprache, wie Krämer (1997: 93) beklagt, geprägt von einer

> platonisch-saussure'sche[n] Konzeption einer 'Entsinnlichung' von Sprache: Sprache gilt als ein Zeichensystem, dessen wesentliche Eigenschaften wie Arbitrarität, doppelte Artikuliertheit, Diskretheit und Produktivität unabhängig vom Medium ihrer performativen Realisierung sind.

Entgegen dieser Vorstellung spielt in *De feesten* die mediale Performanz von Sprache eine zentrale Rolle. Ähnlich wie bei autistischer Kommunikation beobachtbar ist, dass sprachliche Enthaltsamkeit mit eidetischer oder auditiver Superbegabung einhergehen kann, koalieren in *De feesten* verbale Deformation mit einer Art visueller und auditiver Superartikulation, deren Techniken, dahingehend werde ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit argumentieren, in vielerlei Hinsicht mit den Artikulationsmechanismen von Bildern, Musik und Film kongruieren.

Digitized by Google

Über die Rolle der graphischen Gestalt der Gedichte reflektiert auch Van Ostaijen in seinen kritischen Essays. Für den Gedichtband *Bezette Stad* prägt er den Begriff der "rhythmischen Typographie". *Bezette Stad* ist weitgehend gleichzeitig mit *De feesten* entstanden und unterscheidet sich in der optischen Gestaltung des Blattspiegels von *De feesten* im Wesentlichen dadurch, dass anstelle von kalligraphischen typographische, also drucktechnische Verfahren verwendet werden. In seinem Essay *Over de typographie van 'Bezette Stad'* (1922) definiert Van Ostaijen den Begriff der rhythmischen Typographie wie folgt:[1]

> Das Wort ist per definitionem gesprochen. Das geschriebene Wort ist Topographie. Rhythmische Typographie somit: das beste topographische System, geformt nach der Notwendigkeit des Landes: Wortklang. (VW4: 156)
>
> Der Grund für diese Metapher ist wohl dieser: die Poesie, der Wortklang, ist ein Land, das kartiert werden muss, nun denn, die Karte ist die rhythmisch-typographisch geordnete Seite, wo die Graphik als Mittel zur 'Steigerung der Möglichkeiten' fungiert. (VW4: 133)[2]

In Anlehnung an Van Ostaijens Begriff der "rhythmischen Typographie" möchte ich die kalligraphische Verwendung von Schrift in *De feesten* als "rhythmische Kalligraphie" bezeichnen. "Rhythmische Kalligraphie": die sinnliche Verwendung von Schrift, deren performierte Medialität zugleich verbal, visuell und auditiv ist.

Die folgenden drei Kapitel sind der rhythmischen Kalligraphie gewidmet. Die oben von Van Ostaijen thematisierte Korrelation zwischen Wortklang und Wortbild ist Gegenstand von Kapitel 3; die Funktion der unterschiedlichen Tintenfarben werde ich in Kapitel 4 diskutieren. Zunächst möchte ich in diesem Kapitel den Schriftcharakter der rhythmischen Kalligraphie in Hinblick auf ihre Handschriftlichkeit genauer untersuchen.

Die autographische Spur

Die wohl ungewöhnlichste Eigenschaft von *De feesten* ist, dass dieser Gedichtband, obwohl er den heutigen Lesern in erster Linie als gedrucktes Buch in Form eines

---

1 Over de typographie van 'Bezette Stad'.

2 "Het woord is par définition gesproken. Het geschreven woord is topographie. Ritmiese typographie nu: het beste topographiese sisteem, gevormd naar de noodzakelikheid van het land: woordklank. De grond van die beeldspraak is wel deze: de poëzie, de woordklank, is een land dat moet in kaart gebracht worden, welnu, die kaart is de ritmisch-typographisch geordende bladzijde, waar de graphiek als middel tot 'Steigerung der Möglichkeiten' fungeert."

Digitized by Google

Abschnitts in der Gesamtausgabe zur Verfügung steht, handschriftlich ist. Als Vorlage für dieses Buch dient ein Originalmanuskript, das derzeit im *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven* (AMVC) in Antwerpen unter der Faszikel 82.729 aufbewahrt wird.

Diese Handschrift hat allen Texteditionen von *De feesten* als Vorlage gedient und stellt somit unumstritten die Hauptform des Textes dar. Außerdem verfügt sie über das verglichen mit den anderen Textvarianten größte visuelle Potenzial. Beispielsweise erscheint das Rot der Tinte im Manuskript nicht immer gleich, sondern in unterschiedlichen Schattierungen. Auch die Technik, mit der diese Schattierungen herbeigeführt worden sind, ist im Manuskript erkennbar, nämlich durch Vermischung verschiedener Tinten. Daneben finden sich noch weitere Spuren der verwendeten Schreibtechniken wie beispielsweise Korrekturen und Anmerkungen in Bleistift, die zum Teil wieder ausradiert worden sind, und an einigen Stellen wurde die Schrift mit andersfarbigen Tinten nachgebessert. Das Heft, in dem die Gedichte eingebunden sind, ist aus drei Cahiers zusammengebastelt, die aus zusammengefalteten Blättern von unterschiedlichen Papierqualitäten bestehen. Der Umschlag des Hefts besteht aus blauem Kartonpapier, und der Buchrücken ist mit gezackten weißen und orangefarbenen Papierstreifen verziert. Insgesamt macht das Manuskript mit seinen vielen Farben und Materialien einen "gefertigten", artefaktischen Eindruck.

In dieser "schönen", im wahrsten Sinne des Wortes "*kalligraph*ischen" Form erscheint der Gedichtband nirgends anders. Schon in den frühesten Veröffentlichungen einzelner Gedichte in den flämischen expressionistischen Zeitschriften *Ruimte* (1920-1921) und *Avontuur* (1928) werden diese in typographischer Transkription ohne jeglichen Hinweis auf ihre ursprüngliche Kalligraphie dargeboten, obwohl sie zum Teil zu Lebzeiten Van Ostaijens erschienen sind und demzufolge autorisiert gewesen sein müssen.[3] Noch unter den neueren Ausgaben finden sich solche, die die Farben der rhythmischen Kalligraphie des Originals ignorieren. Beispielsweise erschien *De feesten* in der Ausgabe der *Gesammelten Gedichte*[4] von 1987 (VW1 1987) zwar als Manuskript-Faksimile, allerdings in durchgehend schwarzer Schrift, und im Editionshinweis wird mit keiner Silbe auf diese Reduzierung hingewiesen. Für die Leser dieser Textvarianten geht damit eine besondere Dimension der Schrift verloren.

---

[3] In *Ruimte* 1 (1920) findet sich beispielsweise eine autorisierte Veröffentlichung von *In Memoriam Herman van den Reeck*, und in *Avontuur* 3 (1928) eine unautorisierte Veröffentlichung von *Maskers* und *Moordenaars*.

[4] *Verzamelde Gedichten*

Digitized by Google

Auch die deutschsprachigen Leser, die sich der von Enzensberger herausgegebenen zweisprachigen Van-Ostaijen-Poesieanthologie (Van Ostaijen 1966) bedienen, sehen eine Auswahl von Gedichten aus *De feesten* nur in typographischer Transkription, die nur einen vagen Eindruck von der rhythmisch-kalligraphischen Schreibweise der Handschrift vermittelt. Beispielsweise sind in dieser Ausgabe Schriftart und -grad ohne Unterscheidung verschiedener Schrifttypen durchgängig einheitlich gedruckt, und es wird lediglich zwischen Klein- und Großschreibung differenziert. Auch die Vielfarbigkeit des Originals ist auf Schwarz monochromisiert worden. Zwar weist Reichert (1966) in seinem Nachwort auf die rhythmische Kalligraphie des Originals hin; eine Lektüre der Gedichte auf der Grundlage dieser Ausgabe muss die Zeichen aber auf ihre Signifikatenseite zurückführen und kann nicht das semiotische Potenzial der Kalligraphie mit in Betracht ziehen.

Die aufwendigsten Editionen von *De feesten* sind die beiden früheren *Verzameld Werk*-Ausgaben von 1952 und 1979 durch Borgers. Genau genommen nehmen aber auch diese beiden Ausgaben, obwohl sie "strikt diplomatisch" (Borgers 1952; 1979: 259) sein wollen, hinsichtlich der rhythmisch-kalligraphischen Gestalt Veränderungen vor. In der 52er Ausgabe (VW1 1952) stehen die Gedichte *Maskers*, *Barbaarse dans* und *Angst een dans* beispielsweise in schwarzer statt in lila Tinte, was im Editionshinweis nicht angemerkt wird. Die 79er Ausgabe (VW1 1979) ist dagegen sehr nah an der Originalfassung gehalten: abgesehen von einer unkommentierten minimalen Verkleinerung der Gedichte sind unter Ausnahme der genannten Bleistiftkorrekturen alle Grundfarben des Originals enthalten, und es sind sogar verschiedene helle und dunkle Rottöne erkennbar.

Auch die vorliegende Lektüre folgt der 79er Ausgabe. Auf den ersten Blick birgt diese Verschiebung vom Original zur Kopie eine Reihe von Gefahren in sich. Schließlich ist in dieser Ausgabe nicht das Farbenspektrum der Originalhandschrift in all seinen detaillierten Schattierungen vertreten. Auch die Bleistiftanmerkungen, die Ausradierungen, das provisorische Zusammengeheftet-Sein des Schreibhefts und das winzige Loch, das auf Seite 211 in das vergilbte Papier gebrannt ist, all diese "Spuren" des Schreibens sind darin verlorengegangen. Überhaupt trägt der Nachdruck nicht den Fingerabdruck des Dichters. Schließlich fungieren diese "Spuren" als Zeichen, die auf den Akt des Schreibens verweisen. An ihnen kann Schreiben spezifiziert werden als: mit Bleistift skizzieren; ausradieren; Tinten vermischen; Papier falten, zerschneiden oder aufkleben.

Hier stellt sich Schreiben nicht als bloßes In-Schrift-Fassen von Gedanken dar, sondern Schreiben ist gebunden an Artikulationstechniken, die in erster Linie für den

Digitized by Google

Bereich der bildenden Künste typisch sind und deren emphatischste Ausdrucksform gemäß Derridas *Grammatologie* (1998) das Eingravieren ist. Eingravieren heißt demgemäß: Spuren erzeugen, und zwar nicht nur im Sinne von Spuren, die auf die ehemalige Anwesenheit des Dichters und somit auf die Vergangenheit verweisen, so wie auch das Gelb des Papiers als Zeichen für Zeit fungiert, sondern die derridasche Spur steht primär für die Zukunft und für den Akt des Lesens. (Vgl. Bal 1994: 169-170)

Wenngleich diese technische Spur des Schreibens in der Borgers-Ausgabe zugegebenermaßen weitgehend verlorengegangen ist, so ist doch das performative Potenzial dieses Nachdrucks nicht zu unterschätzen. Schließlich fungiert der gedruckte Text als die eigentlich kulturalisierte Textvariante von *De feesten*, und zwar viel mehr als das Originalmanuskript, das ausschließlich im Archiv eingesehen werden kann oder gelegentlich als Prunkstück einer Ausstellung dem Publikum zugängig gemacht wird. Das Wesentliche des Manuskripts ist in Borgers' Faksimile-Ausgabe durchaus erhalten geblieben: seine kalligraphische Handschrift. Auch wenn *De feesten* gedruckt und demnach nicht mehr authentisch ist, so bleibt der Gedichtband doch eine Handschrift.

Genau diesen Unterschied zwischen Druckschrift und Handschrift macht Nelson Goodman in *Sprachen der Kunst* (1998: 101-121) zu seinem Gegenstand, indem er die Begriffe *Autographie* versus *Allographie* voneinander abgrenzt. Als Beispiele für Allographie führt Goodman Musikpartituren und Literatur an, da diese Künste aufgrund ihres jeweiligen Notationssystems "korrekt buchstabierbar" seien. Die Autographie dagegen gilt bei Goodman als ein authentischer Einzelfall, ein Original, dessen wesentlichstes Merkmal, wie er am Beispiel von Rembrandts *Lucretia* zeigt, in seiner Fälschbarkeit besteht.

Im Fall von *De feesten* erweist sich "korrektes Buchstabieren" allerdings als komplexer als das bloße Aneinanderreihen der Buchstaben des Originals. *De feesten* ist zwar unumstritten als Literatur im Medium Sprache zu klassifizieren, dennoch fungiert der Gedichtband nicht als klassische Allographie, denn die rhythmisch-kalligraphische Gestalt des Textes verlangt nach Reproduktionstechniken, die eher für Malerei als für Literatur typisch sind. Zugleich ist *De feesten* in Goodmans Theorie aber auch nicht eindeutig als Autographie einzustufen, denn von Fälschbarkeit im Sinne von Rembrandt kann hier keine Rede sein. Schließlich thematisiert das Medium Buch gerade den Aspekt der Vervielfältigung. *De feesten* ist beides: Allographie, da es gedruckt ist, und Autographie, da es eine Handschrift ist, und beide Kategorien sind für meine Argumentation von zentraler Bedeutung.

Im Fall von *De feesten* erweist sich die Frage nach der Echtheit und der Authentizität des Werks als irrelevant. Interessanter und dennoch eng verwandt mit dem

Digitized by Google

Authentizitätsproblem ist die Frage nach dem Subjekt, das hinter dem Werk steht. Anders als Druckschrift, die allen Teilnehmern einer Schriftkultur mit entsprechender technischer Ausstattung uneingeschränkt zur Verfügung steht, gilt eine Handschrift als eine Autographie, da sie - ähnlich wie eine Unterschrift - auf genau auf eine Person verweist. Sie gilt als allerindividuellstes und prinzipiell unverwechselbares Zeichen, das aufgrund einer Kontiguitätsbeziehung für die Person des Schreibers steht, auch wenn diese abwesend ist.

Die poststrukturalistische Theorie wehrt sich gegen eine allzu positivistische Auslegung dieser Assoziiertheit einer Unterschrift mit einem Subjekt. Bei Derrida fungiert die Unterschrift als die wohl typischste Form einer Spur, die, wie es Kamuf (1988: 4) treffend auf den Punkt bringt, "has been 'left there as if to be read'". Dass *De feesten* eine *gedruckte*, das heißt zum Zweck des Lesens vervielfältigte Handschrift ist, also sowohl reproduziert und publik gemacht als auch einzigartig ist, verdoppelt die im Begriff der Spur ausgedrückte deiktische Verweisrichtung des Akts des Schreibens auf den Akt des Lesens.

Wenn nun die heutigen Leser dieser autographischen Spur nachgehen, können sie die Handschriftlichkeit der Gedichte nicht nur zu den Schrifttypen der oben diskutierten Texteditionen in Zusammenhang bringen, sondern im Menü der verfügbaren Textvarianten ist auch ein Hyperlink zu den Varianten der Textgenese vorgesehen. Diesen Pfad hat Borgers (1979: 274-300) angelegt, indem er in seinem Editionshinweis zahlreiche Manuskripte und Typoskripte von Entwürfen einzelner Gedichte aus *De feesten* beschreibt sowie auch handschriftliche Entwürfe von solchen Gedichten, die zwar gleichzeitig mit *De feesten* entstanden, aber nicht in den Gedichtband aufgenommen worden sind. Diese Dokumente sind bis heute nicht systematisch veröffentlicht worden, aber sie sind teilweise im *AMVC* einsehbar.

Borgers' Editionshinweis im Gesammelten Werk (VW1 1952; 1979) fungiert demnach als Subtext, der den Haupttext ständig kommentiert und ergänzt, teilweise auch interpretiert und sogar kompromittiert. Er stellt lineare Beziehungen her zwischen allen möglichen Textvarianten von *De feesten*. Diese multilineare Organisationsweise erscheint in der Vorstellung des Hypertextes besonders deutlich, denn der Hypertext fungiert als ein Geflecht von unterschiedlichen linearen Argumentationsführungen, die fußnotenanalog zueinander verlaufen, wobei jede ihre eigene Geschichte erzählt und dennoch die jeweils anderen Textlinien mitkommuniziert. Diejenigen Leser, die ihre Lektüre nicht nur auf die Analyse des in Buchform vorliegenden Textes reduzieren, sondern von *De feesten* aus per Hyperlink zu Borgers' Editionshinweis springen und

Digitized by Google

von da weiter zu Archiv- und Museumsbeständen, können die Dokumente der Textgenese produktiv in ihre Lektüre einbeziehen.

Einen derartigen Hyperlink möchte ich anhand des Gedichts *Maskers* (161-162) vorstellen, das ich in Kapitel 4 über die Semiotik der Farben noch detailliert analysieren werde. An dieser Stelle interessiert mich zunächst nur die Genese dieses Gedichts. Im AMVC gibt es von *Maskers* eine Textvariante in Form eines anderthalbseitigen Typoskripts, schwarze Schreibmaschinenschrift auf weißem Papier, datiert vom "20 november und 2 desember 18". Dieses Typoskript werde ich im Folgenden als Variante (A) bezeichnen. (siehe Beispiel 1) Mit Variante (B) von *Maskers* meine ich die Borgers-Ausgabe von 1979 (VW1 1979), in der das Gedicht als Handschrift in lila Tinte über drei Seiten abgedruckt ist. Zwischen diesen beiden Textvarianten lassen sich je nach Erkenntnisinteresse verschiedene Beziehungen herstellen, die eine Analyse des Gedichts jeweils anders akzentuieren.

Anhand des Hyperlinks von (A) nach (B) kann beispielsweise der Akt des Schreibens als textgenetische Entwicklung in syntaktischer Hinsicht sichtbar gemacht werden. In Dokument (A) sind Interpunktion und Artikel sowie einige andere Wörter unterstrichen worden. Bei der Transkription in Fassung (B) tauchen diese unterstrichenen Schriftzeichen nicht mehr oder anders auf. Des Weiteren sind grammatische Funktionswörter sowie jeweils einmal ein Relativpronomen und ein finites Verb gestrichen worden. In der Tabelle unter (2) habe ich die textgenetischen Entwicklungen inventarisiert. Die Zahlen in Klammern unter Fassung (A) verweisen auf die jeweiligen Textzeilen. Das Zeichen ∅ unter (B) steht für einen weißen Leerraum.

Es liegt nahe, die unter (2) aufgezählten textgenetischen Merkmale als Zeichen zu betrachten, die auf den Akt des Schreibens verweisen. Da beide Dokumente datiert sind, bietet der Hyperlink von (A) zu (B) eine Einteilung des Schreibprozesses in zwei Phasen an, wobei Van Ostaijen das Gedicht zunächst mit relativ intakter Grammatik entworfen und erst nachträglich durch den Ausfall grammatischer Kategorien sprachlich deformiert hat. Die Herstellung einer derartigen linear-kausalen Vorher-Nachher-Beziehung ist beispielsweise die zentrale Strategie der klassischen Textgeneseuntersuchung. Gemäß Mukarowsky ist

> die Analyse der Varianten für die Stilistik ein wirksames Mittel bei der Suche nach den Strukturprinzipien [...], die den *Stil eines Dichters* bestimmen. Denn in den Verbesserungen und Veränderungen im Text kommen diese Prinzipien als aktive Tendenzen, die die Richtung der Verbesserungen angeben, viel deutlicher zum Ausdruck als *im fertigen, abgeschlossenen Werk*, wo sie sich *in latentem und statischem Zustand* befinden." (Mukarovsky 1968: 403; H.v.m.)

Digitized by Google

(1) Typoskript *Maskers*, Variante A (*AMVC* Antwerpen)

DE MASKERS. van Paul Snoek.

Blijft nauwelijks kracht de witte o de witte november
de arme huizen te baren wit is de vloed
-sneeuw- van het barensbloed.
Bleekblauw zijn de kinderen en rood hun hoofd
in gesnikte sneeuw doffe tranen van de nacht
werden de pasgeborenen gewassen.
Licht gaf de maan die nog dom de arom lacht.

In de novembermiddag sterven kinderen
worden gelegd in een zwakke zerk van wit
gratis geeft de zon het arme-mense-licht dat zijn moet
bij zulke dwaze dodestoet
worden begraven de arme huizen zonder spoed
een na een. Als alle begraven zijn dan is
het om vijf reeds duisternis.

In de novembernacht is het sabbat
sabbat van al deze witte kindertjes
geraamten knarsen en breken het krijt
hebben hun schamele schaduw op huizen neergeleid
geraamten van witte o zoïn witte kindekes
dragen grote rode maskers die knikken en lachen
knikken en lachen door de zieke schachten van de zwakke maneschijn.

Geruisloze bevruchting viel op de witte sneeuw
werden de kindertjes geboren dragen het masker een lijdensseeuw
zonder geluid was hun geboorte en zo is hun dans
gedragen op de golven van de lichtende stad fosforescente kadans
hun stappen zijn witte voeten op de witte

Digitized by Google

als er een bloedt is het wit net als er een weent maar allen danselen voort.

Een die moeder werd heeft haar even schreiend leven in de sneeuw gesmoord
de volgende stak zijn vader een gloedend mes in het oog
dat voortsprong op het waanzin witte dak
maar de vader lacht getroost om zulke burleske moord
de laatste van de bende sleept Kristus bij de voeten
die naakt op de sneeuw zal booten moeten
dan lachen de kindertjes nemen morphium en spelen baccarat
tot hun sneeuwwitte blankheid in de kinderblanke sneeuw vergaat.

30 november en 2 desember 18.

Digitized by Google

(2)

	(A)	(B)
Artikel	DE MASKERS (Titel) de arme huizen (2) de pasgeboren gewassen (6) een zwakke zerk (9) de zwakke maneschijn (21) de kindertjes (23) het masker (23) de witte sneeuw (26)	MASKERS arme huizen pasgeboren gewassen zwakke zerk zwakke maneschijn kindertjes masker wittende sneeuw
Interpunktion	[Punkt] (Titel) [Strich] sneeuw [Strich] (3) [Punkt] (6) [Punkt] (7) arme [Strich] mense [Strich] licht (10) [Punkt] (13) [Punkt] (21) [Punkt] (28) [Punkt] (36)	∅ sneeuw ∅ ∅ arme menselicht ∅ ∅ ∅ ∅
Schreibweise	vijf (14) sabat (15) sabat (16) rode maskers (20) morphium (35) blankheid (36)	vijf 5 Sabbat Sabbat RODE MASKERS morfium WITHEID
Pronomen	rode maskers die knikken en lachen (20)	RODE MASKERS knikken en lachen
Verb	werden (23)	∅
Sonstige	lijdenseeuw (23) witte (26) alle (27) voortsprong (31) waanzin witte (31)	oude eeuw wittende allen voort sprong waanzinwitte

Digitized by Google

Im Fall von *Maskers* führt eine Analyse der Varianten nach dieser Lesestrategie dazu, dass bestimmte Strukturprinzipien wie das Nicht-Sagen grammatischer Funktionswörter dem "Stil des Dichters" zugeschrieben werden. Aus kulturhistorischer Sicht charakterisiert diese Zerstückelung von Sprache allerdings nicht nur Van Ostaijens Sprechweise, sondern - darauf werde ich in Kapitel 5 über Wortkunst als Schreibweise noch ausführlich zu sprechen kommen - eine ganze literarische Epoche. Als "Stil des Dichters" im Sinne einer spezifischen Autographie lässt sich demnach allenfalls eine Technik der Nachahmung bezeichnen, die darin besteht, sich avantgardistische Sprechweisen anhand der in den einschlägigen Manifesten von Wortkünstlern und Expressionisten, Futuristen und Dadaisten propagierten Regeln anzutrainieren. Überhaupt erscheint Mukarovskys Vorstellung von Textualität als "fertiges, abgeschlossenes Werk", dessen Strukturprinzipien sich "in latentem und statischem Zustand befinden", unter dem Gesichtspunkt der Vieldeutigkeit der Gedichte, der "Freiheit" der Wörter, die ein ganzes Netzwerk an Links und Beziehungen erzeugen können, fragwürdig.

Der Hyperlink von (A) zu (B) kann aber noch eine andere Geschichte erzählen. Bei genauer Betrachtung der oben stehenden Tabelle werden die Operationen eines Dichters beobachtbar, der zugleich als Autor von (B) und als Leser von (A) auftritt. Jede Unterstreichung in (A) zeugt sowohl von einem Akt des Lesens im Sinne von Korrekturlesen als auch von einem Akt des Schreibens im Sinne von Neu-Schreiben. Demgemäß stellt sich der Prozess des Schreibens nicht als bloßer Akt der Zeichenerzeugung - verkürzt ausgedrückt als Sprechen - dar, sondern dieses Sprechen kongruiert mit einem Schweigen im Sinne von Zuhören, Sich-selbst-Lesen und -Verbessern. In diesem Zusammenhang spricht Derrida vom System des "*s' entendre parler*" (Sich-Sprechen-Hören), denn im Akt des Sprechens fungiert die Stimme nicht als etwas Äußerliches, das zuerst gehört und danach verstanden wird, sondern Hören und Verstehen sind zwei Seiten derselben Operation. (Derrida 1998; 38; vgl. Culler 1988a: 120-122) Entsprechend kann auch Schrift nicht getrennt werden in ein Vorher und ein Nachher, sondern Schreiben und Lesen, Sprechen und Schweigen konstituieren zwei Seiten des Zeichenprozesses, die nicht strikt voneinander abgegrenzt sind, sondern sie haben gleichermaßen einen Anteil an der semiotischen Operation.

Das analytische Potenzial dieses Hyperlinks von (A) zu (B) wird besonders deutlich, wenn er nicht allein zur Beschreibung sprachlicher Prozesse genutzt wird, sondern wenn zusätzlich die medialen Modi der einzelnen Textvarianten in den Fokus der Analyse genommmen werden. Der Hyperlink von (A) zu (B) weist schließlich nicht nur eine Verkümmerung verbaler Artikulationsmechanismen auf, sondern macht zugleich in Hinblick auf die visuelle Performanz der sprachlichen Zeichen eine gegenläufige Bewe-

Digitized by Google

gung sichtbar. Version (B) ist nicht in schwarzer Maschinenschrift sondern mit der Hand und in lila Tinte geschrieben. Die Großschreibung von "RODE MASKERS" und "WITTE" ist nicht grammatisch motiviert, sondern sie dient einzig der visuellen Betonung dieser Zeichen. Wo in (A) ein regelmäßiger linearer Textfluss eine Einteilung in Zeilen und Strophen erkennbar macht, fallen in (B) wiederholt große weiße Leerräume auf. Verbalität und Visualität verhalten sich umgekehrt proportional zueinander. Insgesamt verfügt keine Variante über aussichtsreichere kommunikative Chancen als die andere, und keine kann der anderen vorgezogen werden.

Hinzu kommt, dass im Normalfall von Schrift Typographie für Iterabilität, Generalisierbarkeit und Reproduzierbarkeit steht, während Kalligraphie an Unikatizität gekoppelt ist. Im vorliegenden Fall sind die Rollen aber genau anders verteilt: das Typoskript (A) ist historisch ursprünglicher und aufgrund seines Entwurfcharakters eher ein autographischer Text als das Manuskript (B), das als Faksimile gedruckt und publiziert ist und somit als Multiplikat fungiert. Auch in dieser Hinsicht erscheint eine strikt lineare Vorher-Nachher-Beziehung zwischen den Textvarianten fragwürdig.

Die oben stehenden Überlegungen plädieren vielmehr für eine Sicht auf den Text und seine Varianten - den früheren gleichermaßen wie den späteren - als ein komplexes netzwerkartiges Geflecht von Beziehungen, in dem Textfolien aus verschiedenen Entwicklungsstadien jenseits einer Opposition von Original und Abdruck, von Handschrift und Druckschrift, von Unikat und Duplikat miteinander verflochten sind, so dass ein diachrones Vorher-Nachher-Ereignis zu einem synchronen wird, in dem das Jetzt des Schreibens auf das Jetzt des Lesens verweist. Diese komplexe Organisationsweise der Spuren des Schreibens, deren unterschiedliche Verlaufslinien prinzipiell umkehrbar sind und immer neue Aspekte einer Autographie zutage fördern, möchte ich als "Interlinearität" bezeichnen. "Interlinearität" ist - dafür werde ich im Laufe dieses Kapitels eine Reihe von Argumenten ins Feld führen - ein zentrales Kriterium des hypertextuellen Lesens. Im Folgenden möchte ich dieses Prinzip der textuellen Interlinearität mit der "rhythmischen" Organisationsweise der Kalligramme in *De feesten* in Zusammenhang bringen.

Gegen den Strich

Das Besondere der rhythmischen Kalligraphie besteht nicht nur in ihrer Handschriftlichkeit, sondern auch in der Verteilung der Kalligramme über den Blattspiegel. Zwar weisen die Gedichte an vielen Stellen eine einigermaßen regelmäßige Versstruktur auf, oft wird diese aber auch durch große weiße Felder unterbrochen, oder einzelne Kalli-

Digitized by Google

gramme oder kurze Schriftgefüge treten völlig isoliert auf. Für den Akt des Lesens bleibt diese rhythmische Organisationsweise der Kalligramme nicht ohne Folgen.

Lesen bedeutet im technischen Sinne, mit den Augen entlang einer Reihe von Schriftzeichen zu gleiten, oder genauer, wie die Kognitionswissenschaft herausgefunden hat, komplexere Schrifteinheiten als Ganzes wahrzunehmen und in ruckhaften Bewegungen, die als Sakkaden bezeichnet werden, von Fixation zu Fixation zu springen. Während einer Fixation werden etwa fünf bis sieben Buchstaben scharf im Fixationszentrum sowie fünf bis sieben weitere in Leserichtung unscharf in der Peripherie wahrgenommen. Neben den sakkadischen Sprüngen in Textrichtung finden auch Rückwärtssprünge im Text statt, sogenannte Regressionen. In einer Sekunde kommt es zu drei bis fünf Sakkaden. Der Akt des Lesens impliziert also Zeitlichkeit, dessen Geschwindigkeit bestimmt wird von der Fixationsdauer, der Weite des sakkadischen Sprungs und der Anzahl der Regressionen. (Vgl. Gfroerer / Günther / Bock 1989: 116-117)[5]

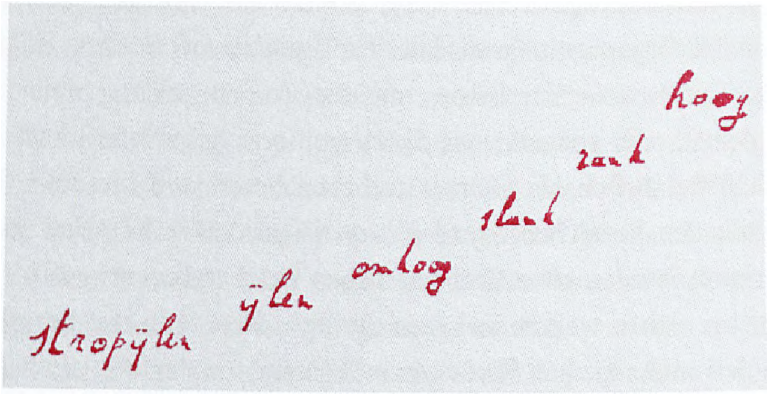
Die Hauptbewegung des Lesens ist an der Textrichtung orientiert. Sowohl das alphabetische als auch das ideographische Schriftsystem kennt einen linearen Schriftfluss, dessen Richtung in der jeweiligen Sprache durch Konvention festgelegt ist. Beispielsweise führt die Schriftrichtung des Arabischen oder des Hebräischen von rechts nach links und von unten nach oben, während das lateinische Alphabet, das auch für das Niederländische maßgeblich ist, von links nach rechts sowie von Zeile zu Zeile von oben nach unten verläuft. In *De feesten* kann es aber vorkommen, dass dieser lineare Textfluss gegen den Strich verläuft:

---

[5] In ähnlicher Weise ist Bogmans Analyse der rhythmischen Typographie von *Bezette Stad* durch diese kognitionswissenschaftliche Erkenntnis inspiriert. (Vgl. Bogman 1992: 37-38, insbesondere Fußnote 13) Bogman argumentiert aber aus textproduktiver Sicht, nämlich vom poetologischen Standpunkt des Dichters aus: "Mit Hilfe dieser Typographie gibt Van Ostaijen implizit an, wie er gelesen werden will: mit größter Aufmerksamkeit, Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe. Im Grunde fordert Van Ostaijen erwachsene Leser auf, wieder mit der Aufmerksamkeit des Anfängers zu lesen. Buchstabe für Buchstabe, aber nicht, weil er sonst noch nicht dazu in der Lage wäre, das ganze Wortbild mit einem Blick zu erfassen, sondern weil er sonst zu schnell lesen und die Bedeutung der benutzten Buchstabenzeichen an sich verpassen würde." (Bogman 1992: 37)
["Door middel van deze typographie geeft Van Ostaijen impliciet aan hoe hij gelezen wil worden: met de grootste aandacht, woord voor woord, letter voor letter. In feite vraagt Van Ostaijen van volwassen lezers om weer met de aandacht van de beginneling te lezen. Letter voor letter, maar niet omdat hij nog niet in staat is het hele woordbeeld in één oogopslag te omvatten, maar omdat hij anders te vlug zou lezen en de betekenis van de gebruikte lettertekens op zich zou missen."]
Anders als in Bogmans Ansatz steht bei mir die Betrachtung der rhythmischen Kalligraphie aus der Sicht der Lesers zentral.

Digitized by Google

(3)

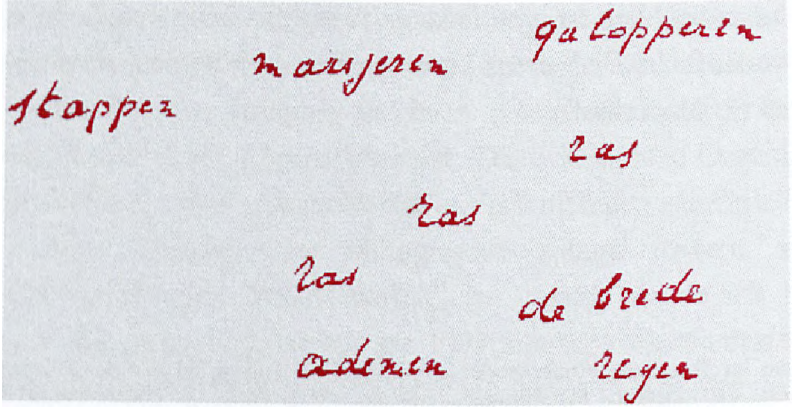


(180)

[strohpfeile / eilen / hinauf / schlank / rank / hoch]

In (3) kann die Lektüre links unten bei "stropijlen" anfangen und nach dem Links-rechts-Prinzip oben bei "hoog" aufhören. In diesem Fall verläuft sie aber von unten nach oben anstatt von oben nach unten. Setzt die Lektüre dagegen oben rechts bei "hoog" ein und verläuft von oben nach unten, verstößt sie gegen das Links-rechts-Prinzip. In (4) ist die Abweichung vom konventionellen Textfluss ähnlich gelagert.

(4)



(167)

[schreiten / marschieren / galoppieren / rasch / rasch / rasch / atmen / der breite / regen]

Bei einer Lektüre von (4) hängt die Verlaufsrichtung des Textes davon ab, welches Wort als erstes fixiert wird. Entweder kann die Lektüre rechts oben bei "galopperen" beginnen und der Textfluss dann über "marsjeren" nach links unten zu "stappen" geleitet werden. Diese Lektüre verläuft in Regressionen entgegen der linearen Links-rechts-Richtung. Oder die Lektüre setzt links unten bei "stappen" ein und führt über "marsjeren" entgegen der linearen Oben-unten-Richtung nach rechts oben zu

Digitized by Google

"galopperen". Auch bei "ras / ras / ras" verläuft die Lektüre unabhängig davon, wo sie einsetzt, gegen den Strich. Bei "ademen", "de", "brede" und "regen" bietet die rhythmische Kalligraphie den Lesern noch weitere Möglichkeiten, darunter auch solche, die die lineare Konvention gänzlich ignorieren.

Das Phänomen der Linearität von semiotischen Schriftsystemen ist bis heute ein zentraler Gegenstand der Medientheorie. Auch der oben beobachtete regressive Schriftverlauf in *De feesten* lässt sich in einem medientheoretischen Rahmen diskutieren. Dies möchte ich anhand einer Geschichte deutlich machen, die ich mir von Eco ausleihe. Hierbei handelt es sich um eine Anekdote, die Eco zusammen mit dem Medienforscher McLuhan erlebt haben will und die er wie folgt erzählt:

> Der Verfasser [McLuhan] lernte kürzlich einen Wissenschaftler kennen, der, als er über das Problem der Linearität und der zeitlichen Abfolge im Denken und bei den Zeichen sprach, den Finger von rechts nach links bewegte: Er war Jude, dachte auf hebräisch und sah also die abstrakte Aufeinanderfolge der Ideen in derselben, der Lateinischen und Griechischen entgegengesetzten Ordnung, in der er die Zeichen auf dem Papier schreibt und liest. Wir [McLuhan und Eco] haben über die Entdeckung gelächelt und uns überlegt, wie sich wohl ein an die bustrophedonische (wie Pflugfurchen verlaufende) Schrift gewöhnter Mensch aus der Antike die zeitliche Abfolge gedacht hätte, nämlich in einer von links nach rechts verlaufenden Linie, auf die eine in umgekehrter Richtung verlaufende folgt ... (Eco 1977: 116)

Davon ausgehend, dass der von Eco und McLuhan beobachtete jüdische Sprecher auf Englisch vorgetragen hat, weil dies die für alle drei Beteiligten wahrscheinlichste gemeinsame Sprache ist, kann dem erzählten Fall eine Qualität zugesprochen werden, die mit dem regressiven Schriftverlauf in *De feesten* vergleichbar ist. Sowohl für *De feesten* als auch für den erzählten Fall gilt nämlich dann, dass einerseits eine Sprache verwendet wird, deren Schrift der lateinischen Links-rechts-oben-unten-Konvention unterliegt, dass aber andererseits gegen die Fließrichtung der lateinischen Schrift verstoßen wird, sei es im semiotischen System der Geste, sei es im semiotischen System der gedachten Schrift.

Eco führt diese Anekdote an als Argument für die in der Medientheorie gemeinhin herrschende Annahme einer engen Beziehung zwischen der Linearität des Schriftsystems und der Linearität des Denkens. Gemäß der Medientheorie von McLuhan ist die ganze westliche Zivilisation vom linearen Modell der lateinischen Schrift beherrscht, und "erst im Zeitalter der Elektrizität steht es uns frei," so McLuhan, "nicht-lineare Logiken zu erfinden". (McLuhan 1997: 135) Den Grund hierfür sieht McLuhan im massiven Medienwechsel vom monomedialen geschriebenen Wort zu den multimedialen elektronischen Zeichen, die uns über "magische Kanäle", über die Telegraphie, das

Digitized by Google

Radio, das Fernsehen, und als Kulmination den Computer, erreichen und die ganze Welt auf ein "globales Dorf" komprimieren. (Vgl. McLuhan 1997)

In *De feesten* sind die neuen Medien der Jahre nach der Jahrhundertwende explizit artikuliert. Beispielsweise kommen Wörter vor wie "telegraafpaal" (239), "fonograaf" (200), "gramofoon" (209) und "vrouwefoto's" (231). Für all diese Medien gilt, dass sie vormals räumlich und zeitlich voneinander getrennte Ereignisse miteinander verknüpfen und somit Netzwerke erzeugen können, die gegen den Strich linearer Konventionen operieren.

Seit McLuhan hat das Konzept der Nicht-Linearität im poststrukturalistischen Denken weite Kreise gezogen. Landow fasst bei seiner Konzeption des Hypertext-Begriffs die prominentesten Positionen wie folgt zusammen:

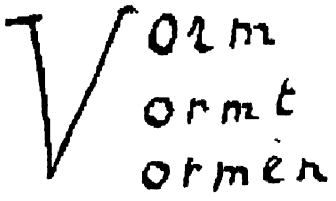
> The general importance of non- or antilinear thought appears in the frequency and centrality with which Barthes and other critics employ the terms *link*, *network*, *web* and *path*. More than almost any other contemporary theorist, Derrida uses the terms *link*, *web*, *network*, *matrix*, and *interweaving*, associated with hypertextuality; and Bakhtin similarly employs *links* [...], *interconnectedness* [...], and *interwoven* [...].
>
> Like Barthes, Bakhtin, and Derrida, Foucault conceives of text in terms of the network, and he relies precisely upon this model to describe his project, "the archeological analysis of knowlegde itself". (Landow 1992: 25; H.d.V.)

Obwohl *De feesten* im vorelektronischen Medium "Buch" vorliegt, möchte ich hier die für den Hypertext zugeschnittene Eigenschaft der Nicht-Linearität für die rhythmisch-kalligraphische Organisationsweise der Gedichte behaupten. Allerdings möchte ich für meine Analyse der rhythmischen Kalligraphie in *De feesten* Landows Begriff der "*Nicht*-Linearität" dahingehend modifizieren, dass ich von "*Inter*linearität" spreche. Der Unterschied zwischen den beiden Begriffen besteht im Wesentlichen darin, dass "Interlinearität" nicht von einer binären Opposition linear versus nicht-linear ausgeht, sondern vielmehr lineare Strukturen annimmt, die den Text als ein Netzwerk von gleichberechtigten Textsträngen gestalten, "von denen keiner mit Sicherheit zum Haupteingang gemacht werden könnte", um abermals mit Barthes (1994: 9-10) zu sprechen. Schließlich konstituiert sich ein Netzwerk anhand von komplexen Strukturen, in denen Rudimente von Linearität erhalten bleiben.

Wenn, wie in der Medientheorie behauptet wird, die Linearität des Textes eng mit einer kausal-linearen Logik des Denkens zusammenhängt, muss diese Behauptung im Fall von *De feesten* zu der Hypothese führen, dass die rhythmische Kalligraphie Auswirkungen hat auf den Prozess der Signifikation. Dieser Frage möchte ich anhand des folgenden Beispiels nachgehen.

Digitized by Google

(5)



(247; lila)

[Form / ormt / ormen]

Das Zeichengefüge in (5) besteht aus drei sehr kurzen Zeilen, die untereinander angeordnet sind. Ungewöhnlich ist, dass der Anfangsbuchstabe "V" den gemeinsamen Ausgangspunkt für alle drei Wörter bildet. Die Leserin oder der Leser kehrt jedes Mal zu diesem Punkt zurück, ehe das nächste Wort gelesen werden kann. Und jedes Mal, wenn ein Wort gelesen wird, wird der Anfang der jeweils beiden anderen Wörter mitaktiviert. Die Leserichtung von (5) wird somit nicht von einer einzigen durchgehenden Linie, sondern von insgesamt drei Textlinien gebildet, die einen gemeinsamen Startpunkt haben. Hinzu kommt, dass die Buchstaben "o", "r" und "m" auf jeweils einer senkrechten Linie exakt unter- beziehungsweise übereinander liegen, so dass neben der Gleichförmigkeit des Wortanfangs auch die Uniformität der weiteren drei Buchstaben visuell besonders hervortritt.

Zusätzlich zu der visuellen Multilinearität von (5) kann das Gefüge syntaktisch als eine kontinuirliche lineare Struktur gelesen werden, wobei das Verb "vormt" mit seinem Subjekt "vorm" kongruiert und "vormen" als Objekt regiert. Allerdings lenkt die rhythmisch-kalligraphische Performanz des Zeichengefüges von dieser syntagmatischen Kontiguität ab. Stattdessen wird die Morphologie betont. Alle drei Wörter bilden Realisierungen des Stamms "vorm" in unterschiedlichen morphologischen Kategorien, die unabhängig von ihrer waagerechten syntagmatischen Struktur ein senkrechtes lineares Paradigma bilden.

Hinzu kommt, dass auf der Ebene der Semantik die Notion der Form dreimal artikuliert ist. Durch dieses wiederholte Sagen desselben Begriffs kommt zusätzlich zu den oben dargestellten Aspekten der Signifikanten die Signifikatenseite des sprachlichen Zeichens ins Spiel. Der Begriff der Form ist sowohl visuell, syntaktisch, morphologisch und semantisch inszeniert. Die einzelnen Linien bilden ein dichtes Netzwerk im Sinne von Landow. Maßgeblich für den Prozess der Signifikation ist nicht nur jede einzelne Linie, sondern die Interaktion zwischen den Linien. Schließlich gewinnt das komplexe Zeichengefüge in (5) seine Bedeutung nicht nur auf der Signifikatenebene von "vorm", sondern die Darstellung von "vorm" in seiner syntaktischen und morphologischen

Digitized by Google

Repräsentation sowie deren rhythmisch-kalligraphische Performanz auf der Signifikantenseite wirken gleichermaßen als bedeutungserzeugend. Die interlineare Lektüre berücksichtigt nicht nur jede Textlinie einzeln, sondern sie interessiert sich vor Allem für das dialogische Prinzip *zwischen* den Linien.

Lesen und Betrachten

Wenn die Basisoperation des Lesens, wie ich zuletzt dargelegt habe, ein sakkadischer Sprung in Textrichtung ist, dann erfordert *De feesten* eine besondere Technik des Lesens, da die Textrichtung nicht immer eindeutig ist. Wie diese Technik aussehen kann, möchte ich anhand von Beispiel (6) vorstellen. In Kapitel 7 werde ich auf die Darstellungsweise des weiblichen Körpers in diesem Kalligramm detailliert eingehen. An dieser Stelle konzentriere ich mich zunächst nur auf den technischen Akt des Lesens. Diesbezüglich ist für (6) vorstellbar, dass die rhythmische Kalligraphie von einer linearen Reihenfolge des Lesens ablenkt und die Aufmerksamkeit der Leserin oder des Lesers zuerst auf "BAM!!" gezogen wird, da dieses Wort aufgrund seiner besonders großen Schrift und der Dicke des Strichs gegen die anderen Schriftzeichen hervorsticht. Während der Fixation von "BAM!!" werden in der Peripherie bereits weitere Zeichen wahrgenommen. Von der Ausgangsfixation richtet sich der Blick möglicherweise auf "O" oben links von "BAM!!" und verlagert sich dann nach unten zu "BLOED" und weiter zu "PIOENEN" und "ZON", die ebenfalls in Großbuchstaben geschrieben sind.

Diese erste, springende Lektüre gleicht dem Betrachten eines Bildes, wobei verschiedene optische Punkte nacheinander fixiert werden. Abbildung 1 zeigt die von einer Kamera aufgezeichneten Augenbewegungen zweier Betrachter. Dabei wird deutlich, dass jeder Betrachter seinen eigenen Weg durch das Bild geht. Aus der Sicht der Wahrnehmungspsychologie ist aber auch auf die Konstanten der unterschiedlichen Wahrnehmungsmuster hinzuweisen, nämlich

> daß sich die Fixierungen auf die wichtigen Teile der Bilder konzentrieren, die die meisten Informationen enthalten. Dies gilt selbst für die ersten Sekunden der Betrachtung, woraus hervorgeht, daß man nicht anfangs planlos und ziellos herumsuchen muß, um die wichtigsten Stellen zu finden. Vielmehr macht man andere informationsträchtige Punkte durch das periphere Sehvermögen ausfindig und richtet dann den Blick auf sie. (Krech/Crutchfield u.a. 1992 II: 92)

In der Tat ziehen die aktionslose Fläche des Feldes und des Himmels bei beiden Betrachtungsvorgängen kaum Blicke auf sich. Sie haben in etwa den Wert der weißen leeren Fläche in (6), gegen die auffällige Schriftzeichen wie "BAM!!" und "BLOED" am meisten hervorragen.

Digitized by Google

(6)

witte Vlammen dansen

O de wiegende vrouwenheupen

BAM!! bloed

borsten breken

buiken botsen

buiken dansen

borsten dansen

BLOED danst

danst bam

Bloed begeren

wenie en maandstonden begeren

PIOENEN begeren de ZON

in

maandstonden

(164)

Digitized by Google

[weiße / Flammen / tanzen / O die wiegenden frauenhüften / BAM!! blut / brüste brechen / bäuche prallen auf / bäuche tanzen / brüste tanzen / BLOED / tanzt / tanzt bam / blut begehren / frauen in [oder: *und*] menstruation begehren / PFINGSTROSEN / begehren die SONNE / in menstruation]

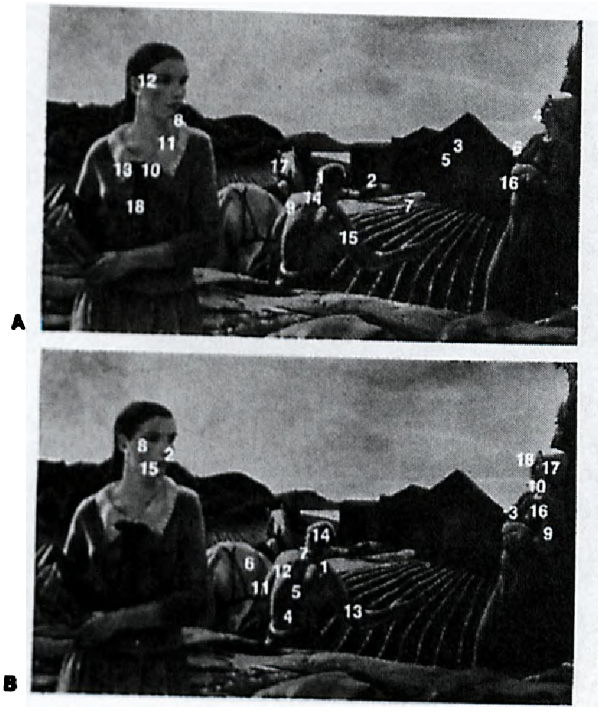


Abbildung 1 (Krech/Crutchfield u.a. 1992 II: 92)

Zwar verläuft die hier vorgestellte betrachtende Modelllektüre des Kalligramms in (6) innerhalb der ersten vier Sakkaden weitgehend linear, nämlich von oben nach unten und von links nach rechts. Dennoch haftet ihr etwas Zufälliges oder Willkürliches an. Schließlich sind noch andere Leserichtungen denkbar, wobei die Richtung der Sakkaden von Fixation zu Fixation nicht wirklich voraussagbar ist. Hinzu kommt, dass eine betrachtende Lektüre sich nur für die rhythmisch-kalligraphisch besonders auffälligen Schriftzeichen anbietet. Um auch die anderen bis dahin nicht erfassten Zeichen ins Auge fassen zu können, muss die Leserin schließlich die konventionelle Lektüre antreten und den Text noch einmal von "witte vlammen" links oben nach "maandstonden" rechts unten linear durchgehen.

Die hier vorgestellte Lektüre von (6) kombiniert zwei Wahrnehmungsformen, nämlich eine betrachtende, die sich an besonders auffälligen Fixierungspunkten orien-

Digitized by Google

tiert, sowie eine lesende, die geprägt ist von der linearen Links-rechts-oben-unten-Konvention des lateinischen Schriftsystems. In einer Kultur, in der Schrifttum und Bildtum strikt voneinander getrennt sind, werden auch diese beiden Lesetypen getrennt gehalten. In *De feesten* lädt aber die rhythmische Kalligraphie die Leser an vielen Stellen sowohl zum linearen als auch zum betrachtenden Lesen ein. Die besondere Technik der interlinearen Lektüre besteht darin, beide Wahrnehmungsformen miteinander zu kombinieren. Wie genau sie dies tut und welche Effekte dabei für den Prozess der Signifikation entstehen können, möchte ich anhand weiterer Beispiele diskutieren.

Hauptkriterium dafür, ob Schriftzeichen beim betrachtenden Lesen zum Fokus der Aufmerksamkeit werden, ist ihre rhythmisch-kalligraphische Erscheinungsform. Wörter können wie in (6) in größeren Buchstaben geschrieben sein, oder sie unterscheiden sich durch ihre farbliche Gestaltung von den anderen Schriftzeichen, wie im Fall von "Schmetterling" (176), das als einziges grünes Wort inmitten eines einfarbig roten Textblocks geschrieben steht.[6]

Es können aber auch verschiedene Faktoren zusammenkommen, wie in Beispiel (7), das die erste Seite von *Fatalisties liedje* zeigt. Hier unterscheiden sich die Kalligramme durch die Größe der Schrift, die Verwendung von Großbuchstaben neben normalen Kleinbuchstaben, vor allem aber durch den Gebrauch von roter und schwarzer Tinte. Augrund seiner roten Schrift in besonders großen Majuskeln fungiert das Kalligramm "MANE THEKEL" in Seitenmitte als auffälligster optischer Fixpunkt. Ihm folgen "Karmijnrood" links oben, das ebenfalls in roter Tinte geschrieben ist. Dann erst macht der Titel des Gedichts mit seinen schwarzen Großbuchstaben auf sich aufmerksam. Am unauffälligsten ist die schwarze Schrift in Kleinbuchstaben.

Von einer Leserichtung im Sinne einer strikten linearen Abfolge kann in (7) keine Rede sein. Innerhalb der einzelnen Textblöcke bleibt ein kontinuierlicher Textfluss zwar erhalten, das Gesamtarrangement des Blattspiegels lädt aber vielmehr zum springenden, betrachtenden Lesen ein. Gemäß dieser Lektüre erzeugt die visuelle Performanz der Kalligramme Verknüpfungen der Zeichen untereinander, die entgegen der Normalverwendung von Schrift als hyperlinkförmig - im Sinne von springend, sich quasi per Mausklick einen Weg durch den Text bahnend - bezeichnet werden können.

Die Differenz zwischen Lesen und Betrachten wird in diesem Kalligramm aber noch anders thematisiert. Schließlich kann "MANE THEKEL" aufgrund seiner emphatischen Kalligraphie den Lesern als eine Art leuchtender *button* dienen, der ihnen

[6] Das Schmetterling-Kalligramm ist in Kapitel 5 dieser Arbeit als Beispiel 5 abgebildet.

Digitized by Google

(7)

(200)

[FATALISTISCHES LIEDCHEN / Karminrote / schrift / von keiner hand geschrieben / ich weiß dich / ohne ursache / MANE THEKEL]

signalisiert: "hier anklicken". Bei der Aktivierung dieses Hyperlinks springen die Leser von *De feesten* zum Alten Testament, zu jener Stelle im fünften Kapitel von Daniel, wo erzählt wird, wie dem babylonischen König Belsazar eine geheimnisvolle Schrift, das Menetekel, als Zeichen für den drohenden Untergang seines Reichs gedeutet wird.

Die Notion des Unheils ist auch im Gedicht artikuliert, und zwar nicht nur im Titel *Fatalisties Liedje*, sondern auch in den kleingeschriebenen schwarzen Textblöcken im weiteren Verlauf des Gedichts, in denen ein schicksalhaft drohender Untergang ausgedrückt ist durch das wiederholte Sagen von "Wrak": "op zee / wrak / drijvend wrak / is er dan geen aziel voor wrakke mensen" (201) ["auf dem meer / wrack / treibendes wrack / gibt es denn kein asyl für wracke menschen"].

Digitized by Google

Der Hyperlink zur Bibel kann aber noch weitere Fäden mit in den *Text* des Gedichts, in seine *Textur*, einweben. Schauen sich die Leser den Bibeltext genauer an, stoßen sie beispielsweise auf folgende Stelle:

> [Es] erschienen Finger einer Menschenhand und schrieben (etwas) auf die Kalktünche der Wand des Königspalastes, gerade über dem Leuchter; und der König sah die schreibende Hand. Da erbleichte das Antlitz des Königs; seine Ahnungen erschreckten ihn sehr; die Hüften waren ihm wie aufgelöst, und seine Knie schlotterten. (Daniel 5, 5-6)

Für eine Reflexion über Schrift bietet diese Bibelstelle reichhaltiges Material. Zum einen erscheint daran die Darstellung des Akts des Schreibens interessant: Die Menetekel-Schrift wird wie von Geisterhand geschrieben, ohne dass eine Schreiberin oder ein Schreiber anwesend ist. Dennoch handelt es sich beim Menetekel um eine Handschrift, eine Autographie, die im Normalfall ähnlich wie eine Unterschrift zu garantieren vermag, dass ihre Urheberin oder ihr Urheber zum Zeitpunkt des Schreibens anwesend war. Im Fall des Menetekels gestaltet sich der Akt des Schreibens nicht als Ausdruck eines "Autors" im Sinne von Roland Barthes, der in *La Mort de l' auteur* "den Autor" (*l' auteur*) definiert als ein Subjekt, das der Schrift gegenüber präexistent ist und sich zur Schrift verhält "wie ein Vater zu seinem Kind". Stattdessen tritt hier das hervor, was Barthes als "Skriptor" (*scripteur)* bezeichnet, ein Subjekt, das gleichzeitig mit dem Text geboren wird, das dem Text weder vorangeht noch über ihn hinausgeht. (Barthes 1994: 493)

Im Gedicht wird eine derartige Abwesenheit eines Autors explizit thematisiert in den Zeilen "schrift / door geen hand gesteld / ik weet u / oorzaakloos" [schrift / durch keine hand geschrieben / ich weiß dich / ohne ursache]. Diese Lesart wird zudem durch die ungewöhnliche Orthographie von "MANE THEKEL" gefördert. Anders als die niederländische Standardorthographie "menetekel" ist "MANE THEKEL" in zwei getrennten Wörtern geschrieben, die also als jeweils selbstständige Bedeutungseinheiten fungieren müssen. Aufgrund der Schreibweise von "THEKEL" mit "th" führt der Hyperlink zur Etymologie dieses Wortes anders als bei "Menetekel" nicht zu einem aramäischen Ursprung, sondern zu einem Griechischen (vgl. Apo*th*eke, Hypo*th*ek). Obwohl "THEKEL" eindeutig als ein eigenständiges Wort dargestellt ist, das zudem eine kodifizierte Herkunft zu haben beansprucht, führt jeder Versuch einer Interpretation ins Leere, denn in den einschlägigen Wörterbüchern ist "THEKEL" nirgends als plausible Stammform vorgesehen. "MANE" dagegen erinnert deutlich an das lateinische *manus*, "Hand", obwohl es eine Flexionsform "man*e*" für manus nicht gibt, da *manus* nicht nach der 3. Deklination (wie corpus, Ablativ: corpor*e*) sondern nach der 4. oder

Digitized by Google

us-Deklination (wie passus) gebeugt wird. Diese Praxis der Nicht-Beachtung orthographischer und syntaktischer Regeln werde ich in Kapitel 5 noch näher betrachten. Führen die Leser "MANE" dennoch auf diesen lateinischen Ursprung zurück und interpretieren die *Fehl*schreibung als Schreibung, können sie "MANE" als supplementäre, zusätzliche Artikulation von "door geen hand gesteld" verstehen, so dass es zum somatischen Zeichen für die körperliche Abwesenheit des Autors im Akt des Schreibens wird.

Die Leserichtung, die diesen Betrachtungen zugrunde liegt, entspricht der einer Regression von der Bibel zurück zum zentralen Fixpunkt des Gedichts, der roten Schrift von "MANE THEKEL", und von da aus weiter zum darüber liegenden schwarzen Textblock. "Schrift" kann aber nicht nur als Attribut zu "MANE THEKEL" gelesen werden, sondern es verweist auch auf sich selbst, darauf, dass es ein Kalligramm ist, eine Handschrift, die von den heutigen Lesern zwar nicht anders als als kulturalisiertes Zeichen für Van Ostaijen als den gefeierten "Prinzen der flämischen Poesie" gelesen werden kann, aber dennoch für sich behauptet, "ohne Ursache", "von keiner Hand geschrieben" zu sein.

Diese Sicht auf den Akt des Schreibens kann über die *crux* des Skriptors auch zur modernistischen Poetik gelinkt werden. Schließlich bezieht sich Barthes bei seiner Definition des Begriffs des Skriptors auf die Poetik von Mallermé, von dem Barthes (1994: 494) behauptet, dass seine gesamte Poetik darauf angelegt sei, den Autor zugunsten des Schreibens zu unterdrücken. Ebenso wie Stéphane Mallarmé, Gottfried Benn, oder Paul Valéry propagiert auch Van Ostaijen die Autonomie des Kunstwerks und beschreibt den Akt des Schreibens als "Entindividualisierung" des Künstlers. In *Et Voilà. een inleidend manifest* heißt es zum Beispiel:

> Das Kunstwerk ist ein Organismus. *Das Kunstwerk ist ein lebendiges Wesen.* [...] Deshalb ist die Aufgabe des Künstlers: Entindividualisierung. [...] Deshalb muss das Kunstwerk nach den Gesetzes *seiner* Materie und *seines* Geistes determiniert sein und nicht nach den Gesetzen eines fremden Körpers und eines fremden Geistes. (VW4: 129; H.d.V.)[7]

Dieser Hyperlink zur Poetologie kann auch für das Lesen von *Fatalisties Liedje* operationalisiert werden. Durch das Sagen von "schrift" wird im Gedicht gerade jene zentrale Implikation des Kalligramm-Begriffs artikuliert, der den Schwerpunkt weg von einer

---

[7] "Het kunstwerk is een organisme. *Het kunstwerk is een levend wezen.* [...] Daarom is de opgave van de kunstenaar uit: ontindividualisering. [...] Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van *zijn* materie en *zijn* geest gedetermineerd zijn en niet naar de wetten van een vreemd lichaam en een vreemde geest."

Digitized by Google

autorendeterminierten hin zu einer leserorientierten Herangehensweise an den Text erfordert.

Mit diesen Betrachtungen ist das Bedeutungspotenzial des Hyperlinks zur Bibel aber noch nicht erschöpft. In der oben zitierten Bibelstelle fällt auch die Emphase der Menetekelschrift auf: auf (weißer) Kalktünche, "gerade über dem Leuchter" signalisiert sie dem König: "Siehe hier, das Zeichen an der Wand". Hierdurch wird der deiktische Charakter der Schrift besonders hervorgehoben. Obwohl sich die Schrift also mit Nachdruck an den König wendet und auch optisch einwandfrei gesehen werden kann, kann sie doch nicht gelesen werden. Sie verweilt in derselben paradoxen Kommunikationshaltung wie die Schrift von *De feesten*, die spricht und schweigt zugleich.

Gleichermaßen paradox wie der Akt des Schreibens und die Kommunikationshaltung der Schrift erscheint der Prozess der Signifikation, der vom Menetekel in Gang gebracht wird. Obwohl der König die Schrift nicht entziffern kann, löst sie bei ihm doch äußerst heftige Wirkungen aus: beschrieben steht, wie das Antlitz des Königs erbleicht, die Hüften ihm wie aufgelöst waren und seine Knie schlotterten. In ähnlicher Weise können auch die Kalligramme von *De feesten* ihre Leser verunsichern: obwohl sie nicht zu einer Bedeutung durchblicken können, macht die auffällige Schreibweise unentwegt auf den Zeichencharakter der Kalligraphie aufmerksam. In beiden Fällen kommt es dringend darauf an, die Bedeutung der Schrift zu entziffern.

In der Bibelgeschichte kann das Rätsel am Ende gelöst werden. Beschrieben wird, wie Belsazar alle Weisen und Zauberer im Reich herbeiruft, aber keiner kann die Schrift lesen oder dem König ihre Bedeutung kundtun. Erst der Prophet Daniel, ein Mann der "Erleuchtung", der "Einsicht" und der "Weisheit", der "Oberste der Magier", "Wahrsager und Zeichendeuter", der "Träume deuten, verborgene Dinge offenbaren und Rätsel lösen kann", vermag die Schrift zu entziffern:

> Die Schrift, die hier steht, lautet also: 'Mene, Mene, Tekel und Parsin.' Und dies ist die Bedeutung der Worte: Mene: gezählt hat Gott dein Königtum und macht ihm ein Ende. Tekel: gewogen wurdest du auf der Waage und zu leicht befunden. Parsin: geteilt wird dein Reich und den Medern und Persern übergeben. (Daniel 5, 25-28)

Durch diese Dechiffrierung wird die Schrift an der Wand einer göttlichen Teleologie zugeführt. Die leibliche Abwesenheit eines Schreibers wird zum Zeichen für Gottes Anwesenheit. In dieser Praxis, das Anwesende im Abwesenden, das Lesbare im Unlesbaren, das Sprechen im Schweigen anzusiedeln, klingt eine paradoxe Syntax an, die ich in Kapitel 6 dieser Arbeit mit den Sprechweisen der Mystik in Zusammenhang bringen werde, in denen von Gott gesprochen wird als Sein jenseits des Seins, dessen Name unsagbar ist, der weise ist ohne Weisheit, gut ohne Gutheit, gewaltig ohne Gewalt.

Digitized by Google

Die Menetekelschrift scheint aber gerade diese doppelte aporetische Logik neutralisieren zu wollen, denn sie privilegiert die Einheit des Wortes, indem sie nur dem einen Zweck dient: der Artikulation des Wortes Gottes, das als Ursprung gilt, zu dem alles zurückzuführen ist. In diesem "Am-Anfang-war-das-Wort"-Programm konstituiert sich genau die Logik des Logozentrismus, denn es nimmt eine strikte Trennung vor zwischen dem Menetekel als Bild, das nur betrachtet, aber nicht gelesen im Sinne von verstandenen werden kann, und dem Menetekel als Wort, das Sprache als teleologisches System setzt. Auch Derrida diskutiert in seiner *Grammatologie* (1998: 33-34) die logozentristische Struktur des "anfänglichen Wortes", das eine strikte Trennung vornimmt zwischen einer "göttlichen Schrift", die "in die Seele eingeschriebe[n]" ist, und einer "verdorben[en] Schrift", die in "die Äußerlichkeit des Körpers verbannt ist": "Schrift der Seele, Schrift des Körpers, Schrift des Innen und Schrift des Außen".

Hinzu kommt, dass der Leser, der die Schrift dechiffrieren will, ein Genius sein muss, ein Auserkorener, ein Prophet, ein "Magier", ein "Zeichendeuter". Lesen bedeutet hier: ganz absehen von der Signifikantenseite des Zeichens, von der Röte seines Rots, der Führung seiner Schrift, von seinem Parergon, die als nebensächliche Begleiterscheinungen aus dem Prozess der Signifikation eliminiert werden, sondern un*mittel*bar - im Sinne von abstrahierend von der Medialität der Schrift - zu seiner göttlichen Botschaft durchblicken, die dem Leser gleich einem Propheten aufgrund seiner ausgezeichneten Fähigkeiten eingegeben ist.

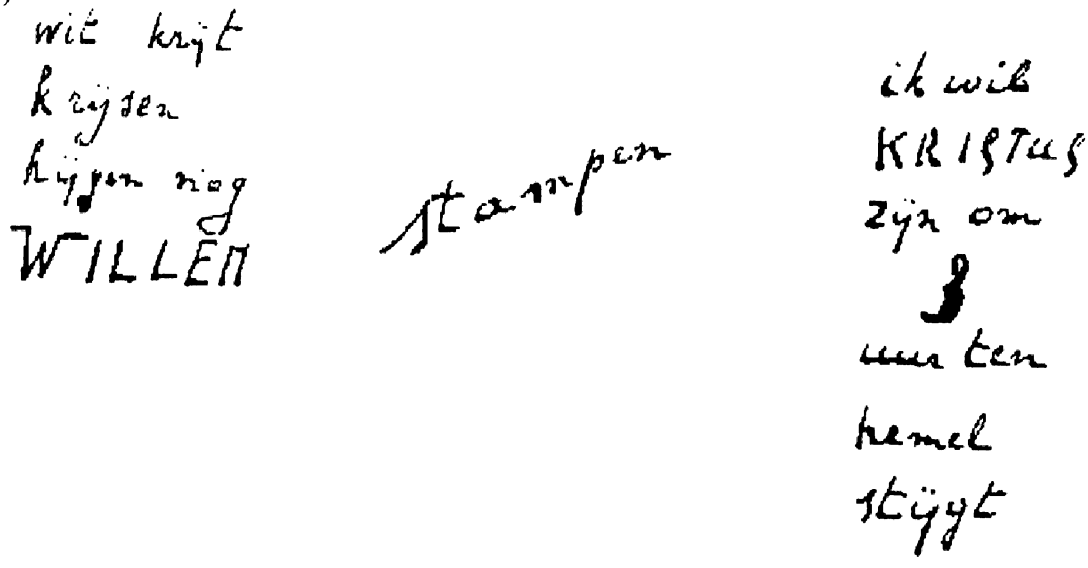
Im Fall des Gedichts ist eine derartige schlüssige Dechiffrierung dagegen nicht möglich. Anders als das Menetekel in der Bibel, das eindeutig und unmissverständlich dechifriert werden kann, lädt die rhythmische Kalligraphie von "MANE THEKEL" zu einer Lektüre ein, die jenseits einer Opposition zwischen Lesen und Betrachten operiert. Während im Bibeltext nichts geschrieben steht über die visuelle Performanz der Schrift, ihren Grundstoff und ihre Farbe, die Führung der Handschrift, die Größe der Buchstaben, ist im Gedicht das Kalligramm "MANE THEKEL" nicht nur in Rot geschrieben, sondern die Röte des Rots wird durch das Kalligramm "Karmijnrood", das "rood" nicht nur zusätzlich verbal sagt, sondern auch visuell performiert, gleichsam mehrfach exponiert. Diese Emphase des Signifikanten kann gemessen am Bibeltext, in dem Schrift als vom Körper getrenntes entsinnlichtes Zeichen repräsentiert wird, als apokryphisch bezeichnet werden, denn sie dekonstruiert genau deren logozentristische Argumentationsweise.

Ein weiteres Textbeispiel, das sowohl zum Lesen als auch zum Betrachten der Kalligramme einlädt, findet sich in (8). Die großen weißen Leerräume teilen die Schriftzeichen visuell in drei kolumnenartige Blöcke ein. Insgesamt gleicht die Komposition

Digitized by Google

des Blattspiegels einem Triptychon mit einem Mittelteil sowie einem symmetrisch angeordneten linken und rechten Flügel. Dieses rhythmisch-kalligraphische Arrangement birgt sowohl Aspekte des linearen Textflusses in sich, wie er beispielsweise im Zeitungslayout gehandhabt wird, als auch Aspekte der bildhaften Fixpunkte, die zum betrachtenden Lesen einladen.

(8)



(178)

[weiß / kreide [*oder auch:* kreischt] / schnaufen [*oder auch:* lechzen] noch / WOLLEN / stampfen / ich will / CHRISTUS / sein um / 3 / uhr gen / himmel / steigt]

Eine mögliche Reihenfolge des Lesens von (8) ist die, dass die Lektüre in der Mitte einsetzt bei "stampen", weil das Zeichen schräg geschrieben ist und inmitten einer großen weißen Fläche steht, gegen die es besonders imponiert. Dann muss sich die Leserin entscheiden, ob sie die Lektüre im linken oder im rechten Textblock fortsetzt. Folgt sie dem Linearitätsprinzip, das bestrebt ist, den Textfluss grundsätzlich von links nach rechts zu lenken, entscheidet sie sich für rechts. Aber auch die Entscheidung für links kann vom Linearitätsprinzip motiviert sein, nämlich vom Bewusstsein von Vor und Zurück und der Befürchtung, etwas überlesen zu haben.

Im linken Textblock springt das Wort "WILLEN" besonders ins Auge, da es außergewöhnlich groß geschrieben ist. Hierdurch verlagert sich der Wahrnehmungsschwerpunkt zunächst wieder aufs Betrachten, ehe die lineare Lektüre des Textblocks angetreten wird. Unabhängig davon, ob sie linear gelesen oder springend betrachtet werden, sind die Wörter in diesem Textblock ohne jegliche syntagmatische Verknüpfung. Stattdessen fungiert die Assonanz von [ei] in "krijt", "krijsen" und "hijgen" und von [I] in "WILLEN" und "wit" als eine Art Verkettungsmechanismus.

Digitized by Google

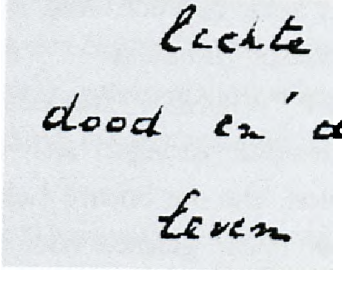
Im rechten Textblock fallen als optische Fixpunkte die Kalligramme "KRISTUS" und "3" auf. Sie laden zu einer betrachtenden Lektüre ein und stören somit die Linearität. Im Gegensatz zum linken Textblock ergibt sich bei einer linearen Lektüre des rechten Textblocks eine beinahe intakte komplexe syntagmatische Struktur: "ik wil / KRISTUS / zijn om / 3 / uur ten / hemel / stijgt". Zusätzlich zu dieser grammatischen Verkettung sind die Zeichen durch die Assonanz von [I] in "ik", "wil" und "KRISTUS" sowie von [ei] in "zijn" und "stijgt" miteinander vernetzt, also demselben Klangmaterial wie im linken Flügel, wodurch eine kompositorisch dichte Verflechtung des gesamten Triptychons entsteht.

Das Beispiel in (8) bietet den Lesern auf verschiedenen Ebenen Möglichkeiten, lineare Verknüpfen zu erzeugen. Wie auch immer die Leser ihre Lektüre gestalten, ob sie den Rudimenten syntaktischer oder phonetischer Verkettung folgen, der Links-rechts-Organisation der Textblöcke untereinander oder der Links-rechts-Organisation innerhalb der einzelnen Textblöcke, keine dieser Strategien vermag das Rätsel dieses Textes endgültig zu entziffern, es gleich einem Menetekel zu enthüllen und eine Einheit stiftende Bedeutung zu erfassen, denn es gibt keinen Zugang zu diesem Text, der einem anderen vorzuziehen wäre.

Lesen und Opfern

Die betrachteten Beispiele zeigen, dass die Leser oft die Wahl haben, wie sie den Textfluss gestalten. Ob die einzelnen Fixpunkte und Textblöcke "angeklickt" werden oder auch nicht und in welcher Reihenfolge dies geschieht, hängt einzig und allein von ihrer Interaktion ab. Durch ihre kognitive Wahrnehmung werden erst die entscheidenden textuellen Strukturen gebildet. Dabei kann es wie im Fall von (9) vorkommen, dass die gewählte Richtung des Textflusses sich maßgeblich auf den Prozess der Signifikation auswirkt.

(9)



(193; lila)

[heller [*oder auch:* leichter] / tot [*oder auch:* tod] und dunkles / leben]

Digitized by Google

In (9) ergeben sich je nach Betrachtungsweise der Zeichen unterschiedliche Sinngehalte. Eine strikte links-rechts-oben-unten-lineare Lektüre verknüpft "lichte" mit "dood" und "donker" mit "leven". Diese Lektüre wird unterstützt von der Flexionsendung von "lichte", die für grammatische Kongruenz mit "dood" sorgt. Hier werden die semantischen Oppositionen zwischen "licht" und "donker", zwischen "dood" und "leven" entlang der binären Struktur des Kodes in Widersprüche verstrickt. Die diskursiven Wertungen sind vertauscht. "Licht" wird wider Erwarten aufgeladen mit den konnotierten Bedeutungen von "dood", und "donker" mit denen von "leven". Das dialogische Prinzip zwischen den opponierenden Diskursen verleiht dieser paradoxen Struktur ein Bedeutungspotenzial, dessen Enden nicht abzumessen sind.

In einer Lektüre, die neben waagerechten auch senkrechte lineare Gefüge zulässt, ergeben sich dagegen die Paare "lichte" und "leven" einerseits und "dood" en donker" andererseits. "[L]ichte" und "leven" liegen auf einer Linie, denn sie sind senkrecht gesehen im Blattspiegel zentriert eingerückt. Gleichermaßen liegen "dood" und "donker" waagerecht linear nebeneinander. Zusätzlich zu ihrer analogen visuellen Organisation verbindet die Paare die jeweilige Alliteration. In dieser Lektüre sind die diskursiven Gegensätze anders arrangiert: "lichte" und "leven" steht hier "dood" und "donker" gegenüber, so dass hier die binäre Opposition nicht innerhalb, sondern außerhalb der Wortpaare angesiedelt ist. Dabei sind Innen und Außen nicht strikt voneinander getrennt, denn beide lineare Gefüge koexistieren gleichberechtigt mit- oder besser: gegeneinander. Erst in einer interlinearen Lektüre, die beide Wahrnehmungslinien berücksichtigt, können beide Gegensatzpaare ins Auge gefasst werden. Interlineares Lesen bedeutet demnach, nicht die Gültigkeit einer einzigen monolinearen Textrichtung zu behaupten, sondern verschiedene Verläufe gleichberechtigt nebeneinander in Betracht zu ziehen.

Insgesamt machen die oben stehenden Beispiele deutlich, dass die Verantwortung für den Textfluss und die damit einhergehende Verantwortung für die Bedeutung des Textes in *De feesten* oft in Händen der Leserin oder des Lesers liegt. Dabei sind die textuellen Möglichkeiten allerdings nicht immer so offensichtlich wie in (9). Unabhängig davon, ob eine senkrechte Linie von einer waagerechten komplementiert wird oder nicht, erfolgt jede Entscheidung der Leser selektiv, das heißt auf der Grundlage anderer Möglichkeiten, die nicht realisiert werden, aber trotzdem nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Mit jeder Selektion produzieren die Leser "Opfer" im Sinne von Lyotard (1983), der sich dem Begriff der "Differenz" in Zusammenhang mit "Opfern" annähert. Luhmann (1997: 10) fasst diese Position wie folgt zusammen:

Digitized by Google

> [Lyotard stellt dar,] daß jede Operation, bei ihm '*phrase*', einen '*différend*' erzeugt. Die Operation selbst ist nur Ereignis. Sie ist nur möglich in Verkettung (*enchaînement*) mit anderen Operationen desselben Typs, also nur dank einer rekursiven Vernetzung in einem Zusammenhang mehrerer *phrases*. Diese Verkettung kann nur selektiv erfolgen, produziert also immer andere Möglichkeiten mit, die sie dann mit dem, was folgt, außer acht läßt. Sie erzeugt Opfer (*victimes*). Dafür gibt es regulative Ordnungen - *régimes de phrases* und *genres de discours*. Keine dieser Ordnungen kann die eigene prozessuale Selektivität vermeiden, jede legt den sie ermöglichenden Schnitt in die Welt, jede opfert auf ihre Weise, jede lebt von je ihrem *différend*. (H.v.m.)

Zwar bezieht sich diese Theorie auf die Operation der *Produktion* sprachlicher Äußerungen und vertritt somit die Position des Senders (Sprechers/Schreibers), dennoch möchte ich sie hier für die interpretative Operation des Lesens, also für die Position des Lesers, operationalisieren. Interlineares Lesen bedeutet demnach auch, sich als Leser seiner Rolle als Opfererzeuger im Sinne von Lyotard bewusst zu sein.

Den Aspekt der Autoreflexion im Akt des Lesens wird in Bals Theorie des Betrachtens, die ich in Kapitel 1 dieser Arbeit vorgestellt habe, besonders deutlich. Während der *gaze* eine kolonisierende, voyeuristische Art des Betrachtens darstellt, der die Medialität eines Textes ignoriert und *unmittelbar* zu den dargestellten Objekten durchzudringen versucht, problematisiert der *glance*, der dialogische Blick, den Akt des Betrachtens und die eigene Rolle als Betrachterin oder Betrachter. (Vgl. Bal 1991a: 141-148)

Entsprechend kann auch die rhythmische Kalligraphie in *De feesten* zu verschiedenen Lesehaltungen einladen. Sie kann auf ihre sekundäre Funktion von Schrift im logozentristischen Sinne reduziert werden, deren einziges Anliegen es ist, einen Inhalt, eine Bedeutung zu vermitteln. Diese Lesehaltung kongruiert mit dem *gaze*. Die mediale Performanz der Zeichen kann aber auch als Aufforderung an die Leser verstanden werden, über ihre interaktive Rolle als Opfererzeuger im Prozess der Signifikation zu reflektieren. Da die rhythmische Kalligraphie die Interlinearität visuell inszeniert, thematisiert sie schließlich auch die Technologien der Signifikation. Sie kommuniziert den Akt des Lesens, des Betrachtens selbst. Demgemäß modelliert sich das lesende Betrachten von kalligraphischer Schrift als *glance*.

Allerdings kann eine solche Autoreflexion über den Akt des Lesens für die Leser zu einem verhängnisvollen Unternehmen werden. Schließlich muss das Bewusstsein ihrer Verantwortung für den Prozess der Signifikation bei den Lesern die ständige Sorge auslösen, sich verlesen oder über etwas hinweggelesen zu haben. Sie werden das beunruhigende Gefühl nicht los, sich geirrt zu haben, den Textfluss versehentlich in gänzlich fremde Gefilde geleitet zu haben und überhaupt dafür verantwortlich zu sein, dass keine kohärente Bedeutung zustande kommt. Anders als der Prophet David erweisen sich die

Digitized by Google

Leserin oder der Leser von *De feesten* weder als "erleuchtet", "weise" und "einsichtig" noch als "Magier", "Wahrsager" oder "Zeichendeuter", denn sie verfügen nicht über jenen göttlichen Kode, der das Rätsel des Textes endgültig zu lösen vermöchte.

Dennoch stellt die emphatische Kalligraphie der Gedichte unentwegt eine Aufforderung dar. Die Kalligraphie selbst wird den Lesern zum Menetekel, zum verheißungsvollen Omen, das mit Vorbedeutungen aufgeladen ist. Aus semiotischer Sicht verfügt diese Schrift über einen Zeichencharakter *par excellence*, und sie kann als eine Art *Super*zeichen bezeichnet werden. "Siehe hier das Zeichen an der Wand", schmettert sie den Lesern entgegen. Das eben ist das Paradoxon des Textes, dass die Unmöglichkeit des Lesens von der rhythmischen Kalligraphie so thematisiert wird, dass das Sprechen der Gedichte doch immer nur in Hinblick auf das Nicht-Gelingen des kommunikativen Akts inszeniert ist. Auch die zusätzlichen kommunikativen Operationen des visuellen Systems der rhythmischen Kalligraphie werden in Hinblick auf ihre Inkommunikabilität kommuniziert, und jedes Sprechen - ob verbal oder visuell - geht immer mit einem Schweigen einher.

Digitized by Google

Kapitel 3. Intermedialität

die Zeit ist gekommen für Hypertexte in jedem Genre, und sogar für ein neues kognitives und sinnliches Schreiben
(Guattari, *Chaosmosis*)

Phone und Graphe: Bilderklänge und Klangbilder

Ein zentrales Charakteristikum von Alphabetschriften wie der lateinischen besteht darin, dass sie gesprochene Sprache visuell fixieren. Im Gegensatz zu logographischen Zeichensystemen wie der chinesischen Kalligraphie, dem heimischen Ziffernsystem oder der Binärschrift des Computers und seinen Programmiersprachen sind Alphabetschriften primär phonographisch, das heißt: visuelle Grapheme unterhalten eine Beziehung zu auditiven Phonemen.

Der Aspekt der Phonographizität von Schrift kann auch für *De feesten* geltend gemacht werden. Da aber die rhythmische Kalligraphie einen besonderen, ästhetisch überformten Sonderfall von Schrift darstellt, liegt es nahe, dass hier auch die Beziehung zwischen *Graphe* und *Phone* anders organisiert ist als bei der Normalverwendung von Schrift.[1] Um dieses Verhältnis in ein schärferes Licht zu rücken, möchte ich zunächst einen Aspekt von Van Ostaijens Poetologie näher betrachten. Van Ostaijen selbst hat sich über die Rolle von Schrift in *Bezette Stad* in einer Weise geäußert, die auch für die rhythmische Kalligraphie von *De feesten* hinzugezogen werden kann:

> Das Buch ist ein *Reproduktions*-Mittel des gesprochenen Worts. Gegenüber dem Wort ist der Wert des Buchs relativ. Das gedruckte Wort ist nicht mehr einfach nur Wort, sondern gerade gedrucktes Wort. Demnach ist das gedruckte Wort zwangsläufig eine Übersetzung des Musikalischen ins Graphische. [...]
> Das Buch verhält sich zur Poesie wie die geschriebene Partitur zur instrumentalen Ausführung. (VW4: 155, H.d.V.)[2]

---

[1] Für einen allgemeinen Überblick über verschiedene Aspekte von Auditivität und Visualität in Poesie verweise ich auf Mooij (1967).

[2] "Het boek is een *reproduktie*-middel van het gesproken woord. Tegenover het woord is de waarde van het boek relatief. Het gedrukte woord is niet meer eenvoudig woord, maar juist gedrukte woord. Niet te ontwijken, dat het gedrukte woord een vertaling van het muzikale in het graphische is."

Digitized by Google

Gemäß diesem Programm definiert Van Ostaijen das Buch als ein Medium, das das *Phone* der gesprochenen Sprache visuell als ein *Graphe* reproduziert oder es in ein solches übersetzt. Der Wert des Buchs ist demnach sekundär, da es das eigentliche System der gesprochenen Sprache lediglich repräsentiert. Van Ostaijen setzt hier die einzelnen medialen Modi (Verbalität, Visualität und Auditivität) nicht als gleichwertige Systeme zueinander in Beziehung, sondern er privilegiert das gesprochene Wort vor dem geschriebenen; das *Phone* kommt vor dem *Graphe*. Es geht ihm sowohl in der Zeit, als auch auf einer Skala der Wertigkeit voraus.

Eine derartige Privilegierung des gesprochenen Wortes vor der Schrift kennzeichnet auch die saussuresche linguistische Sicht auf Sprache. Demgemäß fungiert die Schrift als ein sekundäres technisches Hilfsmittel, das vom gesprochenen Wort, der *parole*, abgeleitet ist und diese repräsentieren soll. In seiner Saussure-Lektüre, die sich insbesondere im ersten Teil seiner *Grammatologie* findet, problematisiert Derrida diese Argumentationsweise dahingehend, dass Schrift ebenso über die Kerneigenschaften von Sprache verfügt, die Saussure für gesprochene Sprache reservieren will: Schrift ist, da sie zitierbar ist, iterabel; und sie ist, da sie repräsentiert, arbiträr. (Derrida 1998: 53-77) In diesem Zusammenhang prägt Derrida den Begriff des "Supplements", den er im zweiten Teil der *Grammatologie* weiter schärft als etwas, das einer Sache, die eigentlich als vollständig gilt, zu deren Vervollständigung hinzugefügt wird. Wenn Derrida die Schrift als Supplement der Sprache bezeichnet, dann ist diese Argumentationsweise jenseits eines hierarchischen Schemas angesiedelt, das Schrift zu einem parasitären nebensächlichen Sonderfall von Sprache stilisiert, als sekundärer "Signifikant eines ersten Signifikanten", sondern Schrift vermag die Bedingungen von Sprache durchaus aus eigenem Recht zu erfüllen.

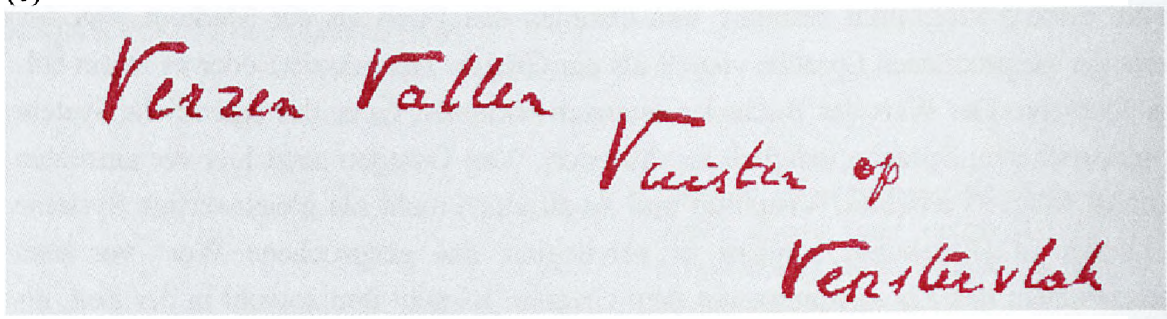
In *De feesten* wird das Verhältnis zwischen *Phone* und *Graphe* durch die rhythmische Kalligraphie geregelt. Wie sie das genau tut, möchte ich anhand des folgenden Beispiels diskutieren.

"Het boek staat in verhouding tot de poëzie als de geschreven partituur tot de instrumentale uitvoering."

Haderman (1970: 278-285) linkt diese Poetologie in einem historischen Rahmen zu den konstruktivistischen Manifesten von Theo van Doesburg in *De Stijl* (1920), zu den Wortkunstmanifesten von Rudolf Blümner in *Der Sturm* (1921) und zur Poetologie von Mallarmé, wobei er nicht nur Momente der Übereinstimmung, sondern auch der Abweichung fokussiert. In Kapitel 5 werde auch ich einen derartigen historisierenden Hyperlink aktivieren. An dieser Stelle möchte ich mich zunächst nur auf die Systematik dieses Programms konzentrieren.

Digitized by Google

(1)



(221)

[Verse / Fallen / Fäuste auf / Fensterfläche]

In (1) tritt wiederholt der Buchstabe "V" auf, der durch die Großschreibung optisch besonders fokussiert wird. Nur das "v" von "vlak" ist hiervon ausgenommen. Die visuelle Kalligraphie der Majuskeln kongruiert zudem mit deren auditiver Markanz. Die ausgeprägte Alliteration des wiederkehrenden [v] musikalisiert die Kalligramme.

Hinzu kommt, dass weder *Phone* noch *Graphe* sich die Übermittlung einer eindeutigen Bedeutung zum Hauptkriterium setzen. Es ist zwar die Rede von "Verzen", diese werden aber nicht nur verbal gesagt, sondern vor allem visuell und auditiv artikuliert. Die Praxis ihrer Performanz gründet sich nicht nur auf die bedeutungserzeugenden Mechanismen von Sprache, sondern sie knüpft auch an die Artikualitationstechniken von Bildern und Musik an. Dabei initiiert jedes [v] ein neues sprachliches Segment und interpunktiert den Textfluss so, dass rhythmische Einheiten entstehen. Die Frequenz der Alliteration gibt den Takt vor: *rhythmische* Kalligraphie. Die Konstanz des Anlauts bildet eine Schnittstelle, von der aus sich verschiedene lineare Strukturen ausbilden, die sich kreuzen und überschneiden, indem sie da immer wieder neu ansetzen, wo sie sich zuletzt verhaspelt haben.

Genau dieses Moment des sich Verhaspelns, der Ungewissheit und des Missverständnisses von Bedeutung wird schon seit Platos *Phaidros* im klassischen logozentristischen Denken der Schrift vorgeworfen, da diese vom Denken des Sprechers, seiner Stimme, seinem Atem, seiner Seele, abgetrennt sei und somit den direkten Zugang zur Bedeutung verstelle. (Vgl. Derrida 1998: 62; 69-70) In (1) dagegen ist die Unschärfe, die Verzerrung, das Versprechen nicht nur auf der Ebene der Schrift angesiedelt, sondern auch im sich verhaspelnden Sprechen selbst.

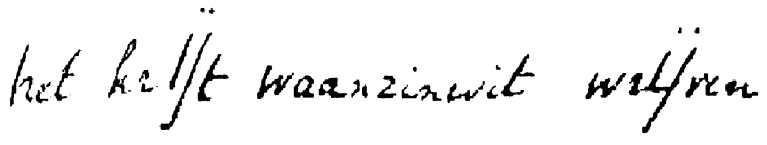
Entgegen Van Ostaijens Behauptung geht hier das *Phone* dem *Graphe* nicht voraus, weder im Sinne einer chronologischen noch im Sinne einer systematischen Priorität. Umgekehrt kann auch das *Graphe* kaum als bloße Hülle für das *Phone* verstanden werden, sondern die rhythmische *Kalligraphie* gestaltet diese Schrift derartig "schön" im Sinne von außerordentlich, fulminant, und verleiht ihr somit eine derartige Einzigar-

Digitized by Google

tigkeit, dass der Eigenwert der Kalligramme kaum anzuzweifeln ist. Ganz im Gegenteil führt die rhythmische Kalligraphie *Phone* und *Graphe* parallel zueinander, ohne dass ein System das andere prädominieren würde.

Auch in (2) sind Visualität und Auditivität so angelegt, dass sie nicht als zwei konkurrierende separate Linien fungieren, sondern sich gegenseitig kommunizieren.

(2)



(176)

[die krElde wahnsinnweiß rElben]

In (2) sticht das Graphem "lJ" aufgrund seiner Großschreibung zweimal visuell hervor. Im Hypertext fungiert eine derartige Binnengroßschreibung als eine besondere diskursive Schreibweise des Computertextes, wobei die Majuskeln den Anwendern als Hyperlink-*button* dienen, dessen Aktivierung sie in eine andere textuelle Ebene springen lässt. Auch in *De feesten* hat die Binnengroßschreibung aufgrund ihrer Divergenz zur normalen Schrift Signalcharakter. Sie lädt die Leser zu einem Sprung von der visuellen Performanz der Zeichen zu deren auditiver Realisierung ein. Ebenso wie auf der visuellen Ebene fungiert "lJ" aufgrund der Assonanz von [ɛl] in "krlJt" und in "wrlJven" auch als auditiver Fixpunkt. Die Großschreibung kann demnach als eine Art Regieanweisung aufgefasst werden, das [ɛl] beim lauten Lesen besonders zu betonen. Insofern kongruieren *Graphe* und *Phone* miteinander, denn beide Repräsentationen haben die Eigenschaft "betont".

Die Darstellung der Zeichen in (2) operiert gleichermaßen als Bild wie auch als Klang. Die Rolle der Schrift reduziert sich hier nicht auf eine bloße Darstellung von Phonemen durch Grapheme, sondern sie strebt den Status einer Partitur an: sie will nicht nur Hinweis sein, *welches* Wort aktualisiert ist, sondern *wie* es aktualisiert ist.

Ebenso wie im vorigen Kapitel die Interlinearität kann auch die multimediale Organisationsweise der rhythmischen Kalligraphie im Rahmen der Hypertexttheorie diskutiert werden. In seiner Begriffsdefinition postuliert Landow als synonym zu "Hypertext" den Begriff "Hypermedia":

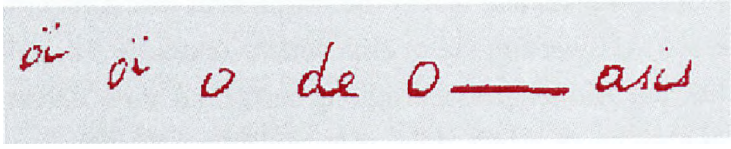
> Hypermedia simply extends the notion of the text in hypertext by including visual information, sound, animation, and other forms of data. Since hypertext, which links a passage of verbal discourse to images, maps, diagrams, and sound as easily as to

Digitized by Google

> another verbal passage, expands the notion of text beyond the solely verbal, I do not distinguish between hypertext and hypermedia. (Landow 1992: 4)

Gemäß dieser Definition kann auch *De feesten* als hypermedialer Text gesehen werden, denn die rhythmische Kalligraphie performiert sowohl visuelle als auch auditive Systeme. Anders als in Landows Hypertext, dessen Textsegmente aus verschiedenen Medien zu einem alle überkuppelnden Text vernetzt sind, ist in der rhythmischen Kalligraphie in *De feesten* die Multimedialität innerhalb des verbalen Systems angelegt. *De feesten* besteht nicht wirklich aus Bildern, Filmen und Musikeinlagen, aber die besondere Medialität der rhythmischen Kalligraphie kann als Einladung aufgefasst werden, diese medialen Modi per Hyperlink in die Lektüre einzubeziehen. Eine solche Lektüre, die sich nicht allein für ein verbal artikuliertes Signifikat interessiert, sondern auch für die Interaktion zwischen den medialen Systemen, möchte ich als "intermedial" bezeichnen. Anhand von (3) möchte ich vorführen, wie intermediales Lesen vor sich gehen kann.

(3)



(166)

[oi / oi / o / die o--- ase]

In einer strikt verbalen Lektüre, die einzig und allein ein Signifikat entlarven will, stellt das Gefüge in (3) die Leser vor unüberbrückbare Schwierigkeiten. Einerseits sind diese Zeichen eindeutig als Schrift, als Buchstaben, zu erkennen, andererseits scheinen sie nicht wirklich Sprache darstellen zu wollen. "oï" ist kein lexikalisiertes Wort, und es kann durch keine Konvention mit einer Bedeutung verbunden werden. Vertraut erscheint lediglich das Gefüge "de oasis". Dennoch spielt Schrift als konventionelles System eine Rolle. Das Trema in "oï" markiert eindeutig die Zweisilbigkeit des Zeichens; es gibt an, dass das "i" nicht als Glide, sondern als Vollvokal einer zweiten Silbe artikuliert werden muss. Auditiv markant ist auch die Wiederholung von "o". Die Grapheme in (3) wollen vielmehr Klang als Vehikel einer Bedeutung sein.[3]

[3] In seiner Poetologie prägt Van Ostaijen in diesem Zusammenhang den Begriff der "Sonorität des Wortes", die den Leser mit Hilfe der rhythmischen Graphie "an den Affekt des Worts erinnerin soll". (Vgl. VW4: 157) Unter diesem Affekt versteht Van Ostaijen eben jene nicht durch Konvention festgelegte Bedeutung, die im Unterbewusstsein des Lesers durch den Klang des Worts zum Vibrieren gebracht werden soll.

Digitized by Google

Auf der Ebene der visuellen Performanz dieser Zeichen fällt der Strich zwischen dem "o" und dem "a" von "o-asis" auf. Dieser Strich ist nicht Ausdruck von Interpunktion, denn in der Konvention der niederländischen Schrift ist er nicht als Zeichen vorgesehen. Vielmehr ist die Bedeutung dieses Strichs in der intermedialen Beschaffenheit von Schrift angesiedelt, nämlich in deren Eigenschaft als visuelle Metapher für auditive Zeichen. Demnach kann der Strich als visualisiertes Zeichen für eine anhaltende Dehnung des [o] in der auditiven Performanz des Zeichens gelesen werden. Der Strich ist ein Bild, das einen Klang repräsentiert; oder: der Klang des Zeichens ist intermedial in ein Bild übersetzt. Die rhythmische Kalligraphie thematisiert eben diese intermediale Seite von Schrift und macht sie zu ihrem zentralen Gegenstand. Die Basisoperationen des intermedialen Lesens bestehen demnach nicht nur im Verstehen, sondern insbesondere im Hören und im Sehen.

Um diese Überlegungen über die intermediale Operationsweise der Kalligramme noch schärfer ins Bild zu bekommen, möchte ich sie hier abermals mit der oben dargestellten Behauptung Van Ostaijens, die gesprochene Sprache gehe dem Buch, das *Phone* dem *Graphe* voran, konfrontieren. Dazu möchte ich ausführlicher aus Van Ostaijens Essay *Et Voilà* zitieren:

> *Gedruckte* Poesie ist *gedruckte* Wortkunst. So sind die Möglichkeiten des Drucks in Hinblick auf die Wortkunst ultimativ auszunutzen. Siehe hier: Das Klimmen und Steigen der Zeilen, dünne und schwere Buchstaben, die Kaskaden der fallenden Wörter auf der Seite, sogar verschiedene Buchstabentypen: so viele Mittel, die typographisch den Rhythmus des gesprochenen Wortes suggestiv wiedergeben werden. Brücken vom Dichter zum Leser. Als Mittel, einen Lesenden zum Leser zu machen.[4] (VW4: 133, H.d.V.)

Hier behauptet Van Ostaijen abermals die Prädominanz des gesprochenen Wortes über das Buch, denn Kalligramme sind nach seiner Auffassung in Bilder gefasste Klänge. An dieser Stelle fällt zusätzlich auf, wie dieses hierarchische Schema zustande kommt, nämlich durch eine strikte Trennung zwischen einem Vorher des Schreibens und einem Nachher des Lesens. Die rhythmische Kalligraphie soll den Lesern "als Brücke" dienen, zum gesprochenen Ursprung des Gedichts zurückzukehren, zur Stimme, zum Atem, zum Dichter, der als Vater, als Heimat der Schrift postuliert wird.

---

[4] "*Gedrukte* poëzie is *gedrukte* woordkunst. Zo zijn de mogelikheden van de druk in verband met de woordkunst tot het laatste uit te baten. Ziehier: het klimmen en stijgen van de regels, magere en zware letters, de kaskaden van de vallende woorden over het blad, zelfs verschillende lettertypen: zoveel middelen die typographies het ritme van het gesproken woord suggestief zullen weergeven. Bruggen van dichter naar lezer. Als middel van de lezende een lezer te maken."

Digitized by Google

Vom Standpunkt der Textinterpretation ist dieses Vorher-Nachher allerdings nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Zum einen liegt *De feesten* der Leserin oder dem Leser von heute als primär visuelles Zeichen vor, dessen auditive Performanz erst im Akt des Lesens aktualisiert wird; erst beim Lesen können Schriftbilder zum Klingen gebracht werden. Zum anderen kommt im Akt des Lesens zwar wieder die Stimme, ob vokalisch oder subvokalisch, ins Spiel, aber nicht die Stimme des Dichters, denn dieser ist abwesend, sondern die Stimme der Leserin oder des Lesers. Diese Stimme ist es, die die visuellen Kalligramme mit musikalischen Merkmalen wie Modus, Ausdruck, Tempo, Timbre und Phrasierung versieht und sie entsprechend auditiv interpretiert.

Dass Visualität und Auditivität durch die besondere rhythmisch-kalligraphische Handhabung von Schrift eng miteinander verbunden sind, habe ich oben bereits gezeigt. Wie aber diese Interaktion *zwischen* Bild und Ton genau zu definieren ist, bedarf einer eingehenderen Untersuchung. Im Folgenden möchte ich dieser Frage nachgehen.

"BAM!!" Der auditive Interpretant

Um die Positionen von Auditivität und Visualität innerhalb der Struktur des sprachlichen Zeichens darstellen zu können, erscheint es sinnvoll, dies auf der Grundlage eines semiotischen Modells zu tun. In dieser Arbeit bin ich bislang von Ecos Zeichenmodell ausgegangen. Seine Zeichendefinition lautet wie folgt:

> Ein Zeichen ist die Korrelation eines Signifikanten mit einer Einheit [...], die wir als Signifikat definieren. In diesem Sinn ist das Zeichen immer semiotisch autonom gegenüber den Gegenständen, auf die es bezogen werden kann. (Eco 1977: 167)

Gemäß dieser Definition kann die Zeichenstruktur dargestellt werden als eine triangliche Korrelation zwischen einem Signifikanten, einem Signifikat und den Gegenständen, die Eco an anderer Stelle auch als "Referenten" bezeichnet. Unter einem "Signifikat" versteht Eco eine vom "Signifikanten" designierte Bedeutung, die sich als Idee oder Begriff im Geist des Zeichenbenutzers gebildet hat. Als "Referent" bezeichnet Eco den Gegenstand in der Welt, auf den das Signifikat Bezug nimmt, und zwar unabhängig davon, ob es diesen wirklich gab, gibt oder geben wird. (Vgl. Eco 1977: 25-36)

Die Konzeption dieses Zeichenmodells geht in vielerlei Hinsicht auf die Zeichendefinition von Peirce zurück. Diese lautet wie folgt:

> Ein Zeichen, oder *Repräsentamen*, ist etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d.h., es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den *Interpretanten* des ersten Zei-

Digitized by Google

> chens. Das Zeichen steht für etwas, sein *Objekt*. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee, die ich manchmal den *Grund* des Repräsentamens genannt habe. (Zit. n. Nöth 1985: 36; H.d.V.)

Da, wo Eco vom Signifikanten spricht, spricht Peirce vom "Repräsentamen"; Ecos Signifikat entspricht in etwa Peirces "Interpretant"; und was Eco als Referent bezeichnet, nennt Peirce Gegenstand oder "Objekt". Da Peirce - wie ich später in diesem Kapitel zeigen werde - die innerstrukturellen Zeichenbeziehungen in einer Art und Weise abhandelt, die sich für eine semiotische Untersuchung von intermedialen Relationen als äußerst fruchtbar erweist, möchte ich im Folgenden meinen Schwerpunkt von Eco auf Peirce verlegen.

Anhand eines Beispiels aus *De feesten* möchte ich diese vorläufige und knappe Darstellung von Peirces Zeichentheorie für meine auf die Intermedialität des kalligraphischen Zeichens gerichtete Untersuchung tiefergehend vorführen. In roter Tinte und in besonders großen Buchstaben schreibt Van Ostaijen "BAM!!", welches Kalligramm auf Seite 61 dieser Arbeit abgebildet ist. Für die heutigen Leser ist "BAM!!" in erster Instanz eine Graphemfolge, also ein visuelles Repräsentamen. Gemäß der Erkenntnis der Kognitionswissenschaft ist Lesen aber sowohl an die visuelle als auch an die akustische Performanz von Sprache gebunden. Auch in der stummen Lektüre kann die phonologische Mitaktivierung der Schriftzeichen im inneren Sprechen, das als subvokale Artikulation bezeichnet wird, eine Rolle spielen.[5] (Vgl. Scheerer 1983: 115-116)

Visualität und Auditivität sind demnach, was die Technologien der Sinneswahrnehmung angeht, nicht voneinander zu trennen, und es kann auch keine Hierarchie im Sinne von Van Ostaijen behauptet werden. Wer "BAM!!" sieht, hört es auch, wenngleich auch mental. Diese subvokale Artikulation kann in der Terminologie von Peirce als Interpretant bezeichnet werden. Mit anderen Worten: Das visuelle Repräsentamen "BAM!!" ruft im Geist der Zeichenbenutzerin einen auditiven Interpretanten [bam] auf.

Neben der subvokalen Artikulation eines Van Ostaijenschen Zeichens können im kulturellen Gedächtnis der heutigen Leser durchaus auch laute Rezitationen verankert sein. Immerhin fungiert Van Ostaijen als moderner Klassiker, der im niederländischsprachigen Raum im Schulunterricht und in Literaturseminaren der Universitäten

---

[5] In der abendländischen Philosophie ist dieses Konzept der subvokalen Artikulation als "das gedachte Wort", "der Lautgedanke", "die Stimme", "der Geist", "der Atem" präsent. (Vgl. Derrida 1998: 61-62) Auch Van Ostaijen macht auf die Möglichkeit der subvokalen Artikulation aufmerksam: "Das gesprochene Wort. Unwichtig, ob dieses Wort innerlich oder äußerlich gesprochen wird. Aber zumindest wird das Wort innerlich gesagt." (VW4: 156)
"Het gesproken woord. Onbelangrijk of dit woord innerlik of uiterlik wordt gesproken. Maar minstens wordt het woord innerlik gezegd."

Digitized by Google

durchaus auch vokalisch gelesen wird. So wurden 1996 bei den Feierlichkeiten anlässlich des 100. Geburtstags des Dichters seine Texte in Museen und Theatern, in Pressehäusern und Kulturzentren, im Königlichen Palast sowie auf öffentlichen Straßen und Plätzen in Antwerpen unter Einsatz von Blaskapelle, Schlagzeugband und Chor in Bild und in Ton dargeboten. (Vgl. Buelens / Terryn 1996) Auch in dem elektronischen Lexikon *Encarta 98* wird unter "Van Ostaijen" das Gedicht *Melopee* nicht nur als visuelle Schrift aufgeführt, sondern per Mausklick kann hierzu eine Tonspur aktiviert werden. In all diesen Beispielen erfahren die Leser die Gedichte nicht unbedingt als primär visuelle, sondern auch als auditive Zeichen.

Inwiefern neben der subvokalen Artikulation auch die hier beschriebene vokale Artikulation als Interpretant im Sinne von Peirce bezeichnet werden kann, erscheint zunächst schwierig. Immerhin betonen sowohl Eco als auch Peirce den mentalen Aspekt des Interpretanten: er sei eine logische Kategorie, eine Vorstellung von einem Objekt, eine Idee, also auf jeden Fall etwas Immaterielles, das jenseits der Schädeldecke im Bewusstsein angesiedelt ist. (Vgl. Eco 1977: 162) Sowohl Eco als auch Peirce ist oft Mentalismus vorgeworfen worden. (Vgl. Bal 1991b: 92) Bei näherer Betrachtung dieser Rhetorik wird aber deutlich, dass jegliche Kritik dieser Art ihre eigenen Präsuppositionen aus dem Auge zu verlieren droht, denn sie geht genau von jener binären Opposition mental versus nicht-mental aus, die sie Peirce und Eco zum Vorwurf macht. Eine derartige Gegenüberstellung ist überflüssig und sinnlos, denn sie trennt den Geist vom Körper, den Kopf vom Rumpf.

Auf diese Gefahr hat schon De Lauretis (1983) hingewiesen. Sie betont an Peirces Zeichendefinition den Aspekt der Körperlichkeit, die bei jeder mentalen Handlung involviert ist:

> [T]he interpreter, the 'user' of the sign(s), is also the producer of the meaning (interpretant) because that interpreter is the place in which, the *body* in whom, the significant effect of the signs takes hold. That is the subject in and for whom semiosis takes effect. (De Lauretis, 1983: 179; H.v.m.)

Wenn im Folgenden in dieser Arbeit von Peirces Interpretant die Rede ist, dann ist darunter eben diese von De Lauretis geprägte Lesart des Interpretanten zu verstehen, die jenseits einer Opposition zwischen materieller Messbarkeit und mentaler Unmessbarkeit angesiedelt ist.

Ohnehin liegt das zentrale Charakteristikum des Interpretanten nicht in jenem oft falsch verstandenen Mentalismus, sondern vielmehr darin, dass der Interpretant erstens das Repräsentamen "interpretiert", und zweitens dass er seinerseits Zeichencharakter hat. Der Interpretant des visuellen Repräsentamens "BAM!!" kann ein auditives [bam]

Digitized by Google

sein, das seinerseits als Zeichen für beispielsweise das Zuschlagen einer Tür fungieren kann. Das Zuschlagen der Tür kann wiederum ein Zeichen sein für die Stimmung desjenigen, der die Tür zugeschlagen hat usw. Die Reihe der so erzeugten Zeichen ist gemäß Peirce ein unendlicher Regress.

Wichtig ist vor allem, dass jedes neue Zeichen in dieser Kette der Semiosis ein spezifischeres ist als das vorangegangene. Am Beispiel gesprochener Sprache kann dies besonders deutlich gezeigt werden, wie ich anhand folgender Geschichte von McLuhan veranschaulichen möchte:

> 'Tonight' kann nicht auf vielerlei Weisen geschrieben werden, aber Stanislawskij ließ seine jungen Schauspieler dieses Wort immer auf fünfzig verschiedene Weisen aussprechen und betonen, während die Zuhörer aus der Ausdrucksweise die verschiedenen gefühls- und bedeutungsmäßigen Nuancen schriftlich festhielten. So manche Seite Prosa und manche Erzählung ist nur geschrieben worden, um auszudrücken, was ein Schluchzen, ein Stöhnen, ein Lachen oder ein durchdringlicher Schrei wirklich sei. Das geschriebene Wort entziffert in zeitlicher Abfolge, was im gesprochenen Wort sofort und uneingeschränkt gegeben ist. (McLuhan 1997: 131-132)

Aus diesem Kommentar geht deutlich hervor, dass die auditive Artikulation eines Wortes ein spezifischeres Zeichen als seine geschriebene Form sein kann, die McLuhan gewissermaßen als neutral darstellt. Immerhin bedarf die auditive Form des interpretatorischen Akts des Schauspielers, der aus den unzähligen Möglichkeiten - bei Stanislaskij auf die Zahl 50 festgelegt - eine selegiert, nämlich entweder ein Schluchzen oder ein Stöhnen undsoweiter. Eine Rückübersetzung des auditiven Interpretanten in Schrift muss, so McLuhan, ungleich viel umfangreicher sein als das ursprüngliche geschriebene Wort, weil sie eben um die Spezifizierung der auditiven Interpretation angereichert werden muss.

In vergleichbarer Weise kann das visuelle Repräsentamen "BAM!!" auf viele Arten und Weisen gelesen werden. Zum Beispiel kann ein kurzer dröhnender auditiver Interpretant von "bam" beim Zeichenbenutzer mit einem Faustschlag auf den Tisch in Zusammenhang gebracht werden, während ein klangvoller tonischer Interpretant von "bam" als Zeichen für einen Glockenschlag stehen kann.[6] Die rhythmische Kalligraphie, die "bam" mit Großbuchstaben ausstattet und die beiden Ausrufezeichen zudem schräg stellt, engt die Möglichkeiten der auditiven Interpretation ein. So kann "BAM!!" nur schwer mit den sanften Tönen eines Xylophons in Zusammenhang gebracht werden. Die

[6] Wie bei jedem interpretativen Akt werden auch hier Opfer im Sinne von Lyotard erzeugt, nämlich all die Interpretanten, die dem Zeichenbenutzer nicht in den Sinn kommen. Auch diese geopferten Interpretanten sieht Peirce in seinem Modell vor. (Vgl. Eco 1977: 162-163)

Digitized by Google

rhythmische Kalligraphie leistet hier also in etwa das, was in Mc Luhans Beispiel mit "so mancher Seite Prosa" erledigt wird, indem sie die Richtung der auditiven Interpretation visuell spezifiziert.

Im Rahmen einer allgemeinen Kultursemiotik fungieren auch die 1996 in Antwerpen bei den Gedenkfeierlichkeit des Dichters aufgeführten multimedialen Vorstellungen von Van-Ostaijen-Texten als spezifischere Zeichen als die in Schrift gefassten Texte.[7] Die Kalligramme wurden nämlich in ihrer Eigenschaft als visuelle Repräsentanten vom Regisseur zum Zweck der Inszenierung interpretiert, ehe die Interpretanten von Schauspielern als neue Zeichen entweder schluchzend, stöhnend, lachend oder in einem durchdringenden Schrei vorgetragen wurden. Diese Spezifizierung innerhalb des Zeichenprozesses nimmt Peirce zum Anlass, Zeichen abhängig von der Art der Spezifizierung zu klassifizieren. Um das hier erarbeitete Bild der semiotischen Operationsweise der rhythmischen Kalligraphie weiter zu schärfen, möchte ich im Folgenden Peirces Zeichentypen skizzieren und Beispiele aus *De feesten* danach analysieren.

Ikon, Index, Symbol

Je nach Korrelation zwischen Zeichen, Interpretant und Objekt unterscheidet Peirce drei verschiedene Zeichentypen, die er Ikon, Index und Symbol nennt. Das ikonische Zeichen definiert Peirce durch ein Similaritätsverhältnis, das es zu seinem Objekt unterhält:

> Ein *Ikon* ist ein Repräsentamen, das die Funktion eines Repräsentamens aufgrund eines Merkmals erfüllt, das es in sich selbst besitzt und auch dann besitzen würde, wenn sein Objekt nicht existierte. So ist die Statue eines Zentauren gewiß kein Repräsentamen, wenn so etwas wie ein Zentaur nicht existiert. Doch wenn es einen Zentauren darstellt, dann aufgrund seiner Gestalt, und diese Gestalt wird es gleichermaßen aufweisen, ob ein Zentaur nun existiert oder nicht. (Peirce 1986: 435; H.d.V.)

An dieser Definition von Ikon möchte ich in Anlehnung an Bal (1994: 168) nicht sosehr die Frage nach einer realen Existenz des Objekts in den Vordergrund stellen, sondern vielmehr die Similaritätsbeziehung zwischen Zeichen und Objekt betonen. Als einschlägiges Beispiel für Ikonizität nennt Bal (1994: 168) das Porträt, weil es dem dargestellten Objekt ähnlich ist. Auch der Klang von Violinen, der eine romantische Liebesszene im Film untermalt, fungiere als Ikon.

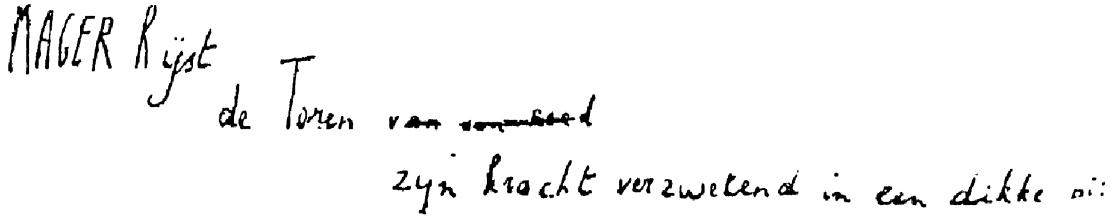
In *De feesten* bieten sich viele Zeichen zu einer ikonischen Lektüre an. Dies liegt an den Möglichkeiten der rhythmischen Kalligraphie, die Form eines Objekts in der

[7] Für eine fundierte Analyse des Interpretantenbegriffs von Peirce für den Bereich der theaterwissenschaftliche verweise ich auf Passow (1982).

Digitized by Google

Schrift zu simulieren. Ein deutliches Beispiel hierfür findet sich in (4):

(4)



(173)

[MAGER Erhebt sich der Turm seine kraft verschwitzend in einer dicken kutte]

Die Schrift von "Mager" und der Anfangsbuchstabe von "Rijst" sind schmal und in die Länge gezogen. Die in "Mager" ausgedrückte Schlankheit und auch die in der Notion "Rijst" ausgedrückte Bewegung nach oben werden in der Form der Buchstaben abgebildet. Auch das "T" von "Toren" ragt hoch hinaus. Hier unterhalten die rhythmisch-kalligraphischen Zeichen deutlich eine ikonische Similaritätsbeziehung zu ihrem Objekt.

Auch in (5) kann die geschwungene Form von "buik" als visuelle Nachahmung der Form des bezeichneten Objekts, nämlich eines vollen Bauchs, gelesen werden:

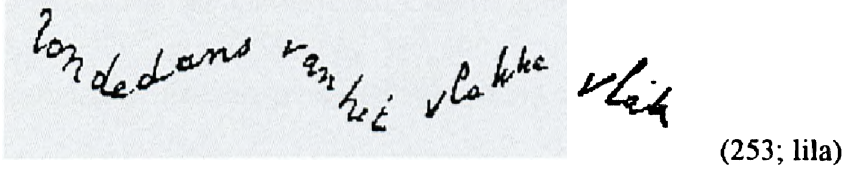
(5)

(243; lila)

[voller bauch sein]

In (6) kann die schlenkernde Form der Kalligramme in Beziehung gebracht werden zu der designierten Bewegung des Tanzes:

(6)



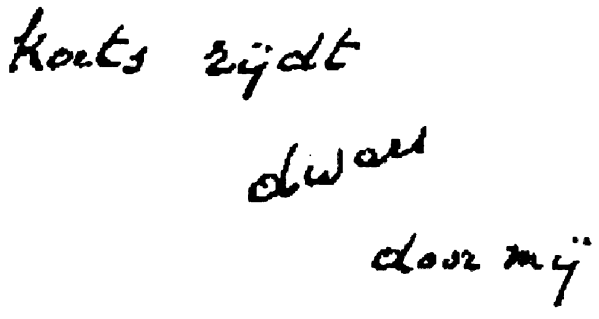
(253; lila)

[reigentanz der flachen fläche]

Hier ahmt die rhythmische Kalligraphie die Bewegung des Tanzes nach.

Digitized by Google

(7)

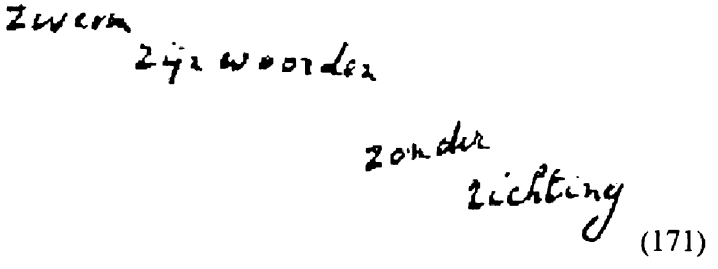


(208; blau)

[kutsche fährt / quer / durch mich]

In (7) verläuft die Richtung von "dwars" von links unten quer nach rechts oben. Auch hier bildet die rhythmische Kalligraphie das Objekt visuell nach.

(8)



(171)

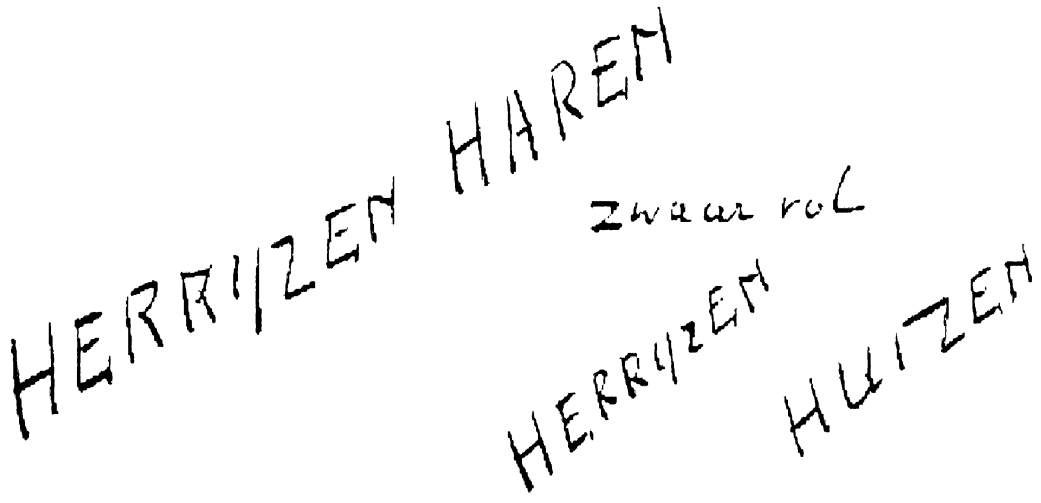
[schweben seine worte ohne richtung]

In (8) ist die schwebende ziellose Bewegung in der rhythmischen Kalligraphie mimetisiert. "Zonder" weicht zudem leicht von der ansonsten waagerechten Textrichtung ab, es verlässt sozusagen den "geraden Weg", und eben diese Abwegigkeit kann als ikonische Abbildung der Ziellosigkeit auf der Ebene des ausgedrückten Objekts gelesen werden. Überhaupt erweisen sich die in *De feesten* ausgedrückten Bewegungen für eine Untersuchung des Ikonischen als besonders fruchtbar. Wörter, die steigende Bewegungen ausdrücken, sind rhythmisch-kalligraphisch oft so gestaltet, dass auch der Schriftverlauf aufwärts führt.

In (9) imitieren die klimmenden Kalligramme die Aufwärtsbewegung, die die Notion "rijzen" ausdrückt.

Digitized by Google

(9)

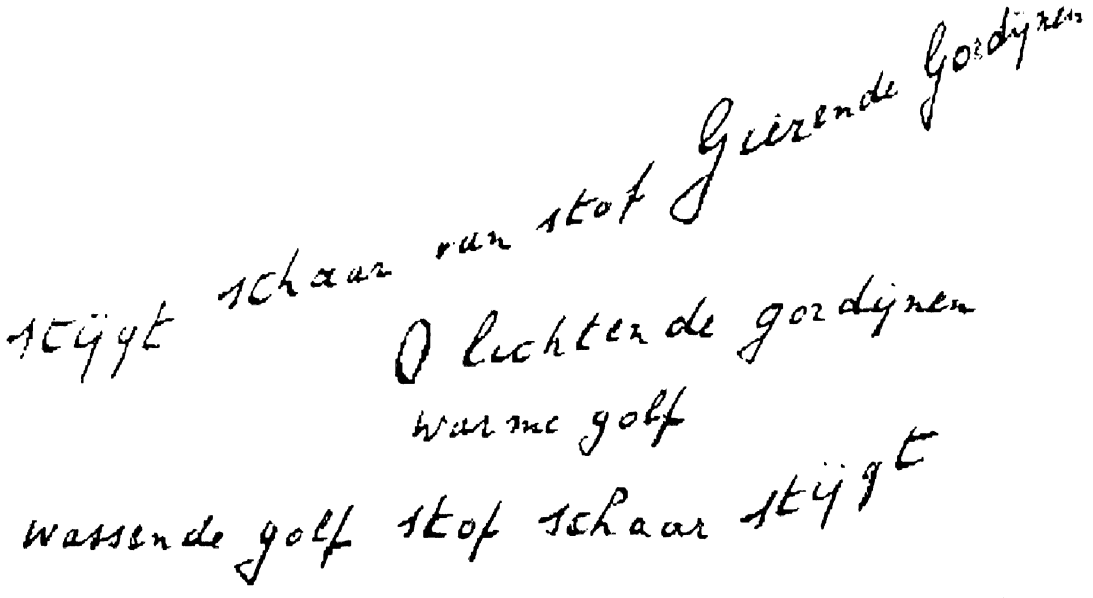


(167)

[WIEDERERSTEHEN HAARE / schwer voll / WIEDERERSTEHEN HÄUSER]

Der Schriftverlauf in (10) ist ähnlich organisiert:

(10)



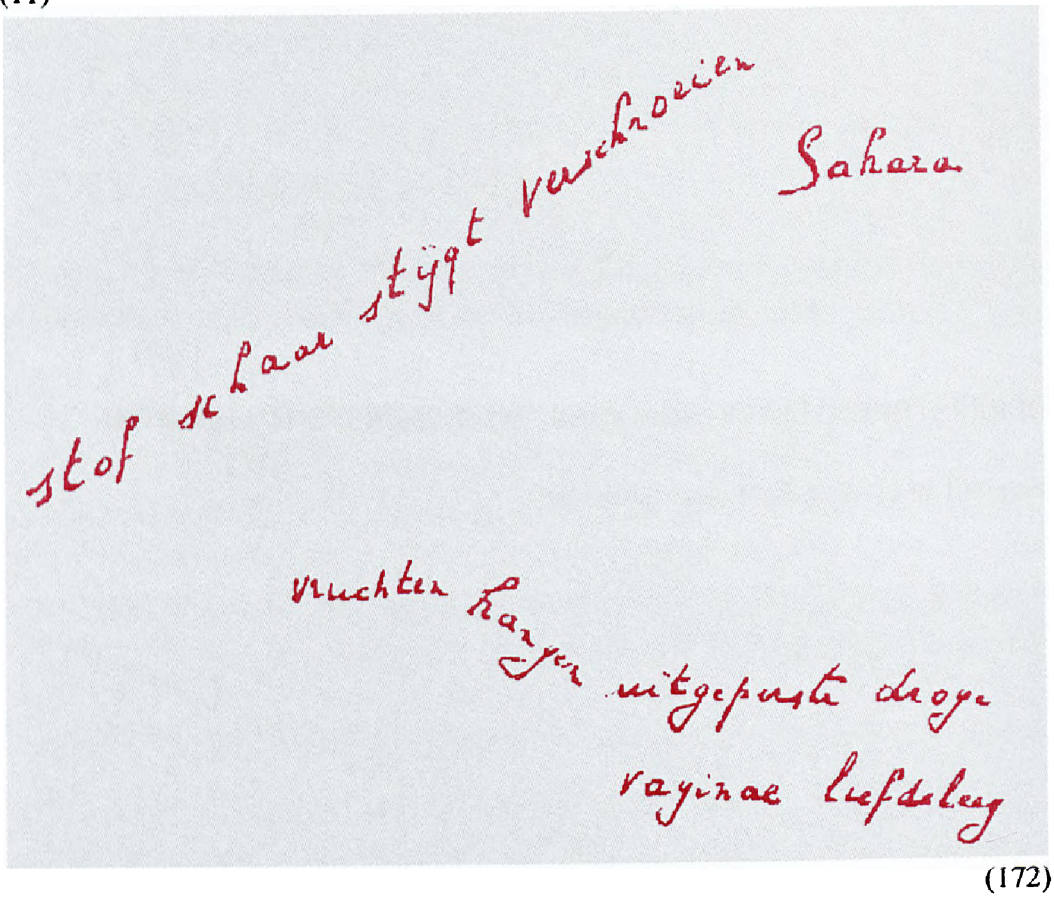
(166)

[steigt schere von stoff Kreischende Gardinen / O lichtende gardinen / warme welle / anschwellende [*oder auch:* waschende] welle stoff schere / steigt]

Digitized by Google

Hier ist das Steigen ist nicht nur verbal in "stijgen" [steigen] ausgedrückt, sondern es steigt auch die Schrift in der obersten Zeile von links unten nach rechts oben empor. In der untersten Zeile verläuft der Schriftfluss zunächst gleichmäßig waagerecht und wird erst bei "stijgt" wieder steiler.

(11)

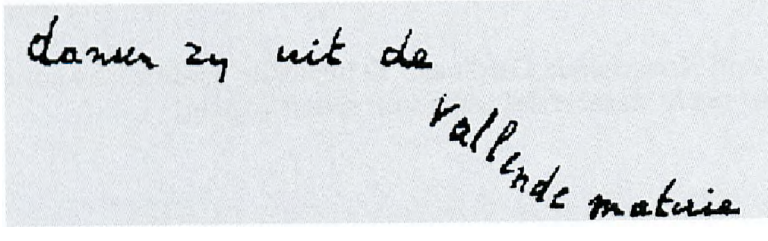


(172)

[stoff [staub] scheere steigt versengen / Sahara / früchte / hängen / ausgepresste trockene / vaginae liebesleer]

In (11) wird die Aufwärtsbewegung, die in "stijgt" ausgedrückt ist, in "hangen" gefolgt von einer Abwärtsbewegung. Beide Bewegungen sind in der rhythmischen Kalligraphie ikonisch faksimiliert. Gleichermaßen abwärts führt die Richtung in (12) und in (13):

(12)



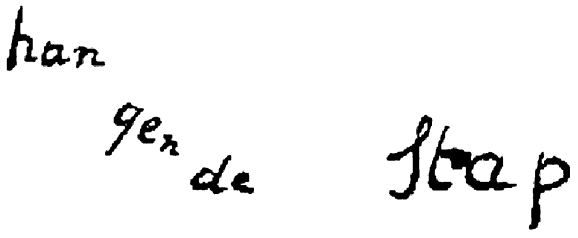
(248; lila)

Digitized by Google

[tanzen sie aus der / fallenden / materie]

Sowohl die Repräsentation von "vallen" in (12) als auch von "hangen" in (13) ist ikonisch in der rhythmischen Kalligraphie abgebildet.

(13)



(250; lila)

[hän / gen / der / schritt]

Insgesamt zeigen die Beispiele (5) bis (13), wie die rhythmische Kalligraphie ein Objekt visuell nachzubilden vermag. Nicht verwunderlich ist denn auch, dass die rhythmische Kalligraphie bei Van Ostaijen oft mit der in Apollinaires *Calligrammes* oder *Alcools* verglichen worden ist.[8] In diesen Gedichten sind die Wörter so arrangiert, dass sie das im Gedicht thematisierte Objekt, beispielsweise eine Krawatte, ikonisch nachbilden.

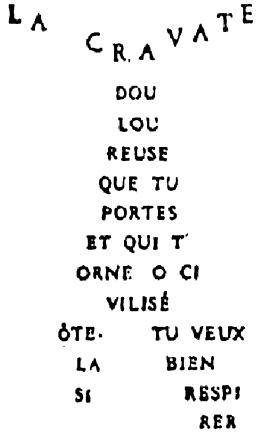


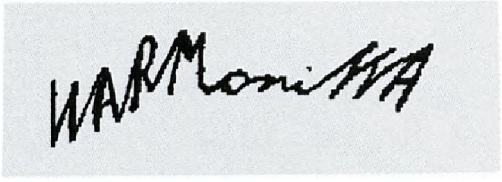
Abbildung 2: Guillaume Apollinaire: *La cravate et la montre* (1955: 34)

[8] Vgl. hierzu insbesondere Hadermann 1979b; aber auch Bogman 1990: 39-41, Borgers 1996a: 311f sowie De Roey 1996.
Die Diskussion über Momente der Nachfolgung und des Unterschieds zwischen Van Ostaijen und Apollinaire orientiert sich allerdings hauptsächlich an den unterschiedlichen poetologischen Positionen der Dichter und berücksichtigt kaum die eigentliche textuelle Realität.

Digitized by Google

Van Ostaijen selbst hat sich in seinen poetologischen Essays gegen eine derartige ikonische Lesart seiner Poesie gewehrt. In dem oben bereits zitierten Essay *Über die Typographie von 'Bezette Stad'* (*Over de typographie van Bezette Stad*) kommentiert Van Ostaijen die Darstellungsweise des Wortes "Harmonika" aus dem Gedicht *De triestigheid 's morgens* (*Die traurigkeit morgens*) in *Bezette Stad.*

(14)



(VW2: 132-133)

Da "Harmonika" nicht wie die meisten Zeichen in *Bezette Stad* in Druckschrift, sondern mit der Hand geschrieben ist, eignet sich dieses Beispiel besonders für eine Diskussion der rhythmischen Kalligraphie in *De feesten.* Van Ostaijens Kommentar über (14) lautet wie folgt:

> Manche Rezensenten [...] waren der Meinung: ich hätte in den meisten Fällen den graphischen Aspekt des Dings imitiert. Gerade dagegen habe ich mich immer gewehrt, und die Bemerkung ist lediglich für einige Wörter wie 'harmonika' verständlich, aber dann muss man voraussetzen, dass die Rezensenten vergessen: der Klang Harmonika ist gerade eine Übersetzung des Dings ins Phonetische. Der Klang Harmonika ist genauso gestreckt-schmerzhaft wie das Objekt, das er ins Phonetische übersetzt. (VW4: 159)[9]

Demnach dementiert Van Ostaijen eine visuelle Ikonizität und behauptet hingegen eine auditive. In der Tat ist "HARMONIKA" auch ein Musterbeispiel für auditive Ikonizität: der Klang des Wortes kann als Nachahmung des Klangs des Musikinstruments gelesen werden. Daneben kann eine Leserin oder ein Leser sich aber durchaus auch von der visuellen Similarität zwischen dem geschwungenen Schriftverlauf des Zeichens "HARMONIKA" und der geschwungenen Form des Musikinstruments leiten lassen. Ikonizität, ob visuell oder auditiv, ist nicht eine Eigenschaft des Zeichens aus eigenem Recht, sondern, wie Bal betont, "[i]conicity is in the first place *a mode of reading*, based on a hypothetical similarity between sign and object." (Bal 1994: 168; H.v.m.)

---

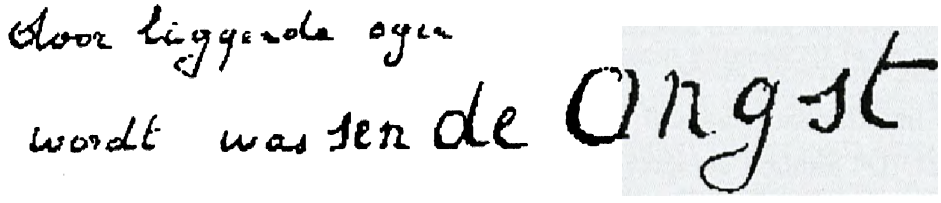
[9] "Sommige recensenten [...] hebben gemeend: ik zou in de meeste gevallen het grafiese aspekt van het ding hebben nagebootst. Juist daartegen heb ik mij steeds geweerd en slechts is de opmerking voor enkele woorden als 'harmonika' begrijpelijk, maar dan moet men veronderstellen, dat de recensenten vergeten: de klank harmonika is juist een vertaling van het ding in het fonetiese. De klank harmonika is net zo gerokken-pijnlik als het objekt, dat hij in het fonetiese vertaalt."

Digitized by Google

Demnach kann "HARMONIKA" sowohl als visueller als auch als auditiver Ikon gelesen werden.

Die Strategie der intermedialen Lektüre besteht darin, genau diese Interaktion zwischen Visualität und Auditivität zu ihrem Hauptinteresse zu machen. An dieser Stelle möchte ich zusätzlich darauf hinweisen, dass die oben unter (9) bis (13) aufgeführten Kalligramme auch alle auditiv ikonisch interpretierbar sind, indem die Aufwärts- beziehungsweise Abwärtsbewegungen entsprechend den Techniken auditiver semiotischer Systeme mimetisiert werden, also beispielsweise durch höher oder tiefer werdende Tonführung oder durch Crescendo beziehungsweise Decrescendo. Ein weiteres Beispiel für ein Kalligramm, das sowohl visuell als auch auditiv ikonisch gelesen werden kann, liefert (15):

(15)



(249; lila)

[durch liegende augen / wird wachsende ANGST]

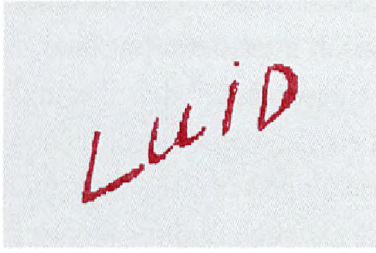
In (15) fängt die Schrift in der zweiten Zeile links klein an und nimmt im Verlauf des Textflusses nach rechts ständig an Größe zu, bis "ANGST" als größtes Zeichen der Zeile den Höhepunkt dieser Entwicklung formt. Wachsen ist vom Begriff her nicht nur als Objekt von "wassende" ausgedrückt, sondern auch auf der Repräsentamenebene des Zeichens. In dieser Lesart fungiert das Zeichen als visueller Ikon. Die Zunahme optischer Reize in (15) kann aber auch gemäß der oben zitierten poetologischen Auffassung Van Ostaijens über Ikonizität als Steigerung akustischer Reize aufgefasst werden. Demnach würde dem Wort "ANGST" in einer vokalen Lesart mehr Ausdruck verliehen werden; es würde mit mehr Nachdruck, ängstlicher, klingen als die kleiner geschriebenen Zeichen davor.

Insgesamt zeigt die Diskussion der oben stehenden Beispiele, dass Visualität und Auditivität einander bedingen. In der Terminologie von Peirce könnte man sagen: das visuelle Repräsentamen unterhält ein ikonisches Similaritätsverhältnis zu seinem auditiven Interpretanten, oder, andersherum betrachtet: der auditive Interpretant wird seinerseits visuell interpretiert. Demnach treten die Kalligramme in einen Zeichenprozess ein, dessen Progressivität von der Medialität des Zeichens fortbewegt wird.

Digitized by Google

Nicht immer lassen sich die semiotischen Prozesse so reibungslos theoretisch darstellen wie bei den oben betrachteten Beispielen. Einen etwas sperrigen Fall, der das Peircesche Zeichenmodell bis aufs Äußerste herausfordert, liefert das Beispiel in (16):

(16)



(177)

[LAUT]

Dieses Kalligramm ist aufgrund seiner Großschreibung sowohl besonders gut zu sehen als auch besonders gut zu hören. Je nach Betrachtungsweise kann seine visuelle Performanz als Interpretant des auditiven Repräsentamens fungieren oder umgekehrt. Jedenfalls unterhalten beide ein ikonisches Verhältnis zueinander. Auf den ersten Blick scheint "LUID" ähnlich gelagert zu sein wie "BAM!!". Allerdings liegt die akustische Stärke von "LUID" nicht unbedingt im Wortklang, denn der Anlaut [l] ist phonetisch bei weitem nicht so markant wie der Plosiv von "BAM!!", und auch das kupierte gespannte [a] in "BAM!!" schallt prägnanter als der gedehnte Diphthong im Silbenkern von "LUID". Phonetisch gesehen dringt "BAM!!" eher ans Ohr als "LUID". Hinzu kommt, dass im Fall von "LUID" die Lautstärke nicht durch Ausrufezeichen moduliert wird.

Auch das Verhältnis zwischen Zeichen und Objekt unterscheidet "BAM!!" von "LUID". "BAM!!" ist direkte Onomatopoesie, die eine unmittelbare Similaritätsbeziehung zu ihrem Objekt, etwa einem Schlag oder einem Knall, unterhält. Allerdings kommt auch Onomatopoesie nicht ganz ohne die elementare Designationsregel des Kodes aus. Zum Beispiel wird "BAM" in der Englisch-Übersetzung von Van Ameyden-Van Duym als "BANG!!" (Van Ostaijen 1976: 9) übersetzt, weil diese Interjektion der Phonologie und der Konvention des Englischen entspricht. Abgesehen von dieser phonologischen Konditioniertheit hängt "BAM" aber nicht von der Konvention des Kodes ab; es ist beispielsweise nicht in den einschlägigen niederländischen Lexika verzeichnet.

"LUID" dagegen ist unausweichlich auf den Kode der niederländischen Sprache angewiesen. Die akustische Lautstärke von "LUID" resultiert aus der kodierten Beziehung zwischen Zeichen und Objekt, die durch Konvention festgelegt ist. Insofern fungiert "LUID" - eher als "BAM!!" - auch als Symbol im Sinne von Peirce, der das symbolische Zeichen definiert als "ein Repräsentamen, [...] weil es als Repräsentamen

Digitized by Google

interpretiert werden wird." (Peirce 1: 435) Das Symbol ist aufgrund von Konvention oder Tradition mit seiner Bedeutung verbunden. Bal (1990: 15) weist darauf hin, dass "viele Zeichen, die als Ikon oder Index angefangen haben, [...] so gebräuchlich geworden [sind], dass sie jetzt symbolisch gelesen werden. [...] Umgekehrt werden manche Zeichen, die eigentlich symbolisch, also konventionell sind, oft als ikonisch oder indexikal angesehen".[10]

Im Fall von "LUID" hängt eine Kategorisierung als ikonisch oder symbolisch von dem Maß ab, in dem der Aspekt der Konventionalität bewertet wird. Je nach Lesestrategie können unterschiedliche Bedeutungen produziert werden. Die ikonische Lesart interessiert sich vor Allem für das Moment der Similarität, also dass Lautstärke sowohl visuell oder auditiv auf der Repräsentantenebene ausgedrückt wird als auch in der Bedeutung. In der symbolischen Lesart werden dagegen die Bedingungen der Zeichenstruktur an sich fokussiert. Sie reflektiert den Akt des Lesens selbst, denn sie stellt das Wissen der Leserin in den Vordergrund, die, wäre sie nicht eingeweiht in die kulturellen Konventionen sprachlicher Kodierung, niemals eine ikonische Lektüre leisten könnte.

Neben dem ikonischen und dem symbolischen definiert Peirce noch einen weiteren Zeichentyp, den er als "Index" bezeichnet. Im Gegensatz zum ikonischen Zeichen, das durch Similarität auf ein nicht-existentes Objekt verweisen kann, sei das indexikalische Zeichen auf die Existenz seines Objekts angewiesen. Peirce veranschaulicht Indexikalität mit folgendem Beispiel:

> Ein *Index* ist ein Repräsentamen, das die Funktion eines Repräsentamens aufgrund eines Merkmals erfüllt, das es nicht besitzen könnte, wenn sein Objekt nicht existierte [...] Zum Beispiel ist ein veraltetes Hygrometer ein *Index*. Denn es ist so gebaut, daß es auf die Trockenheit und Feuchtigkeit der Luft physikalisch so reagiert, daß der kleine Mann herauskommt, wenn es feucht ist, und dies geschähe auch dann, wenn die Verwendung des Instruments gänzlich vergessen worden wäre, so daß es in Wirklichkeit keine Information mehr vermittelte. (Peirce 1986: 435; H.d.V.)

Ebenso wie bei Peirce's Definition von Ikon möchte ich auch hier in Anlehnung an Bal (1994: 168-169) nicht den Aspekt des Wirklichkeitsbezugs hervorheben, sondern den Aspekt der Kontiguität, auf den die Beziehung zwischen einem Zeichen und seinem Objekt beruht. Als Beispiele für Indexikalität nennt Bal den Pfeil, der in die Richtung eines Objekts zeigt, oder die Unterschrift des Künstlers auf einem Gemälde, die für den (abwesenden) Künstler steht.

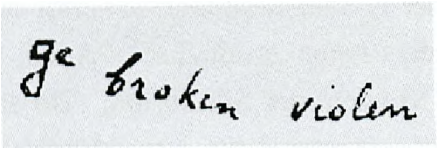
---

[10] "Veel tekens die als icoon of index zijn begonnen, zijn zo gebruikelijk geworden dat ze nu symbolisch worden gelezen. Omgekeer worden sommige tekens, die eigenlijk symbolisch, dus conventioneel zijn, vaak aangezien voor iconisch of indexicaal."

Digitized by Google

Gemäß dieser Definition kann die Handschriftlichkeit von *De feesten* als Index verstanden werden, der auf den Dichter verweist, auch wenn dieser abwesend ist. In Kapitel 2 dieser Arbeit bin ich auf die Komplexität der Autographie und ihre Wirkungen im Prozess der Signifikation bereits eingegangen. Neben der Handschriftlichkeit weist die kalligraphische Schrift in *De feesten* noch weitere Aspekte von Indexikalität auf, wie die folgenden Beispiele zeigen.

(17)



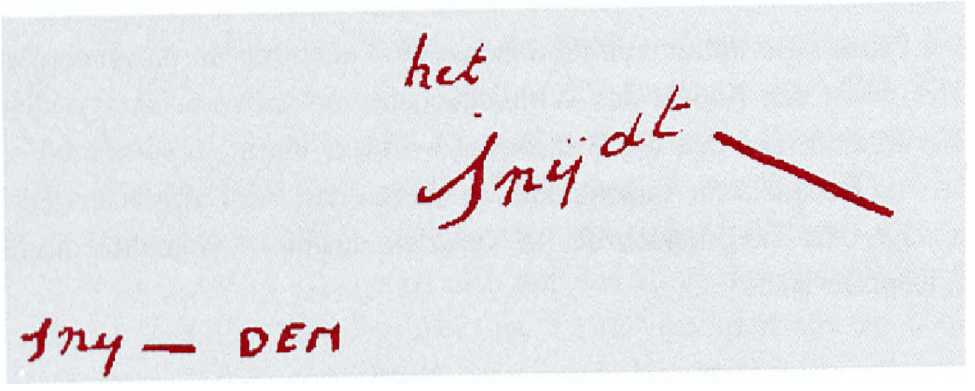
(211; blau)

[ge / brochene / violinen]

Die rhythmisch-kalligraphische Organisationsweise der Schriftzeichen in (17) trennt das Wort "gebroken" in "ge-" und "-broken". Aus der Sicht der Schriftkonvention ist der weiße Leerraum zwischen den beiden Segmenten nicht grammatisch motiviert, denn er zerstückelt, was morphologisch zusammengehört. Es stellt sich also die Frage nach der Funktion des Leerraums. In einer visuellen Lektüre, die sich für die optische Performanz des Zeichens interessiert und Schrift zugleich auch als Bild wahrnimmt, kann der Leerraum als Repräsentation des Bruchs gelesen werden, der sich infolge des designierten Vorgangs des Brechens visuell fortgesetzt hat, so dass das Objekt in einem Kontiguitätsverhältnis zum Zeichen steht. Das Ergebnis ist für die Leser in Form eines Bruchs im Schriftfluss zu sehen.

Auch in (18) hinterlässt das Objekt von "snijden" eine Spur in der rhythmischen Kalligraphie.

(18)



(227)

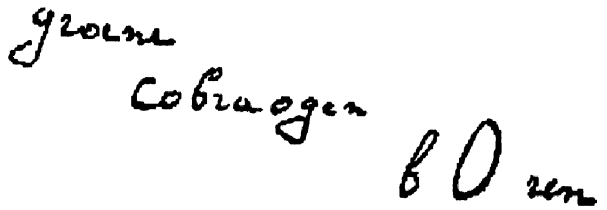
[es / Scheidet / ____ / schnei-DEN]

Digitized by Google

Der Strich rechts oben neben "Snijdt" ist innerhalb der Konvention der niederländischen Schrift nicht als Schriftzeichen vorgesehen. Dafür ist er zu lang, und außerdem verläuft er schräg über den Blattspiegel. In einer visuellen Lektüre kann der Strich als Repräsentation eines Schnitts aufgefasst werden, der in einer Kausalkette die notwendige Konsequenz ist, zu der der Vorgang des Schneidens führt. Demnach fungiert der Strich als Index. Der andere Strich in (18) hat sowohl den Status eines Schriftzeichens, nämlich den des Trennungszeichens, als auch den eines Bildzeichens. Auch dieser Strich kann indexikalisch im Kontiguitätsverhältnis zur designierten Bedeutung von "snijden" gelesen werden. Hier fungiert Schrift, da sie zugleich Bild ist, als Index.

Als weiteres Beispiel für visuelle Indexikalität möchte ich (19) anführen.

(19)



(190; lila)

[grüne / cobraaugen / bOren]

Ebenso wie im Fall von "krIJt" in (2), welches Kalligramm ich am Anfang dieses Kapitels analysiert habe, fällt in (19) die Binnengroßschreibung von "O" in "bOren" auf. In einer logozentristischen Lektüre, die den Buchstaben ohne Rücksicht auf seine mediale Performanz auf eine sekundäre Rolle der Darstellung von gesprochener Sprache reduziert, ist die Großschreibung des "O" mit keiner orthographischen Konvention zu rechtfertigen. Es stellt sich also die Frage nach der Funktion des großen weißen Leerraums inmitten des Buchstabens. Wird das Zeichen nicht nur als Buchstabe, sondern auch als Bild interpretiert, kann der runde Leerraum als Repräsentation eines Lochs gelesen werden. Das Kalligramm fungiert als Index: das Resultat des Bohrens ist in dem Loch ausgedrückt, das ein Kontiguitätsverhältnis zum Zeichen unterhält.

Im Fall von "krIJt" in (2) habe ich die Binnengroßschreibung mit der diskursiven Schreibweise des Computerhypertextes verglichen, der Großbuchstaben - auch in Wortmitte - zur Markierung von Hyperlinks einsetzt. Ebenso wie das "IJ" in "krIJt" und das "O" in "bOren" beruht die Operationsweise des Hyperlinks auf dessen Indexikalität, denn der Hyperlink fungiert wie ein Pfeil, der die Richtung der weiteren Lektüre *indiziert*.

Digitized by Google

Neben der Lesart als indexikalisches Schriftbild bietet sich für (19) auch eine auditive Lektüre an: das Geräusch des Bohrens wird durch Anhalten des Vokals [o] akustisch mimetisiert. Hier fungiert das "O" allerdings nicht indexikalisch, sondern ikonisch, denn es unterhält ein Similaritätsverhältnis zu seinem Objekt. Diese auditive Ikonizität lädt wiederum zum visuellen Lesen ein, denn die Rundung des "O" kann gleichermaßen als ikonisches Zeichen für die Rundung der Lippen beim Sprechen gelesen werden.

Ikonizität, Indexikalität und Symbolizität schließen einander nicht aus, sondern - dahingehend argumentiert auch Peirce - sie können gleichzeitig und nebeneinander auftreten. Im Fall von *De feesten* hängt die Kategorisierung der Zeichen davon ab, welcher mediale Modus der Kalligramme betrachtet wird. Beispielsweise analysiert die visuelle Lektüre "BAM!!" als Ikon, denn das visuelle Repräsentamen übersetzt die Prallheit des auditiven Repräsentantens in optische Schrillheit. Auch die auditive Lektüre kann ikonisch sein, wenn sie von der Zeichenhaftigkeit des auditiven Interpretanten [bam] ausgeht. Demnach betrachtet sie das Similaritätsverhältnis zwischen [bam] und beispielsweise dem Geräusch, das beim Zuschlagen einer Tür ensteht. Setzt die Lektüre ihren Schwerpunkt noch anders, kann sie [bam] auch als auditiv indexikalisches Zeichen auffassen, das ein Kontiguitätsverhältnis unterhält zu seinem Objekt, das nicht das Geräusch selbst, sondern dessen Verursacher ist, also in diesem Fall das Zuschlagen einer Tür.

Anhand des Zeichenmodells von Peirce lassen sich die vielfältigen semiotischen Möglichkeiten der rhythmischen Kalligraphie detailliert darstellen. Die Kalligramme in *De feesten* können als Klangbilder und Bildklänge, zugleich als Bilderschriften und Schriftbilder fungieren, die ein dichtes Netzwerk an Zeichenbeziehungen ausbilden. Diesem komplexen Geflecht wird erst die Lektüre gerecht, die interlinear ist, das heißt hier: die sowohl Similaritäts- als auch Kontiguitätsbeziehungen gleichwertig ins Auge fasst, und zugleich intermedial ist, also sowohl die auditive als auch die visuelle Performanz der Kalligramme ohne Prädominanz der einen über die andere betrachtet.

In den Kapiteln 7, 8 und 9 über visuelles, auditives und filmisches Lesen werde ich Interlinearität und Intermedialität im Rahmen einer allgemeinen Kultursemiotik anhand einer Vielzahl von Hyperlinks näher betrachten und darlegen, wie diese Strukturprinzipien als Lesestrategien für verschiedene mediale Systeme operationalisiert werden können. Zunächst aber möchte ich einen weiteren zentralen Aspekt der rhythmischen Kalligraphie in *De feesten* zur Diskussion stellen, nämlich die Farbigkeit der Gedichte.

Digitized by Google

Kapitel 4. Die Semiotik der Farben

Schwarz auf weiß, rot auf weiß

> *Ein genußvoller Ausdruck erschien auf seinem Gesicht; einige Buchstaben waren seine Favoriten, wenn er an diese geriet, war er geradezu außer sich: er kicherte in sich hinein und zwinkerte mit den Augen, und half mit den Lippen nach, so daß man an seinem Gesicht, so schien es, jeden Buchstaben ablesen konnte, den seine Feder ausführte.*
> (Gogol, *Der Mantel*)

Wenn Schrift, wie ich in Kapitel 2 im Abschnitt über die autographische Spur vorgeführt habe, definiert wird als ein allographisches System im Sinne von Goodman, dessen wesentliche Eigenschaft seine Buchstabierbarkeit ist, dann führt diese Konzeption von Schrift zu einer Grammatologie, die die Medialität schriftlicher Performanz aus den Betrachtungen über Schrift ausklammert. Schrift erscheint als entsinnlichtes sekundäres Medium zur Fixierung von gesprochener Sprache. Demgemäß spielt es keine Rolle, ob Schrift mit der Hand oder mit Hilfe einer Maschine geschrieben ist, und auch die Farbe ihrer Tinte berührt ihre allographische Operationsweise nicht. Die Farbe bleibt der Schrift äußerlich, sie fungiert allenfalls als ein Zierrat, der der Schrift selbst supplementär ist.

Im Verlauf dieser Arbeit habe ich bereits mehrfach auf die Gefahren dieser Argumentationsweise hingewiesen. Beispielsweise bin ich in Kapitel 2 auf die Frage eingegangen, wie sich Handschrift und Druckschrift voneinander unterscheiden und wie diese Differenz beim Lesen von *De feesten* signifikant sein kann. An dieser Stelle möchte ich meine Argumente in Hinblick auf die Farben der Kalligramme weiter schärfen.

Wenn die zentralen Eigenschaften von Schrift gemäß ihrer logozentristischen Konzeption unabhängig von ihrer medialen Performanz definiert werden, fällt umso mehr auf, dass es im Medium Buch eine Standardfarbe für Schrift gibt: Schwarz. Schwarz ist die Farbe von Tinte und Druckerschwärze; es fungiert als dominante Farbe für Schrift, als Schrift schlechthin. Schwarz markiert so sehr den Normalfall von Schrift, dass es

Digitized by Google

hinsichtlich seiner Farbigkeit neutral und transparent erscheint und somit vorgibt, vielmehr Nicht-Farbe als Farbe zu sein. Die Redewendung "schwarz auf weiß" sagt nichts aus über die Farbigkeit einer Schrift, sondern behauptet lediglich, dass das, was diese Schrift bezeichnet, unumstritten sein soll, weil es eben schriftlich ist. In Hinblick auf Schriftlichkeit metaphorisiert schwarze Druckschrift die mentalistische Gedankenfabrik. Überhaupt exponiert Schwarz Schrift nicht als Schrift, sondern es verdeckt ihre visuelle Performanz und macht sie somit unsichtbar.

Wenn Gedanken eines akademischen Diskurses, der einen Objektivitätsanspruch erhebt, eine graphische Form wählen dürfte, würde sie die Druckschrift vor der Handschrift präferieren und Schwarz vor allen anderen Farben, da diese Schrift am ehesten als frei von Sinnlichkeit bestehen kann und somit der im Logozentrismus herrschenden Maxime von der Unabhängigkeit von Subjektivität und Körperlichkeit gerecht wird. Auch das artefaktische Erscheinungsbild der vorliegenden Arbeit ist von dieser Konvention geprägt. Dennoch will ich Farbigkeit und Sinnlichkeit in den Fokus meiner Aufmerksamkeit rücken..

Die Gedichte in *De feesten* sind nicht nur in Schwarz und - was für Handschriften noch akzeptabel erscheint - Blau geschrieben, sondern auch in Rot, Lila und Grün. Insofern gleicht die Farbigkeit dieses Gedichtbands eher dem elektronischen Modell des Computerhypertextes als dem Medium Buch. Im Medium Computer ist die schwarz-auf-weiß-Konvention von Schrift aufgehoben. Beispielsweise arrangierten die monochromen Bildschirme der achtziger Jahre helle Schrift auf dunklem, oft bernsteinfarbenem Hintergrund. In der neueren Generation der Farbbildschirme ist seit HTML2 (HyperText Markup Language) die Operationsweise des Hypertextes direkt mit seiner farblichen Organisationsweise verbunden, da die Pfade durch höher- oder tiefergelegene Textebenen mit Hilfe von Farben markiert sind. Daneben stellt der HTML-Bildschirmtext verschiedene Zeichensätze in unterschiedlichen Größen und Formaten zur Verfügung.

Dennoch haben die Farben in *De feesten* eine andere Bedeutung. Schließlich existiert der Gedichtband unverkennbar nicht als wirklicher Hypertext, sondern liegt im Medium Buch vor. Daher fällt die farbige Gestalt seiner Schrift umso mehr auf und verdient somit beim intermedialen Lesen besondere Beachtung. Diese Vielfarbigkeit hebt - um abermals mit Goodman zu argumentieren - den autographischen Aspekt der Kalligramme noch deutlicher hervor: Sie macht den Gedichtband zu einem visuellen Text, der ähnlich wie ein Rembrandt, dessen "Echtheit" in hohem Maße von der "Echtheit" der Farben abhängt, eine Autographie darstellt.

Digitized by Google

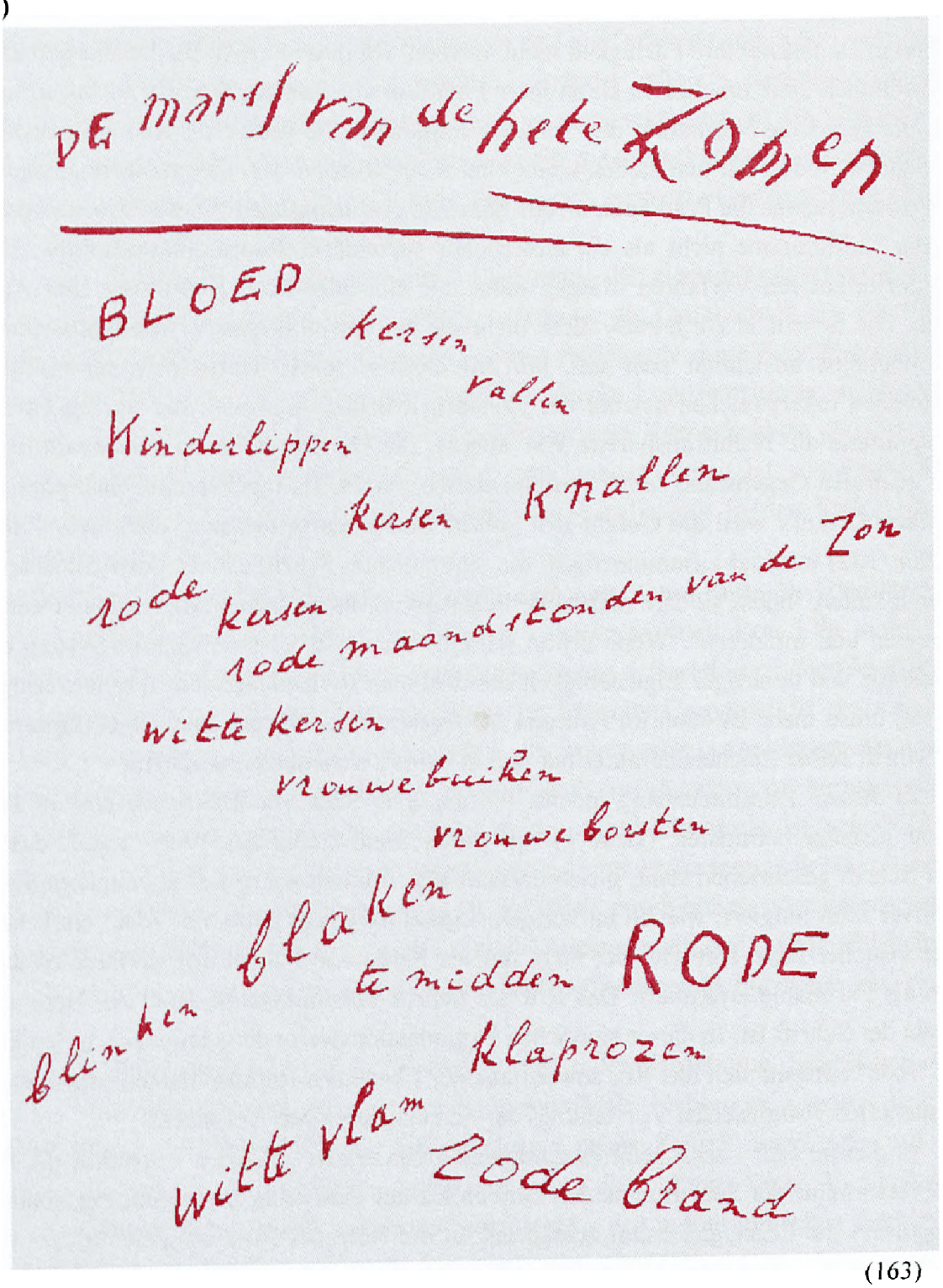
Im Gegensatz zu Schwarz, das als farbneutral gilt, können die nicht-schwarzen Farben in *De feesten* ihre Farbigkeit nicht leugnen. Da diese Farben für Schrift gänzlich ungewöhnlich sind, erscheinen sie in ihrer Funktion als Schriftträger als Nicht-Normalität, die gegen die Normalität des Schwarz imponiert. Sie gelten als vom Standardfall abgeleiteter Sonderfall und stellen somit eine Komplikation dar, die aus ihrer sekundären Position heraus die Prädominanz des Schwarz problematisiert. Diese Farben stilisieren die Kalligramme nicht als ein äußerliches sekundäres Repräsentationsmittel, und ihre performativen Verfahren bringen nicht nur eine innerliche Bedeutung zum Ausdruck. Die Schrift in *De feesten* dient nicht als ein entsinnlichtes Vermittlungssystem, das möglichst unsichtbar sein soll, um das Denken selbst beobachtbar zu machen. Stattdessen unterstreichen sowohl die Handschriftlichkeit als auch die Farbigkeit der Kalligramme die Nichttransparenz von Schrift, die Derrida in seiner *Grammatologie* zum zentralen Gegenstand seiner Argumentation macht. Im logozentristischen philosophischen Diskurs wird die Gefahr der Schrift gerade darin gesehen, dass, wie Culler (1988a: 102) treffend zusammenfasst, die sprachlichen Schriftzeichen "den Blick arretieren könnten, indem sie ihre materielle Form dazwischenschieben, und so das Denken affizieren und infizieren". Wenn schon im schwarz-auf-weiß-Druckschrift-System der Philosopie von derartiger Eigenlebigkeit der medialen Performanz von Schrift auszugehen ist, umso mehr ist dann im Fall von *De feesten* zu erwarten, dass die Kalligraphie der Schrift selbst Zeichencharakter hat und in einen Zeichenprozess eintritt.

In diesem Zusammenhang möchte ich die erste Seite von *DE marsj van de hete Zomer* genauer betrachten. (siehe 1) Auf dieser Seite taucht das Wort "rode", das in roter Schrift geschrieben steht, gleich dreimal auf. Ähnlich wie "luid" als ein komplexer auditiver Ikon fungiert, wie ich im vorigen Kapitel dargelegt habe, ist "rode" ein besonderer visueller Ikon. Rot tritt hier nicht nur als Farbe von Schrift auf, sondern es wird auch als Farbname artikuliert. Das Rot der Schrift faksimiliert die Röte des Rots, das Objekt der Schrift ist. In dieser sinnlichen Organisationsweise der semiotischen Struktur von "rode" spiegelt sich das Rot sowohl auf der Ebene des Repräsentamens als auch in der mentalen visualisierten Vorstellung, die sich ein Leser von Rot macht.

In diesem Fall - so scheint es zumindest beim ersten Hinsehen - arretiert die farbige Performanz der Schrift nicht den Durchblick auf eine gedachte Bedeutung, sondern katapultiert die Leser gleichsam zweigleisig in die Röte des Rots. Zugleich aber - und hier kommt die eigene Involviertheit der Leserin oder des Lesers beim Akt der Signifikation wieder ins Spiel - stellt diese Art des Lesens, die zugleich liest und betrachtet, ein derart sinnliches Ereignis dar, dass die Röte der Schrift eigenen Zeichencharakter

Digitized by Google

(1)



(163)

[Der Marsch des heißen Sommers / Blut / kirschen / fallen / Kinderlippen / kirschen / knallen / rote / kirschen / rote menstruation der Sonne / weiße kirschen / frauenbäuche / frauenbrüste / blinken / glühen / inmitten ROTER / klatschmohn / weiße flamme / roter brand]

Digitized by Google

annimmt, der die Leser nicht nur wie über eine Schnellstraße auf das artikulierte Rot durchblicken lässt, sondern auch auf das Rot der Artikulation.

Wie ein Wortspiel öffnet die Röte des Rots eine zweite Ebene der Semiose, eine zweite Bedeutung, die die erste zugleich unterstützt und verstellt, nur dass hier nicht wie für Wortspiele üblich mit den Mitteln der Orthographie oder der Homonymie gespielt wird, sondern mit einem Aspekt von Schrift, der ihr noch viel mehr als äußerlich gilt: ihrer Farbe. Die rhythmische Kalligraphie thematisiert ihre eigenen medialen Bedingungen, indem sie die komplexen Verflechtungen der semiotischen Verfahren selbst darstellt. Sie bringt das semiotische Spiel des in Rot sich ausdrückenden Rots explizit zum Ausdruck und stellt somit den Zeichenprozess an sich zur Diskussion. Somit wird das Lesen, das Betrachten selbst, thematisiert.

In (1) fungiert auch die Farbe der anderen Kalligramme als ikonisches Zeichen im Sinne von Peirce. Sowohl das visuelle Repräsentamen "BLOED" als auch dessen Objekt haben die Eigenschaft "rot". In gleicher Weise kann die Farbe der Wörter "kersen", "kinderlippen", "maandstonden", "klaprozen", "vlam" und "brand" als Ikon kategorisiert werden, denn die Objekte, auf die sie verweist, sind ebenso wie die Farbe der entsprechenden Kalligramme rot.

Einen besonderen Fall von Ikonizität liefert das Zeichen "BLOED". Wenn hier die Röte der Schrift mit der Röte von Blut verglichen wird, bedeutet dies, dass Tinte als Metapher für Blut steht, denn beide haben als *tertium comparationis* die Eigenschaft "rot". Diese Tinte-für-Blut-Metapher ist ein Topos. Traditionell verweist sie auf das Leiden des Dichters, das den Schreibprozess kennzeichnet. Diese Argumentation findet sich auch bei Derrida in seinem Echo zu seinem von Geoffrey Bennington entworfenen *Portrait*. (Bennington & Derrida 1994: 11-16) Anhand einer biographischen Reflexion über eine Blutabnahme in einem Laboratorium in Algier stellt Derrida eine Parallele her zwischen Sprache und Blut.

> Das rohe Wort, [...] was roh, unumwunden sprechen heißt, als ob ich mich *bis aufs Blut* ereifern würde, [...] ich tue es hiermit, in meiner Sprache, in der anderen, in jener, die mir seit jeher hinterherläuft, mich umkreist in einer Zirkumferenz, die mit Flammenzungen nach mir greift und die ich meinerseits zu umgarnen [circonvernir] suche, ich, der ich stets nur das Unmögliche geliebt habe, das Rohe, an das ich nicht glaube, und das rohe Wort - das Wort roh [*cru*] läßt durch den Gehörgang, noch eine Vene, [...] das Für-Wahr-Halten und die Leichtgültigkeit in sich zusammenfließen [...]

Des Weiteren ist die Rede vom

> Traum von einer anderen Sprache, einer gänzlich rohen, unbearbeiteten Sprache, eines halb flüssigen Namens auch, da, *wie das Blut*, und ich höre schon den Spott: armer Alter, laß es bleiben, darauf kannst du lange warten, du wirst niemals wissen, wie das Anschwellen einer Flut [crue], nach deren Zurückweichen ein Damm schön

Digitized by Google

> wird wie jene Ruine, die er auf seinem Grund stets eingemauert hat, die Grausamkeit vor allem, erneut das Blut, *cruor,* confiteor, ich frage mich, ob Geoff weiß, was das Blut mir bedeutet haben wird [...]
>
> in [...] jenem Augenblick [...], da die Nadel der Spritze einen unsichtbaren [...] Durchgang für *das stetige Fließen des Blutes* gewährte, absolut, freigesprochen in dem Sinne, in dem nichts zwischen Quelle und Mündung zu treten schien und der einigermaßen komplizierte Mechanismus der Spritze an dieser Stelle nur eingeführt wurde, um den Weg freizugeben und als Instrument zu verschwinden, stetig aber in jenem anderen Sinne, in dem ohne den nunmehr brutalen Eingriff des anderen, der sich zur Unterbrechung des Stroms entschied und, nachdem er die noch immer aufgerichtete Spritze einmal von meinem Körper zurückgezogen hatte, meinen Arm rasch nach oben klappte und den Wattebausch in die Armbeuge preßte, das Blut nicht unbegrenzt, aber ununterbrochen bis zu meiner Erschöpfung hätte weiterfließen können, um so in seinem Verströmen mit sich zu nehmen, was ich die glorreiche Befriedigung nannte. [Derrida in Bennington & Derrida 1994: 11-15; H.v.m.]

In dieser Periode sind keinerlei grammatische oder rhetorische Sollbruchstellen vorgesehen, an denen Derridas Redefluss problemlos hätte unterbrochen werden können, wodurch nur umfangreiches Zitieren möglich ist. Durch seine stetige Kontiguität mimetisiert der Redefluss aneinandergereihter Phrasen, nur durch Kommata interpunktiert, den Prozess des Fließens des Blutes, der in ihm abgehandelt wird.

Zusätzlich entwickelt Derrida die Blut-für-Tinte-Metapher anhand einer Variation des Stammes "cru". In der Schreibweise als "cru" bedeutet dieses Wort im Französischen "roh", das Derrida der Sprache als Attribut hinzuordnet. "Crue" dagegen bedeutet wörtlich "Flut" und bezieht sich sowohl auf das Fließen der Sprache als auf das Fließen des Blutes, dessen Nicht-Unterbrechung Derrida in einer Art selbstzerstörerischen Rhetorik als "glorreiche Befriedigung" bezeichnet. Auch in der lateinischen Variante ist diese destruktive Bedeutung enthalten. Präzise übersetzt bezeichnet "cruor" das Blut außerhalb des Körpers, im Gegensatz zu "sanguis", das auf das durch den Körper fließende Blut verweist. Insofern steht "cruor" auch metonymisch für Blutvergießen, Gewalttat, Mord.

Um dieses Derridasche Wortspiel für die hier anstehende Poesie-Lektüre zu operationalisieren, erscheint insbesondere der Aspekt des Fließens interessant, der eine Richtung angibt vom Innen (des Körpers) nach außen. Bezogen auf das Gedicht kann dieses Innen als das Innen des Dichters, sein Denken, seine Seele, verstanden werden, und das (nach außen) Fließen der Tinte repräsentiert die Exteriorisierung dieses Innens, welcher Prozess als leidvoll, als "poetischer Tod" dargestellt wird. Diese Argumentation, die Schrift der Gedichte als Spur des Leidens des Dichters zu interpretieren, liegt beispielsweise auch Hadermanns Interpretation zugrunde, der über die Gedichtebände *Bezette Stad* und *De feesten* folgendes schreibt:

Digitized by Google

> Im Grunde ist es die Person des Dichters, die für sich mit allen alten Werten aufräumen wollte, indem sie sich vollständig entblößt und einen wahrhaftigen philosophischen Suizid unternimmt, um an einen Nullpunkt zu gelangen, von wo aus vielleicht eine Wiedergeburt möglich sein würde. Dieser Versuch drückte er direkt in derselben Epoche aus in den Delirien, den ekstatischen Tänzen und den Gebeten der 'Feste von Angst und Schmerz'. Deren Graphie bietet ein mit der Typographie von 'Besetzte Stadt' vergleichbares Manuskript. Zerstückelte Poesie, Poesie des Zerreißens, die keine passendere Struktur hätte finden können als die einer diskontinuierlichen Montage, korrespondierend mit einem Stil des Schreis und der Gewalt.[1] (Hadermann 1979b: 42-43)

Hier interpretiert Hadermann die rhythmisch-graphische Form von Van Ostaijens Poesie als Artikulation eines "philosophischen Suizids", als Zerstückelung und Zerreißen, als "Stil des Schreis und der Gewalt". Somit nimmt Hadermann - in Peircescher Terminologie ausgedrückt - eine Kontiguitätsbeziehung an zwischen der graphischen Form des Textes und dem Leiden des Autors. Zugespitzt auf das vorliegende Beispiel würde gemäß dieser Lesestrategie "BLOED" als indexikalisches Zeichen kategorisiert werden: Schrift wird als Index aufgefasst, der auf die Gegenwart des Autors hinweist; sie wird als Spur des Dichters interpretiert. Die Bewegung des Fließens macht die Operationsweise des Indexes besonders deutlich.

In Kapitel 2 bin ich anhand von Barthes' *La mort de l'auteur* bereits auf den Zusammenhang zwischen dem Akt des Schreibens und der Mortalität des Dichters eingegangen. An dieser Stelle möchte ich auf das *erotische* Moment dieses "poetischen Todes" hinweisen, der, so Derrida, eine "glorreiche Befriedigung" verheißt. In *DE marsj van de hete Zomer* ist diese erotische Beschaffenheit von Schrift unübersehbar. Zum einen spricht die Kalligraphie mit ihrer ausgesprochen "verzierten" visuellen Performanz und ihrer auditiven Betonung von trochäischen Rhythmen und der starken Assonanz der Plosive [k] und [b] die Sinne an. Lesen heißt hier: Sehen, die Rundungen der Buchstaben mit dem Blick abtasten und - ähnlich dem Betrachten von Bildern - ihren Farben nachspüren. Lesen heißt auch: dem Klang der Wörter - ähnlich dem Hören von Musik - zu lauschen. Wenn die Gedichte in *De feesten* einen persuasiven Anspruch erheben, dann nicht, weil sie wie im Fall von schwarzer Druckschrift an ausschließlich

---

[1] "[C']est au fond la personne du poète qui [...] voudrait faire table rase en lui-même de toutes les anciennes valeurs, se dénuder complètement, entreprendre un véritable suicide philosophique pour arriver au point zéro d'où, peut-être, quelque renaissance sera possible. Cette tentative, il l'exprime directement à la même époque dans les délires, les danses extatiques et les prières des 'Fêtes d'Angoisse et de Douleur' [...]. Leur graphie offre un pendant manuscrit à la typographie de 'Ville occupée'. Poésie déchiquetée, poésie du déchirement, qui ne pouvait trouver de structure plus adéquate que celle d'un montage discontinu, correspondant à un style du cri et de la violence."

Digitized by Google

mentalistische Kategorien appellieren, sondern sie sprechen ihre Leser durch die Exposition von Sinnlichkeit auch körperlich an.[2]

Zum anderen korreliert diese sinnlich-körperlich-erotische Exposition von Schrift auf der Repräsentamenseite mit einer gendrifizierten Darstellung von Körperlichkeit auf der Seite des ausgedrückten Objekts. Alle Körper in (1) sind als explizit nicht-männlich gendrifiziert. Einerseits ist die Rede von "Kinderlippen", andererseits verweisen "maandstonden", "vrouwebuiken" und "vrouweborsten" auf den weiblichen Körper.

Auf den ersten Blick erscheint diese Spezifizierung des Blutes als Menstruationsblut, verortet in die Domäne von Frauen und Kindern, ungewöhnlich. Sie irritiert die oben stehende Argumentation, die die Tinte-für-Blut-Metapher als indexikalisches Zeichen auffasst, das auf den "kleinen, den poetischen" Tod des Dichters verweist. Sie destabilisiert die traditionelle Zuordnung des Schreibprozesses als ein männliches Privileg, indem sie das Blut der Tinte in Opposition zum Männlichen setzt.

Als mögliche Reaktion von Seiten der Leserin oder des Lesers ist denkbar, diese Irritation für eine feministische Lektüre zu nutzen. Ähnlich wie Naomi Schor in *Breaking the Chain* (1985: 24) anhand von Flauberts *Madame Beauvary* argumentiert, dass "[f]or Flaubert writing [...] has a sex, the sex of an assumed lack, the feminine sex", und somit den schöpferischen Akt des Schreibens in die Domäne des Weiblichen verschiebt, kann auch in *DE marsj van de hete Zomer* "maandstonden" als Zeichen für weibliches Schreiben interpretiert werden. Diese Lesart gründet sich nicht auf das, um mit Schor (1985: 19) zu argumentieren, phallische Zeichen des Füllers, sondern sie orientiert sich am weiblichen Zeichen des Menstruationsblutes, das aufgrund seiner Fließbewegung von Innen nach Außen zum Index wird für das Fließen der Sprache, den Prozess des Schreibens, zur Tinte schlechthin. Zudem wird im weiteren Verlauf des Gedichts weibliches Schöpfungspotenzial wiederholt thematisiert in Notionen von Schwangerschaft und Geburt:

(2) en gelukkig met korte snik- / ken van vreugde / rilt nog het vrouwelijke vlees / na de bevruchting / draagt zij nog lang in de rillende golven / van haar lijf / haar vreugde voort / ... / WASSEN WEELDERIG VRUCHTEN / een vrouw in de zomer / de schoonste vrucht / de jubelende (168)

[und glücklich mit kurzen schluch- / zern von freude / zittert noch das weibliche fleisch / nach der befruchtung / trägt sie noch lange in den zitternden wellen / ihres leibes / ihre freude weiter / ... / WACHSEN ÜPPIG FRÜCHTE / eine frau im sommer / die schönste frucht / die jubelnde]

[2] Für den Begriff der Exposition verweise ich auf die Einleitung von Bals *Double Exposures* (1996: 1-12). Im Laufe dieser Arbeit werde ich hierauf noch zu sprechen kommen.

Digitized by Google

Während in (2) Weiblichkeit mit vitalistischer Potenz, Freude und Fruchtbarkeit einhergeht, musikalisch artikuliert in "jubelende", erscheint wenige Seiten weiter im Gedicht ein "arme man", umgeben von Notionen der Dürre, der Unfruchtbarkeit und des Todes:

(3) Stort een arme man zijn stem die verschroeit / in de brand van Zon en Zomer / zijn stem / oasis verdort Sahara / zijn stem hangt een uitgedroogde vrucht / in een lucht / te blauw en te onvruchtbaar / ... / zijn stem / een dorre boom / een dorre berk / niet helgroen Jubelen bladeren / blaren vergaan in doodheid grijze schors / Vallen / woorden / gebroken / klokken / op aarde / zwerven / zijn woorden / zonder / richting (171)

[Stürtzt eine armer mann seine stimme die versengt / im brand von Sonne von Sommer / seine stimme / oase verdorrt Sahara / seine stimme hängt eine ausgetrocknete frucht / in einer luft / zu blau und zu unfruchtbar / ... / seine stimme / ein dürrer baum / eine dürre birke / nicht hellgrün Jubeln blätter / blätter verwelken in totheit graue rinde / Fallen / wörter / gebrochen / glocken / auf die erde / irren / seine worte / ohne / richtung]

In (3) gehen die Notionen von "doodheid" zudem einher mit sprachlichem Unvermögen: es ist die Rede von einer versengten, ausgetrockneten Stimme, deren Wörter wie der Klang einer gebrochenen Glocke ohne Richtung umherirren.

Auf den ersten Blick sieht es danach aus, dass sich in *DE marsj van de hete Zomer* ein Netzwerk an binär organisierten Oppositionen ausbreitet, das Weiblich versus Männlich setzt, Gebären versus Sterben, Jubeln versus Verstummen, Sprechen versus Schweigen, wobei das jeweilige Erstglied jeden semantischen Paares als weiblich und das Zweitglied als männlich eingestuft wird. Bei genauerer Betrachtung des Gedichts fallen allerdings zwei Momente im Text auf, die dieser strikten Binärstruktur entgegenwirken. Zum einen ist der weibliche Körper im Gedicht keineswegs als ein ausschließlich lebenserzeugendes Prinzip dargestellt, sondern innerhalb seiner Vitalität osziliert unübersehbar ein destruktives Moment: "bam" heißt es beispielsweise wiederholt im Gedicht, und es ist die Rede von "breken" ["brechen"], "botsen" ["prallen"], "platsen" und "knallen" einzelner weiblicher Körperteile. Hier schwingt die gewalttätige Bedeutung von Derrridas "cruor" mit, das das Fließen des Blutes als Mordtat konnotiert. In Kapitel 7 werde ich im Abschnitt über den fraktalen weiblichen Körper noch detailliert auf diese Repräsentationstechnik des weiblichen Körpers eingehen.

Zum anderen widersetzt sich das Gedicht gegen eine solche Lektüre, die Männlich und Weiblich, Sprechen und Schweigen allzu strikt in Opposition zueinander setzt, durch seine rhythmische Kalligraphie. Dem Prozess des Fließens (von Tinte, von Menstruationsblut, von weiblicher Kreativität) wird erheblich entgegengewirkt durch die stakkatohafte Organisationsweise der Sprache. Kurze Phrasen werden, kaum dass sie angefangen sind, schon wieder durch weiße Leerräume abgebrochen. Anders als in Derridas Fließtext, in dem der Wörterschwall kaum aufzuhalten ist, ist in *DE marsj van*

Digitized by Google

de hete Zomer das Fließen der Sprache ins Stocken geraten. Wenn, wie ich oben argumentiert habe, Weiblichkeit als indexikalisches Zeichen für Schreiben fungiert, ist dieses als kommunikativer Akt unübersehbar stilisiert als stotternd, stockend, schweigend. Fließen und Stocken, Männlich und Weiblich, Sprechen und Schweigen stehen sich zwar als unversöhnbare Gegensätze gegenüber, aber nicht endgültig, denn jede Opposition wird von den anderen Binärpaaren zugleich mitkommuniziert und in Widersprüche verstrickt. Genau diese Interlinearität verbirgt sich hinter der Blut-für-Tinte-Metapher.

Rückblickend auf meine anfänglichen Betrachtungen über die Röte des Rots und deren semiotischen Wirkungen in der Kalligraphie von *De feesten* möchte ich an dieser Stelle zurückkehren zu jener Ausgangsstellung, in der ich das Rot der Schrift aus dem Gesichtspunkt seiner Differenz zu Schwarz beleuchtet habe. Gemessen an Schwarz, so habe ich oben argumentiert, erweist sich Rot als ein der Schrift hinzugefügter Zierrat, ein Beiwerk, ein Parergon der Kalligraphie, und aufgrund dieses Supplementärcharakters vermag das Rot einen Prozess der Signifikation in Gang zu bringen, der über das bloße Bezeichnen eines Signifikats hinausgeht. Wenn nun aber Schwarz in Differenz zu diesem "schönen" *kalligraphischen* Rot gedacht wird, ist auch dieses Schwarz in Hinblick auf seine Transparenz, seine Neutralität und Unsinnlichkeit zu reinterpretieren. Ein anderes Schwarz tritt hervor, eines, das nicht nur Vehikel des verbalen Kommunikationsakts ist, sondern dem das Schwarz-Sein-an-Sich wichtig ist. Im Folgenden möchte ich einen derartigen Fall von schwarzer Schrift in *De feesten* diskutieren.

Kandinskys Farbästhetik und das Problem des metasubjektiven Blickwinkels

In *De feesten* sind die Gedichte *De Moordenaars*, Teile von *Fatalisties Liedje*, *Prière Impromptue 1*, *In memoriam Herman van den Reeck* sowie *Vers 5* und *6* in schwarzer Tinte geschrieben. Ebenso wie Rot oder die anderen Farben in *De feesten* kann die Schwärze dieser Schrift, wenn die Leser ihre Lesestrategie danach ausrichten, in den Prozess der Signifikation mit einbezogen werden. Eine solche Interpretation findet sich beispielsweise bei Bogman, der in einigen Gedichten Schwarz eine konkrete Bedeutung beimisst:

> Schwarz, nicht neutral als Druckerschwärze gebraucht, zieht die Sprache eines Gedichts in die Atmosphäre von Tod und Trauer. So wie im ersten Gedicht des Bands: 'DE MOORDENAARS'. Oder im Gedicht 'IN MEMORIAM HERMAN van den REECK'. In beiden Fällen verleiht die Farbe dem Gedicht eine Trauernote und gibt

Digitized by Google

> die Stimmung an, in der die Wörter des Gedichts miteinander verbunden werden können. (Bogman 1996: 117)[3]

Hier fasst Bogman Schwarz auf als Zeichen für Tod und Trauer. Diese Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat gründet sich nicht auf eine existentielle ikonische Beziehung zwischen dem Schwarz der Tinte und einem Gegenstand, der tatsächlich schwarz ist. Vielmehr ist der Zeichenprozess symbolisch organisiert, denn in der Farbsymbolik der westlichen Zivilisation symbolisiert Schwarz traditionell Tod und Trauer.

Bogmans Lektüre geht aber über eine derartige symbolische Interpretation hinaus, denn er bringt die Kategorien "Atmosphäre" und "Stimmung" ins Spiel. An diese beiden Kategorien möchte ich hier näher einhaken und sie für eine Diskussion der Verortung des Subjekts im Prozess der Farbsemiotik nutzen. "Atmosphäre" macht schließlich nur in Hinblick auf ein Bewusstsein Sinn, auf das sie einwirken kann, und auch "Stimmungen" haben ihren Standort grundsätzlich in einem Subjekt.

Hier zeichnet sich das Kernproblem einer Lektüre von Farben bereits in seinen Grundzügen ab, nämlich dass Subjektivität jenseits der Schädelgrenzen angesiedelt ist und sie, da sie keinen unmittelbaren Zugriff von Außen zulässt, für den anderen ungreifbar und geheimnisvoll bleibt. Fuchs (1997b: 77) beschreibt aus systemtheoretischer Sicht das "unentwegte Sausen und Brausen der Gedankenfabrik" als "eine Zone der Nichtbeobachtbarkeit", als einen "Gedankenquellpunkt, [...] den zu beobachten bedeutete: Nichtbeobachten oder Nichtdenken".

In *De feesten* lässt sich dieses Problem anhand eines bewährten Hyperlinks nachzeichnen, der in Hinblick auf die Möglichkeit der Bedeutungshaftigkeit von Farben bei Van Ostaijen oft vorgenommen worden ist. Dieser Hyperlink führt die Leser von Van Ostaijen zur Farbästhetik Kandinskys, die in den zwanziger Jahren in surrealistischen und futuristischen Manifesten viel diskutiert worden ist und, da sie nachweislich auch von Van Ostaijen rezipiert worden ist, das Interesse der Van-Ostaijen-Forschung geweckt hat.[4]

In seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1980; Erstv. 1912) schreibt Kandinsky den Farben einen "inneren Charakter" zu, den er auch in synästhetischer Wortwahl als "inneren Klang" bezeichnet und der eine "seelische Wirkung" auf die

---

[3] "Zwart, niet neutraal als drukinkt-kleur gebruikt, trekt de taal van een gedicht in de sfeer van dood en rouw. Zoals in het eerste gedicht van de bundel: 'DE MOORDENAARS'. Of in het gedicht 'IN MEMORIAM HERMAN van den REECK'. In beide gevallen hult de kleur van de inkt het gedicht in een rouwtint en geeft de stemming aan waarin de woorden van het gedicht met elkaar verbonden kunnen worden."

[4] Vgl. Hadermann 1970: 189-203, Van Aart 1989 sowie Bogman 1996: 119-120.

Digitized by Google

Tabelle I

Erstes Paar der Gegensätze: I und II

(innerlichen Charakter als seelische Wirkung)

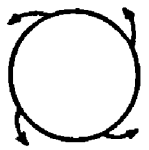
I — *Warm* Gelb — *Kalt* Blau = I. Gegensatz

2 Bewegungen:

1. horizontale

Zum Beschauer (körperlich) ⟵ ⟶ vom Beschauer (geistig)

Gelb — Blau

2. ex-  und konzentrische

II — *Hell* Weiß — *Dunkel* Schwarz = II. Gegensatz

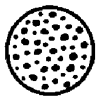
Tabelle II

Zweites Paar der Gegensätze: III und IV

(physikalischen Charakters, als Komplementärfarben)

III — *Rot* — *Grün* = III. Gegensatz

1 Bewegung — der geistig gelöschte I. Gegensatz.

Bewegung in sich  = Beweglichkeit in Potenz

= Unbeweglichkeit

Rot

Ex- und konzentrische Bewegungen fehlen ganz.

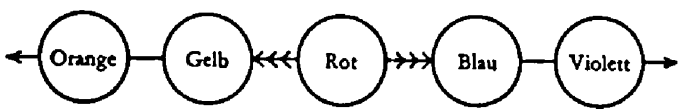
Bei optischer Mischung = Grau

wie bei mechanischer von Weiß und Schwarz = Grau

IV — *Orange* — *Violett* = IV. Gegensatz

entstanden aus dem I. Gegensatz durch

1. aktives Element des Gelb in Rot = Orange
2. passives Element des Blau in Rot = Violett



nach exzentrischer Richtung | Bewegung in sich | nach konzentrischer Richtung

Abbildung 3. Kandinsky 1980. *Über das Geistige in der Kunst*: 89; 97

Digitized by Google

Zuschauer haben soll: Farben sind, so Kandinsky, entweder warm oder kalt; zudem hell oder dunkel; und sie haben einen Grundklang, so dass sie sich entweder horizontal oder vertikal beziehungsweise entweder exzentrisch oder konzentrisch auf den Zuschauer zu beziehungsweise von ihm wegbewegen. (Siehe Abbildung 3)

Beispielsweise beschreibt Kandinsky die Wirkung von Rot wie folgt.

> *Das Rot*, so wie man es sich denkt, als grenzenlose, charakteristisch warme Farbe, wirkt innerlich als eine sehr lebendige, lebhafte, unruhige Farbe, die aber nicht den leichtsinnigen Charakter des sich nach allen Seiten verbrauchenden Gelb besitzt, sondern trotz aller Energie und Intensität eine starke Note von beinahe zielbewußter immenser Kraft zeugt. *Es ist in diesem Brausen und Glühen, hauptsächlich in sich und sehr wenig nach außen, eine sozusagen männliche Reife* [...]. (Kandinsky 1980: 99; H.d.V.)

Jede Variation des Farbtons führt, so Kandinsky, zu einer Änderung seiner Wirkung:

> Das helle warme Rot *(Saturn)* hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Mittelgelb (...) und erweckt das Gefühl von Kraft, Energie, Streben, Entschlossenheit, Freude, Triumph (lauter) usw. Es erinnert musikalisch an den Klang der Fanfaren, wobei die Tuba beiklingt - hartnäckiger, aufdringlicher, starker Ton. (...)
> Das kalte Rot, wenn es hell ist, gewinnt noch mehr an Körperlichem, aber an reinem Körperlichem, klingt wie jugendliche, reine Freude, wie eine frische, junge, ganz reine Mädchengestalt. Dieses Bild ist leicht durch höhere klare, singende Töne der Geige zu musikalischem Ausdruck zu bringen. Diese Farbe, nur durch Beimischung von Weiß intensiv werdend, ist als Kleidungsfarbe beliebt für junge Mädchen.
> Das warme Rot, durch verwandtes Gelb erhöht, bildet *Orange*. Durch diese Beimischung wird die Bewegung in sich des Rot zum Anfang der Bewegung des Ausstrahlens, des Zerfließens in die Umgebung gebracht. Das Rot aber, welches eine große Rolle im Orange spielt, erhält dieser Farbe den Beiklang des Ernstes. Es ist einem von seinen Kräften überzeugten Menschen ähnlich und ruft deswegen ein besonders gesundes Gefühl hervor. Wie eine mittlere Kirchenglocke, die zum Angelus ruft, klingt diese Farbe, oder wie eine starke Altstimme, wie eine Largo singende Altgeige. (Kandinsky 1980: 101-102)

An dieser Farbästhetik erscheint aus methodischer Sicht fragwürdig, inwiefern sie für den Prozess der Signifikation in *De feesten* operationalisierbar ist. Kandinsky kartiert Farben in einem semiotischen System in einer Art und Weise, die den Anspruch von Allgemeingültigkeit erhebt und somit den Anschein von Objektivität erweckt. Für die Farbe Rot behauptet Kandinsky denselben bedeutungshaften Status wie zum Beispiel Rot im semiotischen System der Verkehrszeichen hat, wo Rot für Verbot und Blau für Gebot steht. Dabei lässt Kandinsky allerdings außer Acht, dass semiotische Systeme, wenn sie bedeutungshaft sein wollen, auf den Faktor der Konventionalität angewiesen sind. Bei näherer Betrachtung stellen sich die einzigen Garanten für Konventionalität bei Kandinsky als Gemeinplätze und Klischees heraus wie beispielsweise das stereotype

Digitized by Google

Postulat einer Mann-Frau-Differenz, das dem Männlichen die Eigenschaft Stärke und Reife zuschreibt, das Weibliche dagegen kontradiktorisch definiert, nämlich einerseits als gesteigerte Körperlichkeit ("gewinnt noch mehr an Körperlichem") und andererseits als Reinheit ("ganz reine Mädchengestalt"). Dennoch präsentiert Kandinsky seine Farbästhetik als eine für Kommunikationszwecke taugliche "neue Sprache", wie Hadermann (1970: 192) zurecht bemerkt, deren Bedeutungshaftigkeit allerdings "in einer selbstverständlich größtenteils subjektiven Kodifizierung der Farben gemäß ihrem affektiven Gefühlswert und ihrem 'inneren Klang' zu suchen" sei.[5]

Wie aber gelingt es Kandinsky, die "subjektive Kodifizierung" von Farben als ein allgemeingültiges System darzustellen, und auf welche Autorität beruft er sich dabei? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich die narrativen Techniken, derer er sich bei der Präsentation seiner Farbästhetik bedient, näher betrachten. Symptomatisch erscheint mir in dem Zusammenhang die Abwesenheit des Pronomens "Ich" in seinen Äußerungen, das ein "wissendes" oder *in casu* ein "empfindsames" Subjekt repräsentieren könnte. Stattdessen argumentiert Kandinsky aus einem personell indifferenten Blickwinkel: "Das Rot, so wie *man* es sich denkt", heißt es zum Beispiel. (Kandinsky 1980: 99; H.v.m.) Dieser Blickwinkel ist a-perspektivisch, er markiert "a view from nowhere" und behauptet somit "knowledge without a knower", um es in den Worten der Wissenschaftshistorikerin Fox Keller (1994: 315) auszudrücken. Gemäß Fox Keller ist eine derartige subjektlose Erzählweise typisch für die Textsorte der naturwissenschaftlichen Berichterstattung, deren Autorität aus einer besonderen Handhabung des Subjekts resultiert. Dieses Subjekt bezeichnet Fox Keller in Anlehnung an Brian Rotmans *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero* als "Metasubjekt": "a surrogate", so Fox Keller, "that stands in not for the presence of the knowing, doing subject, but for its absence."

Im Grunde ist diese a-personelle Erzähltechnik eine Täuschung, denn sie verschleiert die subjektive und sinnliche Beschaffenheit dieser Farbensprache aus Furcht vor dem Vorwurf der Beliebigkeit und Willkür. Schließlich sind die von Kandinsky postulierten seelischen Wirkungen der Farben in allen Einzelheiten für Bewusstseine außerhalb seiner selbst, die pronominal in einer zweiten oder dritten Person artikuliert wären, sicherlich nicht in diesem Ausmaß nachvollziehbar.

Nicht nur Kandinskys Redeweisen zeichnen sich durch ein solches metasubjektives Sprechen aus, sondern die gesamte hypertextuelle Strecke von Kandinsky zu *De feesten* ist davon gekennzeichnet. Nachdem Kandinsky als Leser oder Betrachter von Farben

[5] "nieuwe taal [...] te zoeken in een vanzelfsprekend grotendeels subjectieve codificering van de kleuren volgens hun affectieve gevoelswaarde en hun 'innere Klang'"

Digitized by Google

diese zu einem höchst subjektiven Interpretanten in Beziehung stellt, aktiviert Van Ostaijen einen weiteren Hyperlink. In seinem Essay *Expressionisme in Vlaanderen* (1918) kommentiert Van Ostaijen als Leser/Betrachter die Gemälde seines Antwerpener Künstler-Freundes Paul Joostens. Bei der Besprechung der Farben bezieht Van Ostaijen sich auf Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* und zitiert auch wörtlich daraus, allerdings ohne jegliche kritische Distanz, als argumentiere er aus erster Hand. (Vgl. VW4: 95-96) Mit Hilfe des Zitats schlüpft Van Ostaijen in die a-perspektivische Fokalisationsposition Kandinsky's und eignet sich seinerseits dessen metasubjektiven Blickwinkel an. Die Subjekt-Position der Fokalisation ist hier verdoppelt.

Als nächste Hyperebene in dieser Kette von Subjekten folgt die Van-Ostaijen-Forschung, die ihrerseits die Farben in *De feesten* über Van Ostaijens Link von Joostens zu Kandinsky zu einem "inneren Klang" in Beziehung stellt. Beispielsweise linkt Van Aart (1989: 57) folgende Textstelle aus *De feesten* zu Kandinskys Farbästhetik.

(4) bazuinen klawieteren gorgel orgel diepblauw / rijst vox coelesta bergblauw helder klinkend zinkend leven (169)

[posaunen schmettern gurgel orgel tiefblau / steigt vox coelesta bergblau klar klingend sinkendes leben]

Als *button* für diesen Hyperlink dient auch hier der Zitatcharakter von (4). Bei Kandinsky heißt es wörtlich:

> Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, in tiefer feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel ähnlich. (Kandinsky 1980: 93)[6]

Dieser Satz findet sich zudem in Van Ostaijens Essay *Expressionisme in Vlaanderen* (1918) sogar als ordentlich markiertes Zitat. (Vgl. VW4: 96) Diese prägnante Intertextualität ist zwar der Auslöser für Van Aarts Hyperlink, eigentlich interessiert er sich aber für die Systematik des synästhetischen Sprungs, die in beiden Texten gleich gelagert sei und die Van Aart wie folgt analysiert.

> Im Vergleich zum 'Responsbild' ist das 'Vibrationsecho' in den 'Resonanzbildern' "orgel diepblauw" und "vox coelesta bergblauw" [...] gefühlsneutral. Bei dem 'Responsbild' gibt das lyrische Ich nicht nur die physiologische 'Ausstrahlung' von der einen Sinnessphäre in die andere [sic], sondern auch eine Andeutung der 'Gemütserschütterung', der psychisch-affektiven Respons, die mit der Ausstrahlung induziert wird. Beim 'Resonanzbild' beschränkt sich das lyrische Ich auf das Nennen des phy-

[6] In *Expressionisme in Vlaanderen* (1918) zitiert auch Van Ostaijen diese Textestelle von Kandinsky. (VW4: 96)

Digitized by Google

> siologischen Vibrationsechos, das durch die Farbvorstellung aufgerufen wird. Dieser Unterschied zwischen 'Respons-' und Resonanzbild' ist ein Schritt weiter in Richtung von Kandinskys Ideen über den Charakter des 'Echo[s] oder [des] Widerschall[s]'. (Van Aart 1989: 67)[7]

An dieser Analyse erscheint zunächst die kryptische Terminologie schwierig. Sie geht zurück auf die poetologischen Terminologien von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, Wichmanns *Nieuwe richtingen in de schilderkunst* (1914) sowie auf verschiedene poetologische Essays von Van Ostaijen und dient im Wesentlichen einer Klassifikation von Synästhesien in vier Typen, und zwar sogenannte "assoziative Verschiebungen", "Responsbilder", "Resonanzbilder" und "Resonanzreihen", auf die ich nicht näher eingehen möchte.[8] Im Rahmen meiner Untersuchung ist an Van Aarts Argumentation vor Allem bemerkenswert, dass Van Aart die Synästhesien nicht metasubjektivisch darstellt, sondern er siedelt sie konkret in einem textuellen "lyrischen Ich" an und macht somit die Subjektivität explizit. Umso verwunderlicher ist es, dass er diese Subjektivität im nächsten Schritt ohne jegliche Differenzierung an das Bewusstsein des Dichters koppelt und sogar mit dessen Unterbewusstsein verfährt, als wäre dies ein transparenter und kommunizierbarer Text.

Van Aarts Erkenntnisinteresse besteht allein darin, von der Kategorisierung der Farbsynästhesien Rückschlüsse auf Van Ostaijens poetische Entwicklung zu ziehen. Somit liest er Farben als bedeutungshafte Zeichen, die indexikalisch auf die Dichterseele verweisen. Dabei ignoriert Van Aart allerdings gänzlich jene zentrale narratologische Unterscheidung zwischen einem textuellen Erzähler und einem Autor, dessen

---

[7] "In vergelijking met het 'responsbeeld' is de 'trillingsecho' in de 'resonantiebeelden' "orgel diepblauw" en "vox coelesta bergblauw" [...] gevoelsneutraal. Bij het 'responsbeeld' geeft de lyrische ik niet alleen de fysiologische 'uitstraling' van de ene zinsfeer in de andere [sic] maar ook een aanduiding van de 'Gemütserschütterung', de psychisch-affectieve respons die mét die uitstraling wordt geïnduceerd. Bij het 'resonantiebeeld' volstaat de lyrische ik met het noemen van de fysiologische trillingsecho die door de kleurvoorstelling wordt opgeroepen. Dat onderscheid tussen 'respons-' en resonantiebeeld' is een stap verder in de richting van Kandinsky's ideeën over het karakter van de 'Echo oder Widerschall'."

[8] "associatieve verschuiving", "responsbeeld", "resonantiebeeld", "resonantiereeks".
Die "Qualität" der Synästhesien nehme, so Van Aart, von Typ 1 zu Typ 4 zu, nämlich je nachdem, wie groß der Anteil der Subjektivität sei. Während die "assoziativen Verschiebungen" in der "erfahrbaren empirischen Welt" (1989: 61) stattfinden, haben die "Resonanzreihen" ihren Standort auf der Ebene "einer subjektiven Resonanz im Unterbewusstseins des Dichters". (1989: 86) In der poetischen Entwicklung Van Ostaijens markiere *De feesten* eine Zäsur, denn von da an gehen, so Van Aart, die "assoziativen Verschiebungen" der früheren Gedichtebände *Music Hall* (1916) und *Het Sienjaal* (1918) über in qualitativ höher stehende "Responsbilder" und "Resonanzbilder". Den Höhepunkt erreiche Van Ostaijen allerdings erst in den "Resonanzreihen" seiner späten Poesie. An dieser Analyse erscheint problematisch, dass die Kodierung dieser poetologischen Terminologie ebenso subjektiv verläuft wie die Synästhesien selbst, und ihr Erklärungspotenzial daher als eher gering einzustufen ist.

Digitized by Google

Intentionen an einem "Ort der Unbeobachtbarkeit", um abermals mit Fuchs zu argumentieren, situiert sind.[9]

Einen hypertextuellen Parallelpfad, auf der die Farben in *De feesten* ebenfalls über den Hyperlink zu Kandinsky als bedeutungshaft interpretiert werden, findet sich bei Bogman:

> Wenn wir *De Feesten van Angst en Pijn* nur in Hinblick auf den Aspekt der Farbe lesen, dann ist eine Bewegung zu sehen von Schwarz nach Lila, nach Rot, Braun, Blau, Lila, Schwarz mit Rot, Schwarz, Blau, Schwarz, Rot-Braun, Orange-Rot, Schwarz, Blau und Lila. Oder, um es im Geiste Kandinskys zu sagen: von Tod dunkel [sic] zu traurigem Erkalten zu in sich selbst rauschender Wärme etcetera. Eine Komposition, in der Tod und Kälte die Grundtöne bilden, hier und da abgewechselt von eingehaltener Wärme. (Bogman 1996: 119-120)[10]

Hier arbeitet Bogman anhand von Kandinsky so etwas wie einen inneren Grundton heraus, der *De feesten* als Gesamtkomposition kennzeichnen soll. Interessant erscheint mir an Bogmans Argumentation, dass die "seelischen Wirkungen" nicht in einem "Ich" angesiedelt sind, also nicht in dem Subjekt, dass er, Bogman, als Leser ist. Die erste Person bleibt in diesem Diskurs verdeckt. Stattdessen tritt pronominal ein generisches "Wir" in Erscheinung, das mich als Leserin von Bogman, als zweite Person in seinem Diskurs, von der intersubjektiven Verifizierbarkeit seiner Behauptungen überzeugen soll.

Die Problematik dieses generischen "Wir" bringt Bal (1996: 72) wie folgt auf den Punkt:

> "We" is the generic "first-person" pronoun that constitutes a group built up from the "I" and the "you" together. It is a deictic element that has no stable referent but receives its semantic content from the situation of utterance. The use of "we" has two potentially problematic aspects to it. First, as opposed to "I", which refers to the speaker alone, the members of the "we" group need not all be present; the group can be extended by implication. Often, that "we" group shifts, within a single speech act, from those present to a far larger group. [...]
>
> The second potential problem, which overdetermines the consequences of the first, is a possible violation of the dialogic situation. The pronoun appeals to a solidarity between the speaker, the "I" who is a member of the group, and the other members. Thus it absorbs the position of the "you". The addressee is no longer the "you" whose task it is to confirm to "I"'s subjectivity, but who might also take his or her distance

---

[9] Hierfür verweise ich auf Bals *Narratology* (1997a).

[10] "Lezen we *De Feesten van Angst en Pijn* alleen op het aspect van de kleur, dan is er een beweging te zien van zwart naar paars, naar rood, bruin, blauw, paars, zwart met rood, zwart, blauw, zwart, rood-bruin, oranje-rood, zwart, blauw en paars. Of, om het in de geest van Kandinsky te zeggen: van dood donker naar treurige verkilling, naar in zichzelf bruisende warmte, etcetera. Een compositie waarin dood en kou de grondtonen vormen, hier en daar afgewisseld met ingehouden warmte."

Digitized by Google

> from what the "I" is saying. Instead the "you" becomes "one of us", a member of the group. The "I" no longer speaks to the "you" but in "you"'s name. The addressee loses the position from which he or she could criticize or disavow the speaker's utterance and is thereby manipulated into accepting the speech as her own.

Auf Bogmans Gebrauch des generischen "Wir" trifft insbesondere Bals zweiter Kritikpunkt zu. Wenn Bogman argumentiert, dass "wir", also ich als zweite Person einbegriffen, beim Lesen von *De feesten* eine Entwicklung beobachten "von Tod [...] zu traurigem Erkalten zu in sich selbst rauschender Wärme etcetera", weckt er damit bei mir gerade das Bedürfnis, mich aus dieser pronominalen Umklammerung zu befreien und die mir zustehende distanzierte kritische Subjekt-Position einzunehmen. Von diesem Standpunkt aus möchte ich die methodischen Implikationen von Bogmans Lesestrategie schärfer ins Auge fassen.

Dazu möchte ich seine Interpretation des oben unter (1) abgebildeten Wortes "BLOED" heranziehen:

> Die semantische Ebene des Wortes wird zum Träger eines Spiels mit Klang und Farbe, das an eine tiefere Ebene appelliert. Dass sogar leichte Farbunterschiede dieses Spannungsverhältnis beeinflussen können, zeigt sich, wenn wir die Farben der Handschrift vergleichen mit denen der Ausgaben im *Verzameld Werk* (1979). Im *Verzameld Werk* sind alle Farben heller als in der Handschrift. In dem Gedicht 'De marsj van de hete Zomer' ist das Rot des ersten Teils zu Orange-Rot geworden. Auf der ersten Seite des Gedichts springt das Wort 'BLOED' graphisch leicht in die Höhe. Aufgrund der Lautfolge innerhalb des Wortes birst die zweite Hälfte des Wortes wahrhaftig aus der ersten, bl: oed. In der Handschrift bringen die Form und der Klang heraus, was die rote Farbe an Energie drinnen behält. Im Orange-Rot des *Verzameld Werk* ist diese Spannung geringer. Gemäß der Auffassung von Kandinsky wird in der Farbe Orange, gebildet durch Hinzufügung von Gelb zu Rot, die innerliche Bewegung des Rots beinahe äußerlich gemacht. Orange-Rot ist somit expressiver als Rot. (Bogman 1996: 120)[11]

In dieser Analyse operiert Bogman mit denselben Kategorien wie Kandinsky: Unterschiede im Farbton führen zu anderen Wirkungen, und es ist die Rede von nach außen

[11] "De semantische laag van het woord wordt drager van een spel met klank en kleur dat aan een diepere laag appelleert. Dat zelfs lichte kleurverschillen deze spanningsverhouding kunnen beïnvloeden, kan blijken als we de kleuren van het handschrift vergelijken met die van de uitgaven in het *Verzameld Werk* (1979). In het *Verzameld Werk* zijn alle kleuren lichter dan in het handschrift. In het gedicht 'De marsj van de hete Zomer' is het rood van het eerste deel oranje-rood geworden. Op de eerste pagina van dit gedicht springt het woord 'BLOED' graphisch licht de hoogte in. Door de klankopeenvolging binnen het woord barst de tweede helft van het woord als het ware uit de eerste, bl: oed. In het handschrift brengen de vorm en de klank naar buiten wat de rode kleur aan energie binnen houdt. In het oranje-rood van het *Verzameld Werk* is deze spanning geringer. Volgens de opvatting van Kandinsky wordt in de kleur oranje, gevormd door toevoeging van geel aan rood, de inwendige beweging van het rood bijna uitwendig gemaakt. Oranjerood is daarmee expressiever dan rood."

Digitized by Google

beziehungsweise nach innen gehenden Energien. Was aber bezweckt Bogman mit dieser Analyse, was ist sein Erkenntnisinteresse? Dass Orange expressiver ist als Rot, führt er als Argument dafür an, dass die Handschrift wertvoller ist als die 1979er Faksimile-Ausgabe. Ähnlich wie bei Van Aart verbirgt sich hinter dieser Lesestrategie nichts weiter als der hermeneutische Autorendeterminismus, der dem Leser die Aufgabe stellt, in die Subjektivität des Dichters einzudringen, indem er die Farbe der Schrift auffasst als Index, der auf den Autor verweist.

Bei näherer Betrachtung von Bogmans Argumentation fällt zudem jene metasubjektive Erzählhaltung auf, die die Lesestrategie nicht in einer ersten Person ansiedelt, obwohl dies gerade hier aus methodischer Sicht unerlässlich erscheint, da auf der Grundlage von Spannungen und anderen Gefühlen argumentiert wird. Wenn in dieser Rede überhaupt ein Subjekt erkennbar ist, für das Spannungen und Gefühle vom Rot der Schrift ausgedrückt werden, dann ist es das Subjekt des Dichters. Anstelle der ersten Person des Lesers Bogman tritt nur die Subjektivität des Dichters hervor, allerdings nicht offen und reflektiert, sondern unsichtbar und verdeckt hinter der Handschrift. Insgesamt behauptet Bogmans Erzählperspektive für sich einen Blickwinkel, von dem Bogman zu wissen glaubt, dass Van Ostaijen ihn Kandinsky unterstellt. Die Subjektivität ist hier derart pluralisiert, dass sie einen weiteren Zugriff von Seiten einer Leserin wie mir, die anhand von Bogman versuchen muss, über Kandinsky und Joostens zum Bewusstsein Van Ostaijens durchzudringen, gänzlich verschließt.

Hier werden Grenzen des Lesens sichtbar. Lektüreansätze wie die von Van Aart und Bogman, die auf diesem Weg die Farben in *De feesten* zum Sprechen bringen wollen, haben ihren subjektiven Standort derart dezentriert, dass sie allenfalls ein grenzenloses Bedeutungspotenzial von Farben kommunizieren. Da Grenzenlosigkeit aber so nicht gedacht werden kann, hat dieses Sprechen zugleich die Qualität eines Schweigens, und Subjektivität erweist sich als nicht kommunizierbar. Wer, wie Van Aart und Bogman, Subjektivität dennoch zu kommunizieren versucht, kommuniziert allenfalls die Inkommunikabität einer solchen Kommunikation.

Dennoch ist, so lautet meine Hypothese, der Hyperlink von *De feesten* zu Kandinsky sinnvoll. Allerdings möchte ich eine andere Strategie wählen. Anhand dieses Hyperlinks möchte ich nicht Bedeutung generieren, sondern gerade die Unmöglichkeit einer Einheit stiftenden Bedeutung behaupten. Interessant an Kandinskys Programm erscheinen mir nicht so sehr die konkreten Bedeutungen, die er den einzelnen Farben beimisst, sondern die Implikationen für eine Annäherung an eine Definition von Subjektivität bei der Wahrnehmung von Farben.

Digitized by Google

Kandinsky als Zeichenbenutzer interpretiert das visuelle Repräsentamen Rot nicht als eine rein mentalistische Vorstellung im Sinne von Descartes, sondern sein Interpretant von Rot drückt sich in sinnlich-körperlichen Erlebnissen aus, da Rot als warm und lebendig, als brausend und glühend dargestellt wird.[12] Die Wahrnehmung von Farben wird als ganzheitliches Erlebnis beschrieben, als ein Erlebnis, das Geist und Körper betrifft: "Da die Seele im allgemeinen fest mit dem Körper verbunden ist, so ist es möglich, daß eine psychische Erschütterung eine andere, ihr entsprechende durch *Assoziation* hervorruft", postuliert Kandinsky. (1980: 61) Beispielsweise kann gemäß Kandinsky Rot schmerzen durch Assoziation mit Feuer, und Gelb kann einen sauren Eindruck machen aus der Assoziation mit der Zitrone. Des Weiteren spricht Kandinsky von "duftenden Farben" und vergleicht ihren Klang mit dem von Musikinstrumenten. (Vgl. Kandinsky 1980: 59-65) Somit begrenzt er die Wahrnehmungspraxis von Farben durch das Subjekt nicht auf das visuelle System, sondern er behauptet das Beteiligtsein aller Sinne.

Gemäß diesem Programm konstituiert sich das Subjekt durch Sinneswahrnehmung, die ihren Standort in einem Körper aus Fleisch und Blut hat. Für die vorliegende Lektüre von kalligraphischer Schrift, die Lesen auch als Sehen und Hören versteht, erscheint diese Sicht auf Sinnlichkeit ausgesprochen fruchtbar. In der gleichen Weise wie oben bei Kandinsky möchte ich hier für eine Subjekt-Definition plädieren, die jenseits einer Opposition von Körper und Geist angesiedelt ist. Seit den achtziger Jahren ist diese Sicht auf den Prozess des Lesens in der kritischen Theoriedebatte unter unterschiedlichen Gesichtspunkten diskutiert worden, die sich in Anlehnung an Terry Threadgold (1997: 101) im Wesentlichen auf die Position zurückführen lassen, dass "literacy as an embodied and not merely intellectual practice" zu verstehen ist, so dass "work on and with texts will also always be work on and with bodies".[13] Für *De feesten* mit seiner farbigen, rhythmischen, sinnlichen Kalligraphie gilt dies in besonderer Weise.

---

[12] Für eine fundierte Darstellung der hierarchischen Einteilung der Sinne, wie sie in der Renaissance aufgestellt worden ist, verweise ich auf Lucas (1998: 18-51). Anhand von Huymans *A rebours* führt Lucas plausibel vor, wie eine visuelle Handlung zu einer "Narration der Sinne" Anlass geben kann. Demnach definiert sich der narrative Prozess nicht als Repräsentation einer Kette von Ereignissen, sondern das Wahrnehmen selbst wird repräsentiert.

[13] Ich verweise auf den semiotischen Ansatz von Eco (1972) sowie auf die feministische Kritik desselben durch De Lauretis (1983), auf die ich in Kapitel 3 eingegangen bin. Weitere prominente Vertreter der aktuellen Körper-Debatte sind beispielsweise Judith Butler, die in *Körper von Gewicht* (1997) die Performativität des Körpers zur Diskussion stellt, Pierre Bourdieu mit seiner Soziologie des Körpers (vgl. Threadgold 98-101) sowie Lakoff & Johnson, die in *Philosophy in the Flesh* (1999) einen kognitionswissenschaftlichen Ansatz verfolgen, gemäß welchem "Körper" aus einer Art neo-biologistischer Sicht als Muskel- und Nervensystem definiert ist.

Digitized by Google

Abschließend möchte ich am Ende dieses Abschnitts über das Problem von Subjektivität zurückblicken auf seinen Anfang. Bogmans und Van Aarts Farbinterpretationen haben mich angeregt zu einer Reflexion über die Kommunizierbarkeit von Farberfahrungen. Die Frage nach der Verortung des Subjekts im semiotischen Prozess von Farben ist bei genauerem Hinsehen eine Frage zweiter Ordnung. Ihr ist nämlich die Frage nach der Möglichkeit von Bedeutung von Farben vorangegangen, die Frage also, inwiefern Farben überhaupt als bedeutungshafte Zeichen in einen Designationsprozess eintreten können. Darauf werde ich im folgenden Abschnitt eingehen.

Der Scheinkode der Farben

Das Problem der Semiotik der Farben in *De feesten* möchte ich anhand des Gedichts *Maskers* (160-162) näher untersuchen. Dieses Gedicht handelt von einem weißen Novembertag, an dem neugeborene Kinder ermordet, in weiße Särge gelegt und beerdigt werden, um nachts bei Mondschein als maskierte Skelette lachend und tanzend eine Art satanischen Sabbath im Schnee zu feiern. In diesem Gedicht, das in lila Tinte geschrieben steht, fällt Farbigkeit nicht nur als Eigenschaft von Schrift auf, sondern es werden auch wiederholt Farbnamen genannt:

(5) bleekblauw zijn de kinderen en rood hun hoofd (160)
[bleichblau sind die kinder und rot ihr kopf]

(6) RODE MASKERS (161)
[ROTE MASKEN]

In (5) und (6) ist die Rede von Blau und Rot. Ansonsten ist im Gedicht vor allem Weiß besonders dominant. In (5) haftet sogar der Notion "bleekblauw" etwas Weißes an. Weitere Weiß-Stellen führe ich unter (7) bis (9) auf:

(7) de witte o de witte november (160)
[der weiße o der weiße november]

(8) wit is de vloed (160)
[weiß ist die flut]

(9) hun stappen zijn witte voeten op wittende sneeuw daartussen het blauwe licht (162)
[ihre schritte sind weiße füße auf weißendem schnee dazwischen das blaue licht]

Im Gedicht ist Weiß in erster Instanz die Farbe von Kindern, beispielsweise in:

Digitized by Google

(10) al deze witte kindertjes (161)
[all diese weißen kinderlein]

(11) o zo'n witte kindekes (161)
[o so weiße kinderlein]

In diesen Zeilen ist die Bedeutung von "wit" aufgeladen mit symbolischen Werten, die kulturell definiert sind, da in der westlichen Kultur Weiß für Unbeflecktheit steht, für Unschuld, die sich auch genderspezifisch als Jungfräulichkeit ausdrückt. In Abgrenzung zu Schwarz, welche Farbe den Tod symbolisiert, steht Weiß für Jugend, Kindheit und für Leben schlechthin. Im Gedicht ist die Notion des Lebens beispielsweise artikuliert in "barensbloed" ["gebärensblut"] (160), "pasgeboren" ["neugeboren"] (160), "bevruchting viel op witte sneeuw" ["befruchtung fiel auf weißen schnee"] (162) und in "kindertjes geboren" ["kinderlein geboren"] (162). Ungewöhnlich ist allerdings, dass Kinder im Gedicht auch an ihren symbolischen Gegenpol gekoppelt sind: beispielsweise in "sterven kinderen" ["sterben kinderlein"] und in "Een die moeder werd heeft haar even schreiend leven in de sneeuw gesmoord" ["Eine die mutter wurde hat ihr kurz schreiendes leben im schnee erstickt"].

Buelens (1998) nutzt diese doppelte Kindheits-Symbolik aufgrund der Datierung des Gedichts für eine historisch-politische Lektüre. Schließlich ist *Maskers* in Berlin am 20. November und 2. Dezember 1918[14], also gleichzeitig mit der Novemberrevolution entstanden, bei der der Spartakusbund und Teile der USPD das Ziel einer Räteregierung verfochten, während die Mehrheitssozialisten (SPD) die Errichtung einer parlamentarischen Demokratie anstrebte, was wenige Wochen später in Berlin zu der blutigen Niederschlagung des Spartakusaufstands führte. Diese historischen Umstände rahmt Buelens wie folgt um das Gedicht:

> Daß Van Ostaijen hier [in *Maskers*] Kinder auftreten läßt, kann kein Zufall sein, sind sie doch mehr als alles andere in unserer romantischen Kultur Sinnbild für alles Gute, Schöne und Wahre. Die Ereignisse in Berlin zeigten jedoch einmal mehr, daß auch Revolutionen, die im Namen dieser Werte entfesselt werden, mit viel Gewalt, Blutvergießen und Verrat gepaart sind. Auch diese Revolution würde schließlich ihre eigenen Kinder auffressen. (Buelens 1998: 56)

Wenngleich Buelens hier nicht explizit auf der Ebene der Farbsymbolik argumentiert, so kann doch die kulturalisierte Bedeutung von Weiß als Zeichen für Reinheit seine Lektüre verstärken. Überhaupt laden in *De feesten* einige Gedichte zum historisierenden

[14] Buelens schreibt zwar "1919"; dies ist aber offensichtlich ein Schreibfehler.

Digitized by Google

Lesen ein. Darauf werde ich im nächsten Kapitel noch näher eingehen. An dieser Stelle möchte ich zunächst die ambivalenten semiotischen Operationen der Weiß-Symbolik in *Maskers* anhand der folgenden Beispiele näher betrachten.

(12) zwakke zerk van wit (161)
[schwacher grabstein von weiß]

(13) geraamten knarsen en breken het krijt (161)
[skelette knirschen und brechen die Kreide]

(14) Geraamten van witte / o zo'n witte kindekes (161)
[Skelette von weißen / o so weißen kinderlein]

(15) als er een bloedt is het wit net als er een weent (162)
[wenn eins blutet ist es weiß genau so wie wenn eins weint]

In (12) und (13) verhält sich "wit" gegen den Strich der symbolischen Kodiertheit, indem es für Tod steht. In (14) symbolisiert das Weiß der Skelette den Tod, das Weiß der Kinder dagegen den Gegenpol des Lebens und der Unschuld. Hier steht Weiß zugleich auch für Schwarz. Seine Bedeutung steuert sich entlang der binären Struktur Schwarz-Weiß, Tod-Leben. Auch in (15) ist die Umkehrung der symbolischen Ordnung in einer Vertauschung der Farben repräsentiert: Weiß steht hier für Rot. Die Spannung dieser Zeichengefüge resultiert daraus, dass einerseits mit der konventionellen Farbsymbolik operiert wird, zugleich aber eine Neukodierung von Weiß als Zeichen für Tod gegen das Gesetz verstößt, unter dem es angetreten ist.

Eine derartige Umfunktionierung von Kodewerten ist Anfang des 20. Jahrhunderts ein beliebtes Stilmittel der Gruselästhetik, die in zeitgenössischen Texten wie den literarischen Grotesken von Van Ostaijen und Kafka, in den Bildern von James Ensor oder Lyonel Feininger und in Gruselfilmen wie *Nosferatu* (1922) und *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) Konjunktur hatte. Linken die Leser *De feesten* zu diesem historischen Framing, treffen sie beispielsweise in *Caligari* auf einen ähnlich gelagerten verschärften Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß.

Abbildung 4 zeigt ein *Still* aus *Caligari*, in der diese Ästhetik deutlich zum Ausdruck kommt. Verantwortlich für das Gespenstische in *Caligari* ist die spannungsvolle Verteilung von Licht und Schatten, die nicht nur aus Scheinwerferbeleuchtung und geschickt gewählten Kamerastandorten resultiert, sondern auch schwarze Umhänge, Schatten an der Wand und scharfe Silhouetten kennzeichnen

Digitized by Google

Abbildung 4: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (In Eisner 1990: 44)

die Filmbilder. Die Hell-Dunkel-Gliederung wird zudem durch die gespenstischen Kulissenwände verstärkt, auf denen Lichtreflexe auf schwarzem Hintergrund aufgemalt sind. (Vgl. Thiele 1994: 347; Eisner 1990: 19-69) Auch in *Maskers* ist diese Gruselästhetik angelegt. Ähnlich wie in *Caligari* die Licht-Schatten-Kontraste als dramaturgisches Mittel fungieren, erweist sich in *Maskers* die Kodiertheit der Farben als narratives Mittel, um Spannung zu erzeugen. In beiden Texten resultiert die Spannung der Geschichte aus dem Differenz-Verhältnis eines binären Schwarz-Weiß-Kodes.

Auch die Van-Ostaijen-Forschung linkt *Maskers* zu diesem kulturhistorischen Framing. Beispielsweise bringt Borgers das Gedicht, da es dem flämischen expressionistisch-kubistischen Maler Paul Joostens gewidmet ist, in Zusammenhang zu dessen Gemälde *Midenetjes kruisigen Christus* [*Modeschneiderinnen kreuzigen Christus*] und von da aus weiter zu James Ensors Masken-Darstellungen (siehe Abbildung 5):

> Und auch wenn es nicht sicher ist, dass *Maskers* von einem Werk von Joostens inspiriert ist, dieses ihm [Joostens] gewidmete Gedicht [*Maskers*] weist dieselbe Fantastik à la Ensor auf, inklusive der Masken, die Van Ostaijen so bei seinem Freund [Joostens] schätzte. Auch die [...] Verwandtschaft mit Joostens' Verhältnis zur Religion geht aus

Digitized by Google

> Zeilen hervor wie "De laatste van de bende sleept Kristus bij de voeten / die naakt op de sneeuw zal boeten moeten" ["Der letzte der bande schleppt Christus an den füßen / der nackt im schnee wird büßen müssen"], welche Verse sogar Anlass geben, die - leicht ermahnende -Bemerkung von Van Ostaijen über Joostens auf seine eigene *Maskers* zu beziehen: "Dann folgte die Zeit, in der er glaubte, sich der höheren Ratio, so wie Ensor sie ihm offenbart hatte, durch die Anwendung des formell Bizarren anzunähern; er machte 'midinetjes die Kristus kruisigen'". (Borgers 1996a: 198)[15]

Ein vergleichbarer Hyperlink von Van Ostaijen über Joostens zu Ensor findet sich bei Hadermann:

> Joostens schöpft in der Tat eine Stadt manchmal als ein sonderbares Stillleben neu, dessen Rätselhaftigkeit Zeugnis abgibt vom ideellen Einfluss Ensors. Auch das Eigenartige, das Launische, das formal Bizarre bestimmter Werke wie *Midenetjes kruisigen Christus* oder *de Kuise Suzanna* [*die keusche Susanna*] werden von Van Ostaijen [in dessen Kunstkritik] zurecht hervorgehoben und werden auch noch viele Jahre später in Joostens' Gemälden thematisiert.
>
> Dass der Dichter hierin ein Kernmerkmal von dessen [Joostens] Persönlichkeit sieht, wird bestätigt durch die Widmung "Aan Paul Joostens" von einem seiner fantastischsten Gedichte, des im Dezember 1918 geschriebenen "Maskers" aus *De feesten van angst en pijn.*[16]

An diesen beiden Zitaten fällt auf, dass sowohl Hadermann als auch Borgers zunächst auf der Basis der historischen Quellenforschung argumentieren: sie fragen nach der Datierung beider Texte und betonen, dass Van Ostaijen mit Joostens befreundet war und als Kunstkritiker über dessen *Midenetjes*-Gemälde geschrieben hat. Mit anderen Worten: sie lesen *Maskers* als vom Autor intendiertes unmarkiertes Zitat. Für die vorliegende Lektüre, die sich in erster Linie für die doppelte Kodiertheit der Farbe Weiß im Gedicht interessiert, erscheint an ihrer Argumentation aber vor allem wichtig, dass sie

---

[15] En al is het niet zeker dat *Maskers* op een werk van Joostens is geïnspireerd, dit aan hem opgedragen gedicht toont wel dezelfde fantastiek à la Ensor, inclusief de maskers, die Van Ostaijen zo bij zijn vriend waardeerde. Ook de [...] verwantschap met Joostens' verhouding tot de religie, blijkt uit regels als "De laatste van de bende sleept Kristus bij de voeten / die naakt op de sneeuw zal boeten moeten", welke verzen zelfs aanleiding geven de, ietwat vermanende, opmerking van Van Ostaijen over Joostens op zijn eigen *Maskers* te betrekken: "Dan volgde te tijd gedurende dewelke hij meende het [de] hogere ratio, zoals Ensor hem dit geopenbaard had, door het toepassen van het formeel bizarre te benaderen; hij maakte 'midinetjes die Kristus kruisigen'".

[16] "Joostens herschept inderdaad een stad soms tot een vreemd stilleven, waarvan de raadselachtigheid van de ideële invloed van Ensor getuigt. Ook het eigenaardige, het grillige, het formeel bizarre van bepaalde werken als *Midenetjes kruisigen Christus* of *de Kuise Suzanna* worden door Van Ostaijen [in diens kunstkritiek] terecht in het licht gesteld en zullen ook nog veel later in Joostens' schilderijen aan bod komen.

Dat de dichter hierin een wezenstrek van diens [Joostens] persoonlijkheid ziet wordt bevestigd door de opdracht "Aan Paul Joostens" van een van zijn meest fantastische gedichten, het in december 1918 geschreven 'Maskers' uit *De feesten van angst en pijn*."

Digitized by Google

Abbildung 5: James Ensor. *Masken im Streit um einen Gehenkten* (1891, Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, In Becks-Malorny 1999: 74)

diskursive Sprechweisen in beiden Texten betrachten: Sowohl Hadermann als auch Borgers linken zu Ensor aufgrund des Rätselhaften, des Fantastischen, des Religiösen und des Bizarren.[17]

Bei genauer Betrachtung dieses Hyperlinks von Van Ostaijen zu Ensor fällt aber neben der bizarr-fantastischen Ästhetik auch ein groteskes Moment auf.[18] Das im

[17] Für eine Diskussion des "Fantasmatischen" in *De feesten* verweise ich auf Hadermann (1970: 258). Auch in (1997b: 13-14) linkt Hadermann *Maskers* zu Ensor aufgrund der dämonischen Geschöpfe, die beide Texte bevölkern.

[18] Für eine Diskussion des Grotesken in Van Ostaijens Prosa verweise ich auf E.M. Beekman (1970) *Homeopathy of the Absurd* sowie auf Kathrin Kötz (1999) *Die Prosa Paul van Ostaijens*. Beekman definiert das Groteske anhand von Wolfgang Kayser (1960) als eine Alienierung des Alltäglichen, als "verkeerdheid" ["Verkehrtheit"] (3-4), gegen die Van Ostaijen seine literarischen Grotesken gleich einem homöopathischen Mittel als Remedium gebraucht. Auch Kötz' Definition des Grotesken bei Van Ostaijen stützt sich in erster Linie auf die "Logik der Verkehrtheit". Beide Studien argumentieren poetologisch. Beispielsweise ist für sie Van Ostaijens Breugel-Essay (VW4: 341-

Digitized by Google

Gedicht ausgedrückte Weiß artikuliert nicht nur eine doppelte Sprechweise im Sinne einer Gegen-den-Strich-Kodierung von Weiß, sondern es verbindet auch das schaurig-Monströse mit dem närrisch-Lustigen. Schließlich wird im Gedicht nicht nur gemordet und beerdigt, sondern auch gespielt, gefeiert und getanzt. In dieser Hinsicht fällt insbesondere das wiederholte Lachen auf:

(16) Licht gaf de maan die nog dom daarom lacht (160)
[Licht gab der mond der noch dumm darüber lacht]

(17) dragen grote RODE MASKERS knikken en lachen / knikken en lachen door de zieke schachten van zwakke maneschijn (161)
[tragen große ROTE MASKEN nicken und lachen / nicken und lachen durch die kranken schächte des schwachen mondscheins]

(18) maar de vader lacht getroost om zulke burleske moord / De laatste van de bende sleept Kristus bij de voeten / die naakt op de sneeuw zal boeten moeten / dan lachen de kindertjes nemen morfium en spelen / baccarat / tot hun sneeuwwitte WITHEID in de kinderblanke sneeuw vergaat (162)
[aber der vater lacht getrost über solchen burlesken mord / Der letzte der bande schleppt Christus an den füßen / der nackt im schnee wird büßen müssen / dann lachen die kinderlein nehmen morphium und spielen / baccara / bis ihre schneeweiße WEIßHEIT im kinderweißen schnee vergeht]

In (16) lacht der Mond, in (17) die maskierten Kinder, in (18) der Vater. In (18) ist zudem das humoreske Moment durch das Sagen von "burleske" expizit artikuliert. Durch das Sagen von "Christus" ist hier außerdem ein religiöses Moment angelegt, das Hadermann und Borgers zum Hyperlink zu Joostens und Ensor veranlasst hat. Diese Stelle ist aber nicht nur, wie Hadermann und Borgers argumentieren, "formal bizarr", sondern darüber hinaus blasphemisch, denn sie koppelt das Sakrale an das Profane, das Hohe an das Niedrige, den Kode an den Gegenkode. Während in Van Ostaijens *Maskers* Christus von den maskierten Kindern an den Füßen durch den Schnee geschleift wird, initiiert bei Joostens die Darstellung der Modenäherinnen eine diskursive Stimme, die dem religiösen Diskurs diametral entgegengesetzt ist. In Kapitel 6 über die Redeweisen moderner Mystik werde ich noch ausführlich darauf zu sprechen kommen, dass im

348), in dem der Dichter sein Verständinis des Grotesken elaboriert, von zentralem Interesse.

Meine Annäherung an das Groteske bezieht sich dagegen auf Bachtins Dialogizitätsprinzip, das gegenläufige Stimmen (Diskurse, Kodes) zu- und gegeneinander in Beziehung setzt. Bachtin (1996: 24-31) setzt sich ausdrücklich von Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken ab. Insofern verstehe ich Beekman und Kötz als alternative Pfade, die einen zwar gleichberechtigten, zugleich aber auch gegenläufigen Zugang zum Konzept des Grotesken darstellen.

Digitized by Google

Expressionismus der "hohe" sakrale Diskurs nicht selten mit "niederen" Diskursen vermischt ist.

Das Moment der doppelten Artikuliertheit kennzeichnet somit nicht nur den semiotischen Prozess von Weiß, sondern überhaupt wird im Gedicht jede diskurive Sprechweise von einer Gegenstimme komplementiert: Weiß von Schwarz, Tod von Leben, Sakralität von Blasphemie. Das Zeichen des Lachens macht dies besonders deutlich. Dahingehend argumentiert auch Bachtin in seiner Theorie des Grotesken:

> Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt, seine Gegenkirche gegen die offizielle Kirche, seinen Gegenstaat gegen den offiziellen Staat. Das Lachen hält Liturgien ab, bekennt sein Credo, vermählt, trägt zu Grabe, schreibt Grabinschriften, wählt Könige und Bischöfe. (Bachtin 1996: 32)

Hier setzt Bachtin den Gegenkode der inoffiziellen Lachkultur dem Kode der offiziellen ernsten Kultur gleichberechtigt gegenüber. Überhaupt ist gemäß Bachtin das Moment der doppelten Artikuliertheit konstitutiv für das Groteske. Den grotesken Leib definiert Bachtin als eine "zweileibige Gestalt", in der die eine Gestalt von ihrem Opponenten, das Innen des Körpers von seinem Außen, der Mensch vom Tier, das Alter von der Jugend, der Tod von der Geburt supplementiert wird. In der zweileibigen Gestalt ist ein einziger individueller Leib sich selbst nicht genug, und sie spricht nie nur in eigener Sache. Auch in Hinblick auf das Binärpaar Leben und Tod skizziert Bachtin die zweileibige Gestalt als einen werdenen Leib, der über sich hinauswächst und somit strikte Grenzen überschreitet:

> Im grotesken Leib [...] beendet der Tod nichts Wesentliches [...]. Die Ereignisse des grotesken Leibes vollziehen sich stets an der Grenze von Leib zu Leib, gleichsam am Schnittpunkt zweier Leiber. Der eine Leib gibt seinen Tod, der andere Leib seine Geburt. In der einen zweileibigen Gestalt sind sie verschmolzen. (Bachtin 1996: 32)

Als deutlichstes Zeichen einer derartigen Zweileibigkeit lese ich im Gedicht das Zeichen der Maske.[19] Die Maske birgt einerseits das karnevalesk-subversive Moment des Lachens in sich. Zugleich destabilisiert die Maske die Vorstellung einer strikt abgegrenzten Identität, denn die Maske konstituiert eine Identität, die paradoxerweise

[19] Sowohl die Darstellung von Masken als auch die Behauptung einer Kodiertheit von Farben zählen zu den zentralen Motiven expressionistischer Kunst. Der Masken-Diskurs läuft durch alle Kunstrichtungen. Berühmte Beispiele sind neben Ensors Maskenbildern Oscar Jespers Plastik *Masque* (1924), die literarischen Grotesken von Kafka, Theaterinszenierungen wie *La mort du Docteur Faust* des *Studio Art et Action* (Paris 1928) sowie Kinofeuilletons wie Feuillades *Les Vampires*. Eine Abbildung von Oscar Jespers *Masque* (1924) findet sich in *L'Avant Garde en Belgique* (1992: 150), und ebenda (1992: 39) ist ein Szenenfoto aus *La mort du Docteur Faust* abgebildet. Auf Feuillades *Les Vampires* komme ich im Filmkapitel ausführlich zu sprechen.

Digitized by Google

zugleich für die Identität des anderen im Innen der Maske als auch für die Identität ihrer Oberfläche, für ihr Außen, steht.

Aufgrund der Doppelungsmöglichkeiten der Maske stehen die "RODE MASKERS" der Kinder im Gedicht gleichzeitig für beginnendes Leben als auch für Mord und Todschlag, oder, farbspezifisch ausgedrückt, für weiß und rot zugleich. Die subversive Operationsweise der Maske, die zwei opponierende Identitäten miteinander verschmelzt, die in einem System und zugleich in dessen Gegensystem operiert und beide zu einem hybriden System verknüpft, in dem dennoch beide Redeweisen, schwarz und weiß, Tod und Leben, Mörder und Opfer kontrovers und dialogisch nebeneinanderstehen. Die Bedeutung von Weiß ist ebenso subversiv wie das Konzept der Maske selbst.

Dieses Moment der doppelten Artikuliertheit ist im Gedicht auch in Hinblick auf seine mediale Performanz ausgedrückt. Farben werden sowohl mit Worten gesagt als auch visuell kalligraphisch artikuliert. Hinzu kommt, dass die Inszenierung dieser Farben so in den Diskurs des Grotesken eingeschrieben sind, dass ihre semiotische Operationsweise medienübergreifend sowohl in den visuellen Texten Ensors und Joostens als auch im primär verbalen Text Van Ostaijens fungieren. Über die Licht- und Farbproblematik bei Ensor schreibt Buyck (1996: 17): "Ensor hatte mit dem Luminismus gebrochen, indem er der Farbe einen selbständigen Wert zuschrieb [...]. Er [Van Ostaijen] hat Ensors Lektion begriffen [...], indem er Form und Farbe einen konstruktiven Wert zuschreibt."[20] Auch in dieser Hinsicht artikulieren, so möchte ich hier behaupten, die Farben im Gedicht eine doppelte Sprechweise, nämlich eine, die sich zugleich visueller als auch verbaler Artikulationstechniken bedient. In Kapitel 7 über das Sprechen der Bilder werde ich auf diesen Fall von Intermedialität näher eingehen.

Die Farbe Weiß fällt nicht nur in *Maskers*, sondern überhaupt im Gedichtband besonders auf. Von allen Farbnamen kommt "wit" in *De feesten* am Häufigsten vor. Demnach liegt es nahe, "Wit" als bedeutungshaftes Zeichen aufzufassen. In einigen Fällen erscheint dies unproblematisch, nämlich da, wo seine symbolische Bedeutung mit der traditionellen Farbsymbolik korrespondiert. Beispielsweise steht in (19) bis (21) "wit" in Zusammenhang mit Geburt und Unbeflecktheit.

(19) Vormen liggen wit geboorte (243)

[Formen liegen weiß geburt]

[20] "Ensor had met het luminisme gebroken door aan de kleur een zelfstandige waarde toe te kennen. [...] Hij [Van Ostaijen] heeft de les van Ensor begrepen [...] doordat hij aan vorm en kleur een constructieve waarde toekent."

Digitized by Google

(20) cilinder wit kleed gaat dwars wit huis (181)

[zylinder weiß kleid läuft quer weißes haus]

(21) Vormen liggen wit geboorte / zullen zwart zijn / dood / stappen stappen angst dans /dansen is naar dood geboorte dragen (243)

[formen liegen weiß geburt / werden schwarz sein / tod / schritte schritte angst tanz / tanzen ist zum tod geburt tragen]

In (21) wird diese symbolische Ordnung durch die opponierende Farbe Schwarz verstärkt. Auch in (22) ist die binäre Struktur des Kodes beibehalten, denn Schwarz korreliert mit Tod:

(22) ligt zijn schaduw te zwaar een zwarte wonde diep op de verdorde tongen die de wegen zijn (173)

[liegt sein schatten zu schwer eine schwarze wunde tief auf den verdorrten zungen die die wege sind]

In (23) dagegen sind die Wertungen vertauscht, denn hier steht "wit" für Blutlosigkeit und Tod.

(23) zuigen zuigen tot de mensen wit zijn (177)

[saugen saugen bis die menschen weiß sind]

In vergleichbarer Weise kann in (24) "wit" in Opposition zu Rot, nämlich als nicht-Rot gelesen werden.

(24) de Zon / witte kersen / vrouwebuiken / vrouweborsten / blinken blaken / te midden RODE / klaprozen / witte vlam / rode brand (163)

[die Sonne / weiße kirschen / frauenbäuche / frauenbrüste / blinken glühen / inmitten ROTER / klatschmohn / weiße flamme / roter brand]

In (24) kann die Farbe "wit" genaugenommen weder als Ikon noch als Index oder Symbol fungieren, denn sie steht weder in einem Similaritäts- noch in einem Kontiguitätsverhältnis zu ihrem Objekt, und ihre Bedeutung ist auch nicht kulturell definiert. Hier arrangiert "wit" die symbolische Ordnung offenbar neu. Der neue Kode ist allerdings rätselhaft. Einerseits bedient sich "wit" der von der Farbsymbolik vorgefertigten kulturellen Bedeutung, aber nur insofern, um andererseits eine Abweichung davon beobachtbar zu machen.

Auch in (25) ist die symbolisch bedingte Opposition Schwarz-Weiß zwar beibehalten, so dass die Leserin oder der Leser von der Zeichenhaftigkeit von "wit" ausgehen

Digitized by Google

zu können glaubt; eine Bedeutung ist bei genauerem Hinsehen allerdings nicht zu erkennen.

(25) van zwart naar WIT dansende boom (238)
[von schwarz nach WEIß tanzender baum]

Innerhalb dieser Neukodierung von "wit" sind in *De feesten* durchaus auch eigene Regularitäten feststellbar, die ähnlich gelagert sind wie beispielsweise das Verberststellungssyntagma auf sprachlicher Ebene. Zum Beispiel tritt "wit" oft in Zusammenhang mit "huis" auf:

(26) snel schichten klawieteren de huizen van de stad / snel / en / wit (173)
[schnell blitzen schmettern [*im Sinne von* posaunen] die häuser der stadt / schnell / und / weiß]

(27) huizen springen in kringen / dansen woest wild Wit (177)
[häuser springen in kreisen / tanzen wüst wild Weiß]

(28) alles schreit / witte huizen / schreien / krijt / ei / e / i (222)
[alles schreit / weiße häuser / schreien / kreide [*oder auch:* kreischt] / ei / e / i]

(29) HUIS / rust / in / Stram-Wit STaan (240)
[HAUS / ruht / in Stram-Weiß STehen]

In (28) geht "wit" mit "krijt" einher, was sowohl "Kreide", also ein weiteres Zeichen für Weiß, als auch "kreisch(t)" bedeuten kann. Durch diese Kombination von "wit" mit "krijt" entsteht zudem ein synästhetischer Effekt, wie bei Kandinsky beschrieben, gemäß welchem das Sehen von Weiß mit dem Hören von Gekreische einhergeht. Oft unterhält "wit" auch eine Beziehung zur Notion des Wahnsinns, der Hysterie oder des Deliriums:

(30) het krIJt waanzinwit wrIJven (176)
[die krEIde [*oder auch:* es kreischt] wahnsinnweiß rEIben]

(31) wit krijt / krijsen / hijgen nog / WILLEN (178)
[weiße kreide [*oder auch:* kreisch(t)] / kreischen / hecheln noch / WOLLEN]

(32) in krijtwaanzin komt de verzoeking laatste dag / edelstenen bieden (214)
[in kreischwahnsinn [*oder auch:* kreidewahnsinn] kommt die versuchung letzter tag / edelsteine bieten]

Zusammenfassend zeigen diese Beispiele, dass die Handhabung des Farbnamens "wit" in *De feesten* chiffriert ist. Einerseits präsentiert sich "wit" der Leserin oder dem Leser

Digitized by Google

als ein Zeichen, das sprechen zu wollen scheint; jeder Ansatz zur Dekodierung dieses Zeichensystems läuft aber ins Leere, und die Neukodierung der Farben stellt sich als Scheinkode heraus.

Ähnlich wie bei Kandinskys Farbästhetik erweist sich auch in *De feesten* das Subjekt, das für das Neuarrangement der Zeichenhaftigkeit von Farben verantwortlich ist, als isoliert und unergründbar. Schwindend gering ist die Möglichkeit einer intersubjektiv kommunizierbaren Bedeutung der Farben, das heißt, einer Bedeutung, die auch für ein Bewusstsein außerhalb von Van Ostaijen nachvollziehbar ist. Jeder Versuch, Farben als bedeutungshafte Zeichen zu kommunikativen Zwecken zu nutzen, als sogenannte "Brücken vom Dichter zum Leser" (VW4: 133)[21], wie Van Ostaijen es ausgedrückt hat, bringt den Prozess des sprechenden Schweigens wieder in Gang, und die Leserin oder der Leser erweisen sich als Subjekte als ebenso abgekapselt und unerreichbar wie das Subjekt, das an autistischer Kommunikation teilhat.

Oben habe ich gezeigt, wie die Umkodierung der symbolischen Bedeutung von "wit" als Farbname in *Maskers* zur Desorientierung des Verstehens beiträgt. Die Leserin oder der Leser sieht sich aufgefordert, immer neue Bedeutungen zu produzieren, bis endlich beobachtet wird, dass kein System beobachtbar ist. Der Scheinkode der Farben führt die Leser buchstäblich in die Irre, ins Leere. Letzteres findet sich in *De feesten* in konsequentester Form, nämlich im weißen Leerraum der Seite. Das Weiß als leerer Freiraum stellt ein weiteres Kerncharakteristikum der rhythmischen Kalligraphie dar. Auch als Leerraum bietet das Weiß der Leserin oder dem Leser, wie ich im Folgenden zeigen möchte, Raum für Interpretation.

Leere weiße Räume und Stille

> *Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. [...] Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten.*
> (Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*)

Weiß findet sich in *De feesten* nicht nur als Farbname, sondern auch als Farbe. Überall da im Text, wo nicht die Tinte das Papier färbt, ist Weiß. Weiß markiert demnach

[21] "bruggen van dichter naar lezer"

Digitized by Google

gewissermaßen die Abwesenheit von Schrift. Dennoch möchte ich es in Hinblick auf Schrift nicht als sekundär einstufen. Ohne Weiß kommt Schrift schließlich nicht aus, denn Schrift konstituiert sich erst in seiner Differenz zu Weiß. Insofern haben beide, sowohl Schrift als auch der weiße Leerraum, gleichermaßen einen Anteil am semiotischen Prozess.

Dass das Weiß des Papiers der Schrift gegenüber nicht sekundär ist, wird implizit auch in Derridas *Das Parergon* (1992) durch die Gestaltung des Blattspiegels thematisiert. Hier sind wiederholt im Text weiße Leerräume eingerahmt, indem meist abwechselnd am linken und am rechten Seitenrand kurze Striche einen rechten Winkel bilden, zwischen denen eine leere Fläche eingefasst ist. Diese großen Leerräume treten an unterschiedlichen Stellen auf. Oft unterbrechen sie den linearen Textfluss mitten im Satz und vertreten ein Komma. Wiederholt ist auch der weiße untere Rand einer Seite eingerahmt. Daneben kommt vor, dass zwei gesondert umrahmte Leerräume ihrerseits ein kurzes Satzgefüge säumen, das hierdurch besonders exponiert wird. (1992: 73, 102) Einmal kommt es vor, dass der Textfluss mitten im Wort abbricht und stattdessen ein eingerahmter Leerraum folgt, so dass das, was hier nicht gesagt worden ist, wohl *aus dem Rahmen fällt.* (1992: 101) Überhaupt beginnt Derridas Text mit dem linken unteren Winkel eines Rahmens, der den Leerraum nach unten abschließt, zugleich aber nach oben öffnet hin zu einer Stelle außerhalb des Textes. In ähnlicher Weise endet das Essay mit einem Rahmen, der zwar geschlossen wird, hinter dem die Konjunktion "sogar" aber einen wieder neuen Einwand aufwirft, so dass der Text auch nach hinten zu einem *hors d'oeuvre* in Zusammenhang steht.

Durch diese Praxis des Einrahmens fungieren die weißen Leerräume nicht als nebensächlicher Hintergrund der Schrift, der, selbst unsichtbar, nur dem Sichtbarmachen von Schrift dient, sondern die Inszenierung des Rahmens problematisiert eine strikte Hierarchie zwischen einem Innen und einem Außen des Textes, zwischen Werk und Beiwerk, zwischen Schrift und Weiß. Auch im Fall von *De feesten* kann das Weiß, ebenso wie die Schrift selbst, zur Lektüre der Gedichte herangezogen werden. Wenn ich am Anfang dieses Kapitels dafür argumentiert habe, dass die Differenz von Schwarz zu Rot Schrift als solches in besonderer Weise exponiert, möchte ich an dieser Stelle ergänzen, dass umgekehrt auch die *Kalli*gramme als *schöne*, farbige, verzierte Realisierungen von Schrift dem Weiß einen besonderen visuellen Status verleihen.

In *De feesten* hat das kalligraphische Weiß zwei Funktionen. Zum einen umgibt das Weiß *zwischen den Zeichen* jedes einzelne Wort so, dass seine Wortgrenzen sichtbar werden. Beim Lesen dient es den sakkadischen Sprüngen als Markierung. Die Häufigkeit dieser Leerzeichen gibt die Taktfrequenz - oder: den Rhythmus - an, in der die

Digitized by Google

Zeichen sich in den linearen Textfluss einreihen, und wirkt sich somit auf die Kontiguität von Schrift aus. Die zweite Funktion des weißen Leerraums betrifft das Weiß *unter den Zeichen*. Hier öffnet das Weiß den Raum, in den die Kalligramme eintreten.

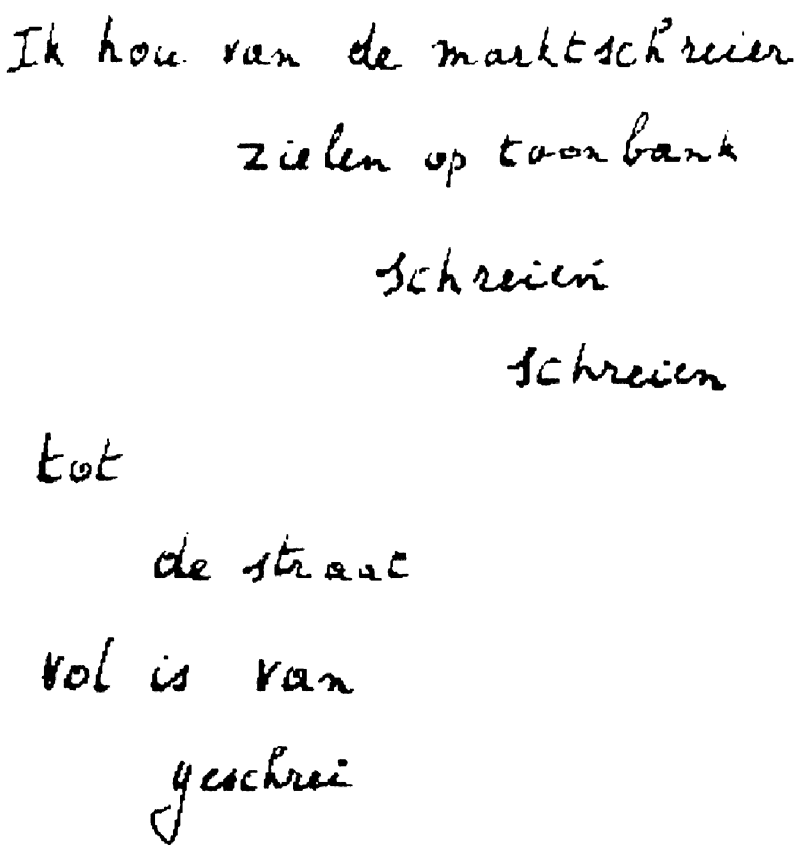
Im Folgenden möchte ich mich mit der Frage beschäftigen, wie genau die Rolle dieser beiden Aspekte des weißen Leerraums in *De feesten* für den Prozess der Signifikation gelagert ist. Dabei werde ich zunächst die Leerstellen *zwischen den Wörtern* diskutieren. Aus linguistischer Sicht haben diese eine syntagmatische Funktion. In Derridas *Parergon* macht dies der Fall besonders deutlich, in dem ein Leerraum ein Satzzeichen ersetzt. Die Rolle der syntagmatischen Operation beschränkt sich allerdings nicht allein auf ihre kombinatorische Tätigkeit, sondern jede Verkettung von Segmenten zu größeren Einheiten ist zugleich auf eine Opposition, eine Distanz zwischen den Zeichen angewiesen. Diese Distanz ist, so Silverman (1983: 105), "essential to the operation of meaning, because without it there would be no signifying chain." Demnach haben die Leerzeichen zwischen den Zeichen bei der Normalverwendung von Sprache eine zentrale syntagmatische Funktion. In *De feesten* sind die weißen Flächen aber oft derart emphatisch, dass die großen Distanzen nicht so sehr auf ein Kontiguitätsprinzip, sondern primär auf eine Opposition zwischen den Zeichen hinweisen. Das Weiß scheint die Zeichen nicht zu kombinieren, sondern vor allem ihre Verkettung zu segmentieren.

Die Korrelation zwischen den Techniken der sprachlichen Zerstückelung und der rhythmischen Kalligraphie habe ich in Kapitel 2 im Abschnitt über die autographische Spur anhand einer Analyse der Textgenese von *Maskers* diskutiert. Zum einen, dahingehend habe ich oben argumentiert, zeigt der Vergleich der faksimile Handschrift von *Maskers* mit dem dort unter (1) abgebildeten Typoskript eine Tendenz zur Deformierung des syntagmatischen Textflusses. Zum anderen wird aber auch eine visuelle Entwicklung der rhythmischen Kalligraphie beobachtbar, denn der Textfluss der Handschrift wird an einigen Stellen von großen Leerräumen unterbrochen. Demnach fungieren die weißen Leerräume hauptsächlich als Zeichen für die Fragmentarisierung von Sprache und für die Zerstückelung des Textes. Diese Beobachtung gilt aber in *De feesten* nicht unbedingt, wie das Beispiel in (33) deutlich macht. In (33) ist die Kontiguität zwischen den ersten vier Zeilen im oberen Textblock syntaktisch vollends zusammenhanglos. Visuell sind die Brüche im syntagmatischen Textfluss als weiße Leerräume markiert. Sprachliche Zerstückelung und das Auftreten von Leerräumen verlaufen parallel zueinander.

Anders stellt sich dieses Verhältnis im nächsten Textblock dar. Hier werden die Intervalle, in denen die Kalligramme auftauchen, immer kürzer: die Konjunktion "tot" steht isoliert in einer Zeile, ebenso die Nominalphrase "de straat", ein amputiert wirken-

Digitized by Google

(33)



(222)

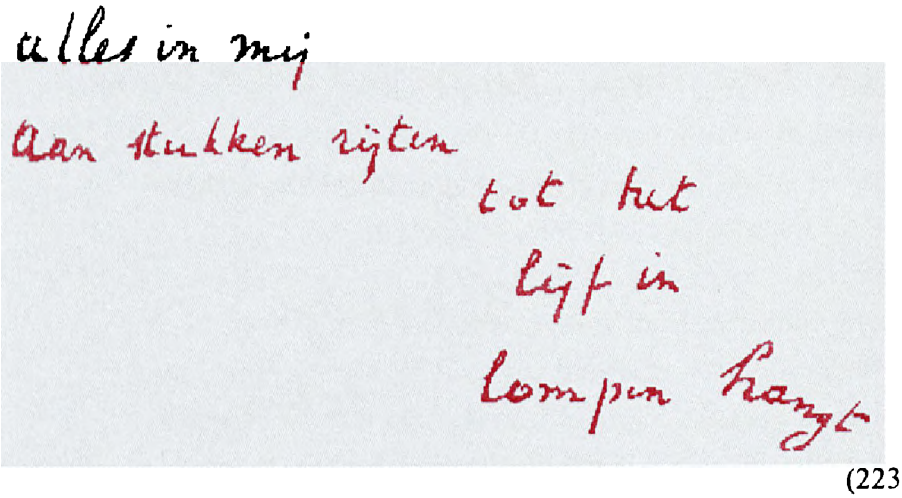
[Ich liebe den marktschreier / seelen auf ladentisch / schreien / schreien / bis / die straße / voll ist von / geschrei]

des "vol is van", gefolgt von "geschrei". Obwohl dieser zweite Teil visuell zerstückelter wirkt als der erste, kann er problemlos als grammatisch intaktes lineares Zeichengefüge gelesen werden. Verantwortlich für die Segmentierung des Textflusses sind hier ausschließlich die Leerräume, denn sie zerstückeln visuell, was syntaktisch zusammengehört.

Auch in (34) korreliert die nicht-lineare Anordnung der Zeichen in der rhythmischen Kalligraphie nicht mit ihrer linearen syntagmatischen Organisation. Hier unterstützt die graphische Zerstückelung die Linearität der Satzstruktur nicht seiner konsekutiv logischen Form nach, sondern die Signifikatenseite von "aan stukken rijten" und "in lompen hangt" wird hervorgehoben. Das Weiß der rhythmischen Kalligraphie fungiert als visueller Index, der auf die Ursache der Zerstückelung hinweist.

Digitized by Google

(34)



(223)

[alles in mir / in stücke reißen / bis der / leib in / lumpen / hängt]

Unabhängig davon, ob die visuelle Segmentierung des linearen Textflusses grammatisch mitgetragen wird oder nicht, erweisen sich die weißen Leerräume als textuelle Lücken, die den Text zerrissen wirken lassen und so das Verstehen desorientieren. Auch ein grammatisch intaktes Zeichengefüge präsentiert sich den Lesern als ein Stottern oder Stammeln, das an jedem Leerzeichen innehält, die Rede abbricht und schweigt. Demnach kann der Leerraum hier, da Linearität einen erheblichen Anteil am Zustandekommen von bedeutungshaften sprachlichen Operationen hat, als ikonisches Zeichen für die Behinderung von Bedeutung aufgefasst werden. So wie weiße Flecken auf einer Landkarte ein unbekanntes Gebiet markieren, kann das Weiß in *De feesten* als Zeichen für eine unbekannte Bedeutung stehen. Bal bringt dies wie folgt auf den Punkt: "Ein leerer Raum auf einer Seite kann ein ikonisches Zeichen für eine abwesende Bedeutung sein: sowohl Zeichen als auch Bedeutung haben die Eigenschaft 'Abwesenheit'." (Bal 1990: 14)[22]

Wenn die Kalligramme ein Sprechen artikulieren, artikuliert der weiße leere Raum ein Schweigen. Dieses Schweigen ist, so behaupte ich, in *De feesten* an vielen Stellen konkret als Zeichen angelegt. Beispielsweise steht auf der letzten Seite von *Maskers*, hier unter (35) wiedergegeben, am linken Seitenrand "Geruisloze" geschrieben. Rechts daneben folgt ein großer Leerraum und dann erst bündig zum rechten Seitenrand "bevruchting viel op de witte sneeuw".

[22] "Een lege ruimte op een bladzijde kan een iconisch teken zijn voor een afwezige betekenis: zowel teken als betekenis hebben de eigenschap 'afwezigheid'."

Digitized by Google

(35)

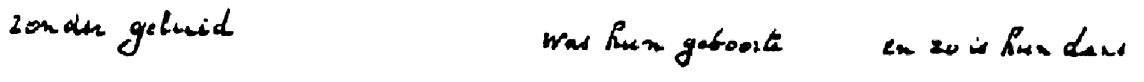
(162; lila)

[Geräuschlose / befruchtung viel auf den weißen schnee]

Aufgrund der syntaktischen Kongruenz zwischen "Geruisloze" und "bevruchting" erscheint dieses Leerzeichen befremdend, denn es segmentiert den linearen syntagmatischen Textfluss. Aus semiotischer Sicht kann das Weiß hier als visuelles Repräsentamen auditiv als Stille interpretiert werden. Die Notion der Stille ist zudem verbal in "Geruisloze" ausgedrückt. Bei der Normalverwendung von Schrift werden Leerzeichen nicht auditiv interpretiert. Sie dienen lediglich der visuellen Markierung von Wortgrenzen, und beim Lesen wird zwischen den einzelnen Wörtern eine *Liaison* realisiert. In diesem Fall ist der Leerraum allerdings derart emphatisch, dass die Leserin oder der Leser ihm Zeichencharakter unterstellen und ihn als phonographisches Zeichen für Stille verstehen kann.

Ähnlich gelagert ist folgende Textstelle zwei Zeilen tiefer in *Maskers*:

(36)



(162; lila)

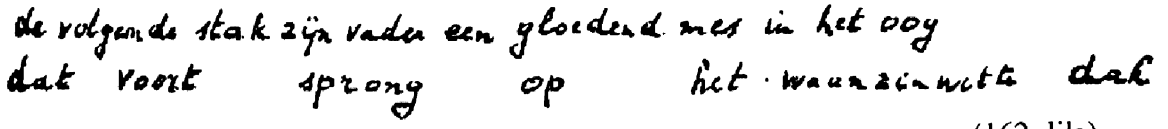
[ohne geräusch / war ihre geburt / und so ist ihr tanz]

Ebenso wie in (35) unterbrechen die Leerräume zwischen den Segmenten "zonder geluid", "was hun geboorte" und "en zo ist hun dans" eine ansonsten regelmäßige syntagmatische Kontiguität. Die Notion "zonder geluid" verstehe ich als Einladung, auch diese Leerräume als ikonische Zeichen für Stille zu lesen. Wird diese Stille in einem Subjekt angesiedelt, kann es auch als "Schweigen" bezeichnet werden. Eine derartige Subjektivierung von Stille unternimmt auch Kandinsky, indem er in dem oben stehenden Motto die Farbe Weiß auditiv interpretiert, nämlich als Schweigen. Interessant erscheint mir, dass Kandinsky dieses Schweigen als kreatives Moment bewertet, es ist, so Kandinsky "voll Möglichkeiten". Am Ende dieses Abschnitts werde ich noch auf die kommunikationstheorischen Implikationen dieser Behauptung eingehen.

An dieser Stelle möchte ich zunächst anhand eines weiteren Beispiels aus *Maskers* zeigen, worin meiner Meinung nach die Möglichkeiten von Weiß bestehen können. Weiter unten im Gedicht fällt folgende Stelle auf:

Digitized by Google

(37)



(162; lila)

[der nächste steckte seinem vater ein glühendes messer ins auge / das / weiter / hüpfte / auf / dem / wahnsinnweißen / dach]

Die syntaktisch unmotivierten großen Leerräume zwischen "voort", "sprong", "op" und "het" können als visuelle Ikone gelesen werden, die den übersprungenen Raum visuell faksimilieren. Der Rhythmus der ikonischen Kalligraphie erlaubt es den Lesern, sich von der Bewegung des Springens eine ziemlich genaue Vorstellung zu machen. Der Sprung setzt an bei "voort" und macht zunächst drei große Schritte, wobei er dreimal aufschlägt: bei "sprong", "op" und "het". Von hier an nimmt der Schwung ab, und es folgen nur noch kleine Leerräume zwischen "het", "waanzinwitte" und "dak", ehe der Sprung bei "dak" definitiv zum Stillstand kommt. Diese visuelle Lesart ist ihrerseits auditiv interpretierbar, indem die Leerräume als auditive Pausen zwischen den aussprechbaren Zeichen realisiert werden. Insofern kann die Zeit des Nicht-Sprechens in der auditiven Lesart genauso wie bei der visuellen Lesart als Ikon für den beim Springen ausgelassenen Raum interpretiert werden.

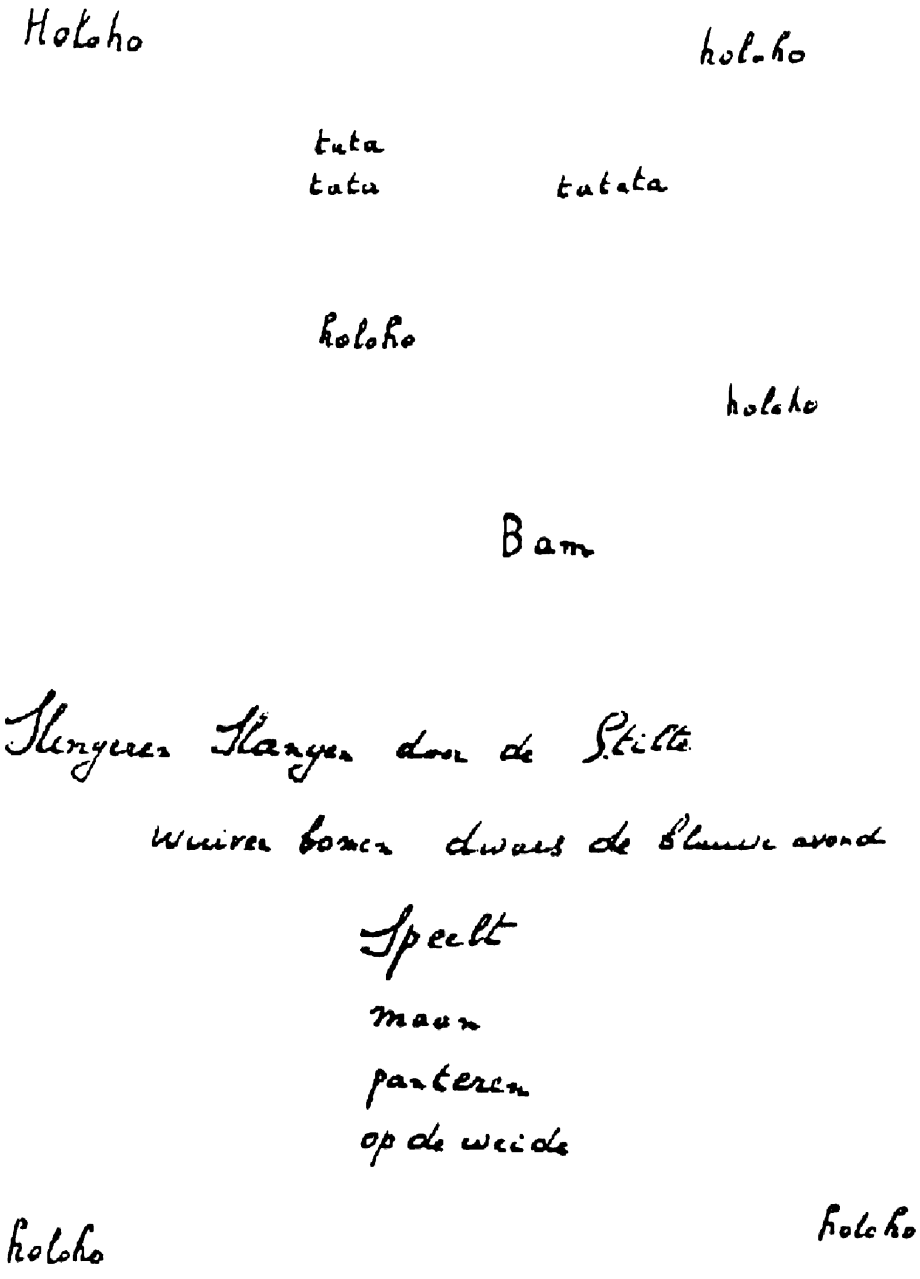
Am Anfang dieses Abschnitts habe ich bereits darauf hingewiesen, dass sich in *De feesten* weiße Leerräume nicht nur als Zeichen *zwischen* den Kalligrammen finden, sondern auch *darunter*. Während das Weiß zwischen den Zeichen, wie ich oben gezeigt habe, syntagmatisch definiert ist, da es die lineare Sequenzialität der Zeichen regelt, ist das Weiß unter den Zeichen als paradigmatisch einzustufen, denn es tritt gleichzeitig und als Alternative zu ihnen auf. Dies möchte ich anhand der ersten Seite von *Barbaarse Dans* deutlich machen. (siehe 38)

Auf dieser Seite sind nur wenige Kalligramme auf einer besonders großen weißen Fläche verteilt. An diesem Beispiel interessiert mich das Weiß nicht nur als bloße Markierung von Wort- oder Zeilengrenzen, sondern insbesondere das Weiß unter den Kalligrammen bildet den Fokus meiner Lektüre. Um dieses schärfer ins Auge fassen zu können, möchte ich meine Aufmerksamkeit zunächst auf die Kalligramme lenken, denen der weiße Leerraum als visueller Hintergrund dient.

Diese Kalligramme sind alle auditiv markant: "Holoho", "tatata" und "Bam" stehen in keiner eindeutigen Beziehung zu einer lexikalisierten Bedeutung, sondern sie stellen Geräusche dar und können somit gemäß der Peirceschen Terminologie als auditive Ikone kategorisiert werden. Zu diesen Schriftzeichen steht der weiße Leerraum unter den Zeichen in Opposition, denn er konstituiert sich gerade als abwesende Schrift,

Digitized by Google

(38)



(189; lila)

[Holoho / tatata / Bam / Schleudern Schlangen durch die Stille / winken bäume quer den blauen abend / Spielt mond panter auf der weide / holoho holoho]

Digitized by Google

als Nicht-Graphem. Fassen die Leser auch den primär visuellen weißen Leerraum als auditiven Ikon auf, wird dieser zum Zeichen für Stille. "Stilte" heißt es auch wörtlich in der darunter stehenden Zeile. So wie in Museen für die Wände der Ausstellungsräume Weiß bevorzugt wird, um die Geste der Exposition deutlich herauszustellen, so fungiert im Gedicht die Stille als der akustische Leerraum, gegen den die in Schrift gefassten Geräusche, etwa das Zischen des [s] in "Slingeren Slangen door de Stilte", besonders sonor exponiert sind.[23]

Bei genauer Betrachtung hat diese Stille eine andere Qualität als die, die die auditiven Sprechpausen *zwischen* den Zeichen metaphorisiert, beispielsweise im Fall des großen Leerzeichens rechts neben "Geruisloze" in (35). Dort steht das Weiß als Leerzeichen in linearem Zusammenhang zu den Schriftzeichen, das heißt, dass sie einander konsekutiv folgen. Ein Sprechen, phonographisch metaphorisiert durch ein Schriftzeichen, alterniert mit einem Schweigen, das von einem Leerzeichen repräsentiert wird. Das Weiß *unter* den Schriftzeichen manifestiert sich dagegen im linearen Textfluss am gleichen Ort wie das Graphem. Hier alternieren Sprechen und Schweigen nicht, sondern sie sind simultan artikuliert. Das Weiß unter den Zeichen steht für das Schweigen, in das das Sprechen hineinhallt.

An dieser Stelle drängt sich die oben bereits aufgeworfene Frage auf, wie sich diese Unterscheidung zwischen einer alternierenden und einer simultanen Realisierung von Sprechen und Schweigen kommunikationstheoretisch darstellen lässt. Sowohl Sprechen als auch Schweigen sind schließlich unweigerlich auf ein Subjekt bezogen, das hinter dem Sprechen beziehungsweise hinter dem Schweigen steht. Gemäß dem klassischen Kommunikationsmodell, das eine strikte Trennung zwischen Sender und Empfänger, zwischen Sprecher und Zuhörer, zwischen Autor und Leser vornimmt, ist ein Subjekt dazu im Stande, *nacheinander* zu sprechen und zu schweigen. Dabei gilt der Akt des Sprechens als die eigentliche kommunikative Handlung, der gegenüber das Schweigen bestenfalls als sekundär, als vom Sprechen abgeleiteter Sonderfall einzustufen ist und dem mitunter - wie im Fall von autistischer Kommunikationsabstinenz - sogar anti-kommunikative Fähigkeiten zugesprochen werden.

Dennoch ist der Anteil von Schweigen am Akt der Kommunikation nicht zu unterschätzen. Im ersten Kapitel dieser Arbeit habe ich in diesem Zusammenhang Fuchs' dekonstruktivistische Analyse autistischer Kommunikation angeführt, und in Kapitel 9 werde ich in kritischer Weise auf das Beispiel des oft behaupteten vermeintlichen Schweigens des Stummfilms eingehen. Auch Luhmann (1997: 18) problematisiert diese

[23] Für die Bedeutung des Weiß im Museum verweise ich auf Marc Whisley *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995).

Digitized by Google

defizitäre Sicht auf Schweigen. Er gibt hierfür das Beispiel, dass man das Risiko von Kommunikation zwar "durch Verharmlosung der Thematiken abschwächen [kann], aber nicht immer und oft nicht, ohne dass gerade diese Absicht der Vermeidung heikler Themen schweigend mitkommuniziert wird". Demgemäß kann Schweigen - im Sinne von *Ver*schweigen bestimmter Themen - ebenso signifikant sein wie das Sprechen selbst. Da Schweigen zudem für die Zuhörerin oder den Zuhörer oft einen höheren Interpretationsbedarf darstellt als Sprechen, räumt Luhmann dem Schweigen aus systemtheoretischer Sicht sogar außerordentliche kommunikative Möglichkeiten ein: "Die Interpretation des Schweigens dient der Autopoiesis der Kommunikation, sie wird rekursiv an das Netz angeschlossen, das heißt eingeschlossen".

Im Fall von *De feesten* werden nicht nur heikle Themen vermieden, sondern Sprache wird - wie ich in Kapitel 1 gezeigt habe - überhaupt so inszeniert, dass sie offensichtlich nicht zu Kommunikationszwecken dient. Die klaffenden weißen Leerräume machen dies besonders deutlich. Auch dieses Schweigen kann einen Kommunikationsprozess in Gang bringen. Es kann, so still es auch sein mag, als ein Zeichen verstanden werden, das sein Schweigen gerade lautstark artikuliert. Für die Leser von *De feesten*, die diesem Schweigen zuhören, kann es zum autopoietischen Zeichen im Sinne von Luhmann werden. Insofern kann auch der Redefluss der vorliegenden Arbeit als Ergebnis einer derartigen durch Schweigen in Gang gesetzten Kommunikation gesehen werden.

Auch die zweite Form, das Weiß *unter* den Zeichen, das ich oben als simultanes Auftreten von Sprechen und Schweigen bezeichnet habe, kann in kommunikationstheoretische Terminologie gefasst werden. Im klassischen Kommunikationsmodell entspricht es der Rollenverteilung, in dem ein sprechender Sender eine Nachricht an einen schweigenden - im Sinne von zuhörenden - Empfänger richtet. Anders als in dem Fall, wo Sprechen und Schweigen alternieren, können hier Sprechen und Schweigen nicht gleichzeitig in einem Subjekt angelegt sein. Sprechen erfordert einen subjektiven Standort und Schweigen einen anderen. Hier wird ein anderes Kommunikationsmodell erforderlich.

In der Hypertexttheorie ist ein solches Modell vorgestellt worden. Landow (1992: 71) beschreibt die Positionen von Sender beziehungsweise Autor und Empfänger beziehungweise Leser wie folgt:

> the figure of the hypertext author approaches, even if it does not entirely merge it, that of the reader; the functions of reader and author become more deeply entwined with each other than ever before. [...]
> Hypertext, which creates an active, even intrusive reader, carries this convergence of activities one step closer to completion; but in so doing, it infringes upon the power of the writer, removing some of it and granting it to the reader.

Digitized by Google

> One clear sign of such transference of authorial power appears in the reader's abilities to choose his or her way through the metatext, to annotate text written by others, and to create links between documents written by others.

Auch in *De feesten* sind die Leser, wie ich bereits ausführlich gezeigt habe, mitverantwortlich für den Prozess der Signifikation, indem sie den Textfluss lenken, indem sie durch Selektion ein Framing produzieren, in das sie den Text einbetten, und indem sie bestimmte Hyperlinks aktivieren und andere nicht. Insofern übernehmen Leser, vergleichbar den Hypertext-Anwendern, Funktionen, die traditionell der Autorin oder dem Autor vorbehalten sind. Dementsprechend ist auch ihr Standort dezentriert, ähnlich dem des hypertextuellen Subjekts, das hier ist an seinem Bildschirm und zugleich dort im globalen Netz, das Botschaften verschickt, ohne zu wissen, von wem diese als nächstes abgerufen, weiterverarbeitet und wieder zurückgeschickt werden. Im Verlauf der weiteren Kapitel werde ich die Konzeptualisierung eines solchen pluralen Subjekts, das gleichzeitig zu lesen und zu schreiben, zu sprechen und zu schweigen vermag und im Grunde zwei opponierende Standorte gleichzeitig einnimmt, noch weiter schärfen.

Bezogen auf den weißen Raum möchte ich die Hypertext-Metapher dahingehend operationalisieren, dass ich das Weiß in *De feesten* als Aufforderung an die Leserin oder den Leser auffasse, einen Sprung zu wagen von *De feesten* weg zu einem Netzwerk aus anderen Texten, um so aktiv den bedeutungsleeren Raum mit Bedeutung aufzuladen. Der weiße Leerraum öffnet den Text nach vielen Seiten. Als Rahmen der Schrift verweist er zugleich auf die Tiefen *unter* den Kalligrammen als auch auf die Lücken *zwischen* den Kalligrammen. Er kann einen interlinearen Textfluss schaffen und zugleich die Voraussetzungen für die intermediale Beschaffenheit des Textes produzieren. Er lädt die Leser ein zum hypertextuellen Sprung in das *hors d'oeuvre*. In den folgenden Kapiteln werde ich dieser Aufforderung nachkommen und *De feesten* per Hyperlink in Beziehung bringen zu anderen Texten aus den Medien Sprache, bildende Kunst, Musik und Film.

Digitized by Google

Kapitel 5. Interdiskursivität. Kodes, Stimmen, Diskurse

Sprechen in fremder Sprache

Im vorigen Kapitel bin ich der Frage nach der Semiotik von Farben nachgegangen: der Farbe der Tinte der Kalligramme, der Farbe der papierenen Seite sowie der im Medium Sprache artikulierten Farben. Wie jeder andere Zeichenprozess steuert sich die Semiotik der Farben entlang eines Kodes, einer, so Eco, "Reihe von Regeln, die dem Zeichen eine Bedeutung zuordnen". (1977: 26) Schrift ist aber nicht nur durch ihre Kalligraphie kodiert, sondern Schrift ist auch ein Aspekt von Sprache. Die Gedichte in *De feesten* sind schließlich nicht nur visuelle und auditive Zeichen, sondern in erster Instanz sind sie sprachlich, und Sprache gilt als Kode schlechthin. In diesem Kapitel möchte ich die Form von Kodiertheit näher betrachten, die für Gedichte am naheliegendsten ist: den Kode der Sprache.

In *De feesten* sind die sprachlichen Zeichenprozesse in erster Instanz auf den Kode der niederländischen Sprache angewiesen, genaugenommen in ihrer südniederländischen Variante. Daneben kommen in den Gedichten gelegentlich auch deutsche (1), englische (2), französische (3) und lateinische (4) Wörter vor:

(1) Schmetterling (176)
Tiergarten (211)

(2) The Lord is my Life (211-212)
Made in Germany (211)

(3) la chaloupée (159)
l'eau et le parfum c'est pour rien / mon marquis / Sous les ponts de Paris (179)
en fijne equières/ toet-/toet/ crève-coeur (184)
Prière impromptue 1, 2, 3 (204, 213, 233)
Destinée / hesitation (209)
Bois de Boulogne (211)
en avant (211)

(4) falli (166)
vaginae (172)
vox coelesta (169, 200)

Digitized by Google

In dem Gedicht *Metafiziese Jazz* (211-212) treten einige dieser fremdsprachigen Zeichengefüge gehäuft auf, und zwar "en avant", "Bois de Boulogne" (3), "Tiergarten"(1), "Made in Germany" und in Wiederholungen "The Lord is my Life" (2). Indem Van Ostaijen sich hier verschiedener Sprachkodes bedient, vermischt er seine "eigene Rede", die sich auf Niederländisch artikuliert, mit den "fremden Reden" in fremden Kodes und erzeugt so eine polyphone Redevielfalt im Sinne von Bachtin. Den Begriff der Polyphonie konzipiert Bachtin (1979: 166) in Zusammenhang mit dem Auftreten eines Volksdiskurses, eines dezentralisierten Sprechens, das sich vom "offiziellen sozioideologischen Kontext" unterscheide und das der "kulturellen, nationalen und politischen Zentralisation der verbal-ideologischen Welt" entgegentrete:

> in den Niederungen [erklang] in den Schaubuden und auf Jahrmarktsbühnen die Redevielfalt der Narren, ein Nachäffen aller 'Sprachen' und Dialekte, [es] entwickelte sich die Literatur der Fabliaux und Schwänke, der Straßenlieder, Sprichwörter und Anekdoten, in der es keinerlei sprachliches Zentrum gab, in der das lebendige Spiel 'mit den Sprachen' von Dichtern, Gelehrten, Mönchen, Rittern u.ä. üblich war, in der alle 'Sprachen' Masken waren und es kein unumstrittenes sprachliches Gesicht gab.[1]

Auch im Fall von *Metafiziese Jazz* sind die fremdsprachigen Zeichengefüge zum Teil derart diskursiv beladen. Sie tragen einen Diskurs in das Gedicht hinein, der - um mit Bachtin zu sprechen - der sozioideologischen Stimme des Volks entstammt, einer Stimme, die keinen hohen Kunstanspruch erheben will, sondern das Alltägliche ("Made in Germany"), das Volksamüsement ("Bois de Boulogne", "Tiergarten") und eine damals als minderwertig geltende Kunst ("jazz") zum Ausdruck bringt.

In diesem Beispiel verläuft die Vermischung von Diskursen zudem intermedial. Durch das Sagen von "violen", "muziek", "steppers", "banjo's", "autosirenen", "trommels", "paardeklingelen", "Ghettogeluid", "jazz" wird das Medium der Musik in das primär verbale Gedicht hineingetragen. Auch diese Zeichen für Musik sind diskursiv an den Volksdiskurs gebunden, denn sie repräsentieren die Geräusche der Straße und die populäre Musik der *Music Halls*. In Kapitel 8 über Musik werde ich hierauf näher eingehen.

Wenn, wie ich oben argumentiert habe, die Juxtaposition der verschiedenen Kodes, Stimmen und Geräusche im Gedicht mit Bachtin als "dialogisch" bezeichnet werden

---

[1] Bachtin macht zentralisierte Monologizität geltend für Poesie schlechthin, und dezentralisierte Dialogizität behält er dem dialogischen Roman als Merkmal vor. Hinsichtlich dieser strikten gattungsspezifischen Unterscheidung von dialogischer Prosa und monologischer Poesie hat Bachtins Theorie allerdings in der Literaturtheorie kaum Anklang gefunden, und auch ich folge ihm in dieser Hinsicht nicht. Wie brauchbar Bachtins Theorie für Poesieanalyse sein kann, zeigt beispielsweise Lachmann (1982).

Digitized by Google

kann, liegt es nahe, das Prinzip der Dialogizität für einen Einzug in die Inter*text*ualitätstheorie zu nutzen, wie dies seit Bachtins Adaption durch Kristeva in der Literaturtheorie geschehen ist.[2] Gemäß der Theorie der Intertextualität unterhält jeder Text ein Verhältnis zu anderen Texten, die er beispielsweise zitiert, plagiiert oder parodiert. Die intertextuelle Konzeption von Textualität versteht den Text nicht als eine abgeschlossene Einheit, sondern als ein Netzwerk von miteinander verknüpften intertextuellen Bezügen, die ein "Universum der Texte" erzeugen.

Im Fall von *De feesten* kann aber genaugenommen von einer prägnanten Intertextualität im Sinne eines Intertextes, der auf einen konkreten Prätext Bezug nimmt, keine Rede sein. Wenn in *Metafiziese Jazz* "made in Germany" gesagt wird, verstehe ich dies nicht als pointiertes Zitat, sondern als diskursive Artikulation, die auf eine besondere kulturelle Praxis, auf spezifische Sprechweisen der Industriegesellschaft oder der Werbewelt, verweist. Bal (1996: 3) definiert Diskurs als "a set of semiotic and epistemological habits that enables and prescribes ways of communicating and thinking that others who participate in the discourse can also use". Vor allem aber betont Bal, dass "'[d]iscourse' does not mean [...] another invasion by language", und proklamiert "a 'multimedialization' of the concept of discourse".

Demzufolge möchte ich für den Fall von *De feesten* das Eindringen der einen Sprechweise in die andere, sei es durch Vermischung von Sprachen, von "hohen" und "niederen" Sprechweisen oder von distinkten medialen Systemen nicht als "intertextuell", sondern als "interdiskursiv" bezeichnen. Den Begriff der "Interdiskursivität" konzeptualisiert Moser in Abgrenzung zu Michel Foucaults Vorstellung einer *Ordnung des Diskurses* (1974), gemäß welcher von einer relativen Autonomie des Diskurses auszugehen ist:

> only that discourse production is [according to Foucault] appropriate and well formed that obeys a given discursive legislation establishing the relative autonomy of types of discourse on the grounds of specific features defining those types. [...]
> It [interdiscursivity] has something monstrous because it carries elements from one discourse to another across the well-established borderlines, thereby erasing those dividing lines that guarantee the existence of the separate units [...]. (Moser 1981: 7)

Interdiskursivität ist jenseits der Grenzen der einzelnen Diskurse angesiedelt; sie betrachtet nicht den isolierten Diskurs, sondern das dialogische Prinzip zwischen den Diskursen. Insofern unterhält Interdiskursivität eine enge Beziehung zur Intertextualität, denn beide Ansätze interessieren sich für dialogische Beziehungen zwischen textuellen

[2] Für einen fundierten Überblick über die Entwicklung der Intertextualitätstheorie verweise ich auf Pfister (1985).

Digitized by Google

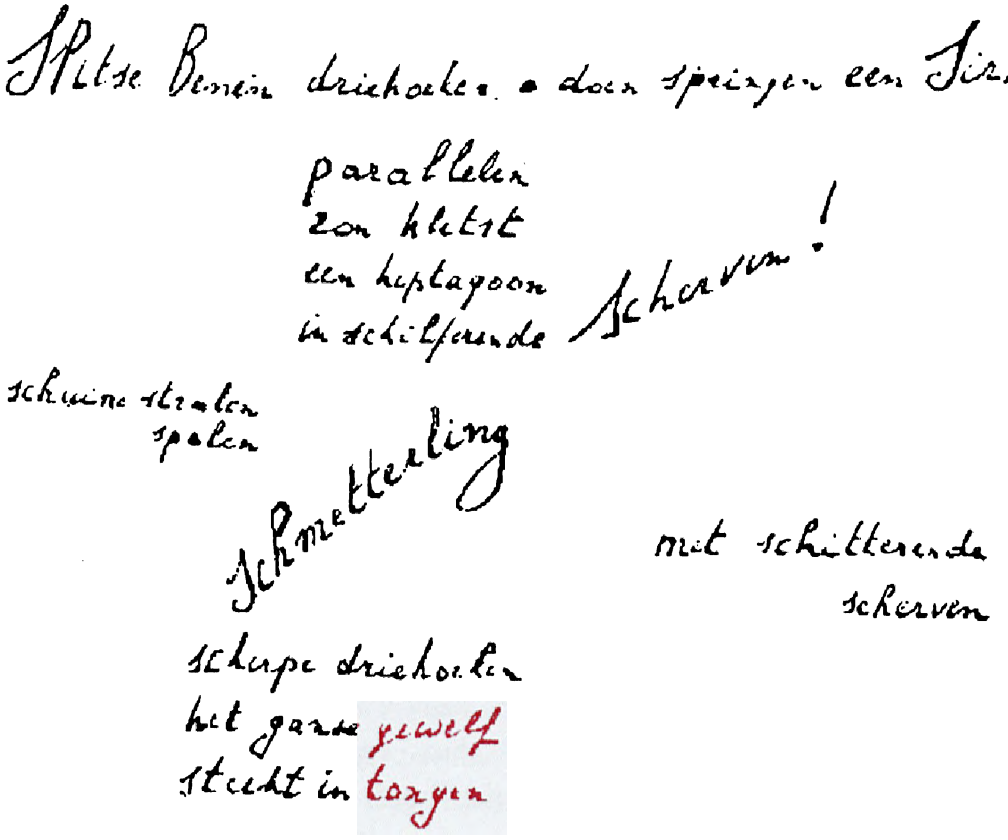
Phänomenen. Da, wo Intertextualität von individuellen Texten ausgeht, deren Stimmen exakt geortet werden können, fokussiert Interdiskursivität Diskurse, deren spezifische Textpraktiken eine Topographie sozioideologischer Sprechweisen kreiert.

Von dieser Theoriedebatte ist auch die Hypertexttheorie nicht ausgenommen. Ohnehin fungiert die Intertextualitätstheorie als eine Art theoretischer Wegbereiter der aktuellen Hypertext-Praxis, in der per Maus-Click verschiedene Textelemente zueinander in Beziehung gestellt werden. Der Computer realisiert im Grunde genau das, was in der Vorstellung eines "Universums der Texte" theoretisch vorausgesagt worden ist. Insofern stellt die Hypertextpraxis mit der ihr zentralen Operation der Verknüpfung, des Hineintragens der einen Stimme in eine andere, im Rahmen meiner Argumentation eine Art Bindeglied dar zwischen Intertextualität und Interdiskursivität. Hierauf möchte ich im Folgenden anhand der anderen oben aufgeführten fremdsprachigen Zeichengefüge in *De feesten* näher eingehen.

In *DE marsj van de hete Zomer* steht auf Seite 176 - hier als Beispiel (5) wiedergegeben - auffällig das Wort "Schmetterling". Umgeben von einfarbig roten Schriftzeichen ist es hier - und überhaupt im ganzen Gedichtband - das einzige Kalligramm in grüner Tinte. Die Führung seiner Buchstaben steigt zudem in einem schwungvollen Bogen nach oben an. Zugleich ist "Schmetterling" das einzige deutsche Wort inmitten einer einheitlich niederländischsprachigen Umgebung. Sprachkode und Farbkode wechseln gleichzeitig. Zusätzlich geht dieser Wechsel mit einem Bruch des diskursiven Sprechmodus innerhalb des Gedichts einher, denn die Zeichengefüge, die "Schmetterling" umgeben, entstammen vorwiegend dem Diskurs der Geometrie, gegen den der Naturdiskurs, in dem Farbenpracht und abgerundete Formen vordergründig sind, als Gegenstimme imponiert. Hier sind sowohl sprachliche, kalligraphische als auch diskursive Artikulationen interlinear miteinander verflochten. Da die interlineare Lektüre sowohl betrachtet, das heißt, zwischen den jeweils geschlossenen Diskursen hin- und herspringt, als auch liest, das heißt lineare Verbindungen zwischen den heterogenen Textblöcken herstellt, fungiert die interlineare Organisationsweise gewissermaßen als visuelle Raum-Metapher für seine interdiskursive Architektur.

Die Hypertext-Metapher macht dies besonders deutlich. Mit nur einem einzigen Maus-Klick kann die Anwenderin eine Webseite aufrufen, die in einem völlig anderen Diskurs angesiedelt ist als die Ausgangsseite, so dass jegliche Sequenzialität verloren scheint. Blendet die Anwenderin dagegen beide Fenster gleichzeitig - neben- oder übereinander - auf dem Bildschirm ein, etwa eine geometrische und eine Schmetterlingsseite, ergeben sich völlig neue Beziehungen, die den Prozess der Signifikation neu in Gang bringen.

Digitized by Google



(176)[3]

[Spitze Schenkel dreiecke lassen springen einen Kreis / parallelen / sonne klatscht / ein heptagon / in abblätternden / Scherben! / schräge strahlen / spielen / Schmetterling / mit schillernden scherben / spitze dreiecke / das ganze gewölbe / sticht in zungen]

Ähnlich gelagert ist auch das unter (3) aufgeführte Beispiel "l'eau et le parfum c'est pour rien / mon marquis / Sous les ponts de Paris". Hier wechselt mit dem sprachlichen Kode die Farbe der Schrift, und zwar von Rot nach Blau. Überhaupt klingt dieser Satz mit seinem emphatischen Rhythmus und dem Reim von "marquis" und "Paris" wie ein populäres Lied. Insbesondere die Phrase "sous les ponts de Paris" erinnert an den Refrain eines Straßenschlagers, der in Antwerpen um 1914 sehr beliebt war.[4] Der blaue Textblock performiert somit eine Stimme, die der des roten Textblocks entgegengesetzt

[3] Das Wort "Schmetterling" ist im VW1 in grüner Schrift.

[4] Bogman (1990: 83) führt das Zeichengefüge "Sous les ponts de Paris" in *Bezette Stad* zurück auf ein populäres Lied mit diesem Titel. Der weitere Text in *De feesten* stimmt aber nicht mit dem weiteren Text dieses Lieds überein. In der Van-Ostaijen-Forschung ist hierfür bislang keine konkrete Quelle nachgewiesen worden.

Digitized by Google

ist und die als jene von Bachtin besagte Stimme "aus den Niederungen" beschrieben werden kann, einer Stimme nämlich, die "sous les ponts" wohnt.

In Beispiel (4) fällt an den Wörtern "falli" und "vaginae" auf, dass ihre Kodezugehörigkeit nicht unumstritten als entweder Lateinisch oder lateinisches Lehnwort des Niederländischen klassifiziert werden kann. Für eine niederländische Lesart spricht die Buchstabierung des lateinischen Wortes "phallus" mit "f". Die Deklination der Formen "falli" und "vaginae" spricht wiederum eher für eine lateinische Lesart, denn die niederländischen Pluraldeklinationen würden "fallussen" und "vagina's" lauten. Diese Formen agieren zwischen den Grenzen von Einzelsprachen.

Vergleichbar mehrschichtig ist auch die diskursive Einbettung dieser Wörter organisiert. Sowohl "falli" als auch "vaginae" gehören einem sexuellen Diskurs an. Während "vaginae" vom Begriff her auf der Ebene der medizinisch-anatomischen Fachterminologie verbleibt, erhebt "falli" zudem einen Kunstanspruch, denn der Begriff meint nicht bloß das männliche erigierte Glied in seiner anatomischen Beschaffenheit, sondern vielmehr seine kulturellen Repräsentationsformen. Dass "falli" und "vaginae" in *De feesten* auf Lateinisch gesagt werden, also in einer Sprache, dessen Verständnis den Gebildeten und Privilegierten vorbehalten bleibt, kann demnach als eine Konfrontation des abjekten Diskurses der Körperlichkeit, hier repräsentiert vom weiblichen Geschlechtsorgan, mit dem gehobenen Diskurs der Kunst, hier repräsentiert vom männlichen Geschlechtsorgan, aufgefasst werden.

Ein weiteres lateinisches Beispiel in *De feesten* lautet "vox coelesta". Im Gedichtband kommt es insgesamt zweimal vor:

(6) bazuinen klawieteren gorgel / orgel diepblauw / rijst vox coelesta bergblauw (169)
[posaunen schmettern gurgel / orgel tiefblau / steigt vox coelesta bergblau]

(7) fonograaf van de havekant parodieer / vox coelesta (200)
[phonograph von der hafenseite parodiere / vox coelesta]

In einem einschlägigen Nachschlagewerk zu Orgelregistern (Schneider 1958: 53) wird eine Orgelstimme zum selben Nominalstamm wie "vox coelesta" ("vox caelestis") beschrieben als "eine schwebende Stimme [...], eine Streicherschwebung von zarter Intonation". In (6) ist die gesamte Ausdrucksweise in diesem musikalischen Diskurs gehalten: die Notion "orgel" kommt wörtlich vor; "bazuinen" bezeichnet ebenfalls ein Orgelregister, und auch "klawieteren" kann als Artikulation des Orgeldiskurses gelesen werden. "Vox coelesta", wörtlich "himmlische Stimme", führt die Leser somit zum Diskurs sakraler Kunst. In (7) ist die "vox coelesta" in der Zeile davor einem populären Diskurs gegenüberstellt: "fonograaf van de havekant parodieer / vox coelesta", heißt es.

Digitized by Google

Hier stehen sich zwei Diskurse in Juxtaposition gegenüber: ein "niederer", "van de havekant", der in der in Flandern lange als minderwertig geltenden Sprache Niederländisch artikuliert ist, und ein "hoher" Diskurs über sakrale Kunst, der auf Latein artikuliert ist. In Kapitel 8 über Musik werde ich auf die diskursive Vielschichtigkeit von "vox coelesta" als Zeichen für einen hohen Musikdiskurs noch detailliert zu sprechen kommen. An dieser Stelle interessiert mich vor allem die grammatische Seite von "vox coelesta".

Grammatisch korrekt müsste es nämlich nicht "vox coeles*ta*", sondern "vox caeles*tis*" heißen - von "caelum": "Himmel". Da die adjektivische Ableitung von "caelum" auf "-is" endet ("caeles*tis*"), lautet die korrekte Deklinationsform des Nominativs feminin singular nicht "coeles*ta*", sondern "coeles*tis*". Van Ostaijen hat hier offenbar das Adjektiv nach der ersten anstatt nach der dritten Deklination gebeugt.

Dieser Grammatikfehler gibt Anlass zu verschiedenen Interpretationen. Ein möglicher Pfad besteht darin, ihn zur Biographie des Dichters zu linken. Schließlich ist bekannt, dass Van Ostaijen ein ausgesprochen schlechter Schüler war, von zwei Gymnasien verwiesen worden ist und keinen ordentlichen Schulabschluss hatte (Borgers 1996a: 35-61), so dass seine Lateinkenntnisse gerade bis zur standardmäßigen ersten und nicht bis zur selteneren dritten Deklination gereicht haben könnten. Die Strategie dieser Lesart besteht in erster Linie darin, Van Ostaijens Divergenz von der lateinischen Schulgrammatik zu normalisieren und so den Zeichenprozess an einem vermeintlich sicheren Ort, der Dichterbiographie, zum Stehen zu bringen.

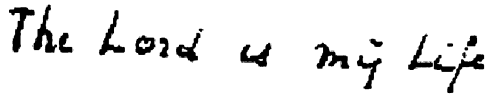
Eine andere Lesart, die der ersten diametral entgegengesetzt ist, könnte versuchen, die Falschschreibung als Schreibung aufzufassen und die Semiose des Gedichts damit zu affizieren. Wenn "vox coelesta" eine ungrammatische Form ist, heißt das schließlich auch, dass Van Ostaijens Latein den Regeln des "offiziellen" Kodes nicht widerstandslos folgt. Stattdessen vertauscht er die "richtige" Form der dritten mit der "falschen" Form der ersten Deklination. Dabei vermischt er nicht, wie im Fall von Sprachkreolisierung, Elemente aus verschiedenen Sprachen miteinander, sondern seine Vermischung von Sprachformen verharrt innerhalb ein- und desselben Kodes. Die kulturelle Superiorität von Latein wird somit mit ihren eigenen Mitteln unterminiert.

Der umgekehrte Fall, nämlich dass innerhalb ein- und desselben sprachlichen Zeichens zwei Kodes angesiedelt sind, bietet das Beispiel (8) aus *Metafiziese Jazz*. In diesem Gedicht kommt das Zeichengefüge "The Lord is my life" insgesamt viermal vor. An einer Stelle ist aber bei genauerem Hinsehen das englische Pronomen "my" mit einem kodefremden Merkmal ausgestattet, nämlich mit einem diakritischen Zeichen, das wie zwei miteinander verbundene Punkte auf dem Buchstaben "y" aussieht, so dass es

Digitized by Google

scheint, als hätten sich Merkmale der niederländischen Orthographie, in der das Cluster "ij" als Graphem vorgesehen ist, mit denen der englischen vermischt.

(8)



(212; blau)

Ähnlich wie im Fall des falsch deklinierten "vox coelesta" können die Leser auch hier mutmaßen, ob dieses unreine Sprechen auf ein falsches Sprechen, ein *Ver*sprechen von Seiten des Autors zurückzuführen ist. Da aber diese Frage niemals mit Sicherheit beantwortet werden kann, halte ich sie für indiskutabel. Erfahre ich also diese winzigen Punkte als echte und wahre Zeichen, die mir im Text begegnen, so stellt sich die Frage nach der Signifikanz der diakritischen Zeichen. *Ver*sprechen kann schließlich nicht nur als "falsch sprechen" verstanden werden, sondern auch als "jemandem (den Lesern) etwas (eine Bedeutung) verheißen". Sowohl im Fall von "vox coelesta" als auch im Fall von "The Lord is mij life" möchte ich das Moment der Vermischung - ob kodeintern oder -extern - als einen Akt der Hybridisierung im Sinne von Bachtin verstehen, als Vermischung verschiedener Sprechweisen, als eine doppelte Artikulation, in der die eigene Stimme von einer fremden oder die Stimme der "Herrschenden" von einer Stimme "aus den Niederungen" kontrapunktiert wird.

Insgesamt zeigen die oben stehenden Beispiele, wie die isolierten monolingualen, monochromen Stimmen ein dialogisches, interdiskursives Verhältnis zueinander eingehen. Die gemeinhin herrschende Opposition zwischen künstlichen harten und natürlichen weichen Formen, zwischen religiösen und profanen Werten, zwischen hoher und niedriger Kunst wird in Widerspüche verstrickt, und die verschiedenen Stimmen in *De feesten* stehen interdiskursiv, das heißt gleichwertig und ohne Hierarchie, nebeneinander.[5]

Für den Akt des Lesens stellt diese Polyglottie allerdings ein ambivalentes Textelement dar. Zwar bietet jeder zusätzliche Kode, wie ich eben gezeigt habe, eine zusätzliche Quelle von Sinngehalten, aber nur unter der Bedingung, dass die Kodes den

[5] Für Van Ostaijens Gedichtband *Bezette Stad* postuliert Bogman (1990) ebenfalls eine hierarchielose Polyphonie im Sinne von Bachtin. Bogman legt plausibel dar, wie zum Beispiel die Stimme der deutschen Besetzer in den Gedichten keine Macht ausübt über die Stimme der besetzten Stadtbevölkerung. (Vgl. hierzu auch Neef 1994) Im Gegensatz zu meinen Ausführungen über *De feesten* untersucht Bogman allerdings keine Diskurse, die von einer Sprechweise geprägt sind, sondern die Stimmen in *Bezette Stad* entsprechen, wie Snoeck (1975; 1977; 1984) nachgewiesen hat, direkten Zitaten aus Zeitungsüberschriften, Werbeslogans, Filmtiteln, Volksliedern und Operetten.

Digitized by Google

Lesern vertraut sind. Den Text zu verstehen heißt schließlich auch, "den Kode zu knacken". Nur dann kommt der Kommunikationsprozess überhaupt in Gang. Ominentes verheißt in diesem Zusammenhang die Legende von der babylonischen Vielsprachigkeit, die sich als Sprachengewirr herausstellt, in dem keiner den anderen noch versteht. Der Sprachvermischung scheint aus der Sicht einer abgegrenzten Nationalsprache ein besonderer Zündstoff innezuwohnen. Darauf weist auch Barthes (1986: 169) hin:

> In jeder Gesellschaft wird offenbar die Trennung der Sprachen beachtet, als ob jede von ihnen eine chemische Substanz wäre und mit einer für entgegengesetzt gehaltenen Sprache nicht in Kontakt treten könnte, ohne eine soziale Explosion zu verursuchen.

Diese Vorstellung einer durch Sprachkontakt provozierten "sozialen Explosion" zeigt aufgrund seiner kommunikationshemmenden Eigenschaften Ähnlichkeiten mit der kommunikativen Beschaffenheit eines schweigenden Sprechens, wie ich es im ersten Kapitel dieser Arbeit elaboriert habe. Aufgrund ihrer Zeichenhaftigkeit wollen die sprachlichen Zeichen zwar sprechen, das heißt Sinngehalte vermitteln, aufgrund der Kodiertheit der jeweiligen Sprachen bleibt die Bedeutung aber zugleich vielfach verschlüsselt: das Zeichen schweigt.

Zusätzlich stellt sich hier, da Barthes das Kriterium sozialer Identität ins Spiel bringt, die Frage nach der Kontur des Subjekts, das in den Kommunikationsprozess eintritt, nach dem also, was spricht. Ein abgegrenztes zentralisiertes Subjekt, das sich durch eine monolinguale Redeweise definiert, droht seine Abgegrenztheit immerhin in der Kollision der Sprachen zu verlieren. Ergebnis einer solchen vielsprachigen Redeweise kann nur ein dezentralisiertes Subjekt sein, das sich nicht auf eine Nationalsprache festlegen lässt. Im Fall von "The Lord is mij Life" in (2) oder von "vox coelesta" sind jeweils zwei Stimmen artikuliert, eine, die Englisch spricht, und eine, die Niederländisch spricht, beziehungsweise eine, die Lateinisch spricht, und eine, die nicht Lateinisch spricht.

Ein so konzipiertes Subjekt konstituiert sich jenseits der Grenzen der Einzelsprachen mitsamt ihren jeweiligen Grammatiken. Es erstickt jeden Kommunikationsprozess, der auf die Einhaltung der vom Kode diktierten Regeln und Vorschriften angewiesen ist, und verkehrt somit jedes Sprechen, sobald es ausgesprochen ist, in ein Schweigen. Zugleich aber bedient es sich mehrerer Stimmen und mit ihnen mehrerer Diskurse und kann deshalb nicht anders verstanden werden als ein vielstimmiges Sprechen, das die Möglichkeiten einer einzelnen Stimme um ein Vielfaches multipliziert, ein Sprechen *par excellence* also. Aufgrund der von Barthes beschriebenen Gefahren, die eine Begegnung von Sprachen in sich birgt, muss der Leser die Polyglottie in *De feesten* als zusätzliche

Digitized by Google

Alarmierung auffassen, sie fordert seine Bereitschaft, sich zu trauen, in den babylonischen Irrgarten einzutreten, ohne die Vielfalt in einem monolingualen System zentralisieren zu wollen.

"Spelling Kollewijn". Die kodierte Geschichtskrise

Als weiteren Aspekt der Kodiertheit von *De feesten* möchte ich die besondere Handhabung der niederländischen Orthographie diskutieren. Als Text manifestiert sich *De feesten* in schriftlicher Form, und somit liegen seinem Kode zusätzlich die für die niederländische Schriftsprache geltenden orthographischen Regeln und Konventionen zugrunde. In phonographischen Orthographiesystemen wie dem Niederländischen regelt Orthographie das Verfahren der Darstellung des Phone der gesprochenen Sprache als Graphe. Insofern gilt sie als ein Beiwerk von Schrift. Wenn aus logozentristischer Sicht Schrift schon ein sekundärer Repräsentant von Sprache ist, dann ist die Orthographie der Sprache noch äußerlicher. Sie zählt zu den parergonalen transparenten Aspekten von Sprache, von denen behauptet wird, dass sie die den direkten Durchblick auf die Bedeutung nicht aufhalten können.

Im Fall von *De feesten* ist Orthographie aber anders. Meine Hypothese lautet, dass die Orthographie hier *wohl* einen Unterschied macht. Ebenso wie rhythmische Interlinearität und die Farben der Schrift kann Orthographie, wenn sie als Parergon im Derridaschen Sinne, als nur äußerliche Zutat, als Überschuss, als Zusatz, verstanden wird, einen supplementären Zeichenprozess, zusätzlich zu dem der Designation, antreiben.

Bei näherer Betrachtung der Orthographie in *De feesten* fällt eine ungewöhnliche Schreibweise auf. Van Ostaijen folgt nämlich nicht der damals offiziellen Orthographie "spelling De Vries en te Winkel", sondern der "spelling Kollewijn", die 1903 von Kollewijn in der *Niederländischen Wörterliste gemäß den Prinzipien der Vereinigung zur Vereinfachung unserer Schriftsprache* festgelegt wurde. (Vgl. Borgers, In VW1: 259-260)[6] Diese alternative Orthographie zeichnet sich im Wesentlichen dadurch aus, dass "die hochsprachliche Aussprache, die Analogie (z.B. *paard* wegen *d* in *paarden*) und der Gebrauch in den Vordergrund [treten], während die Etymologie verschwindet". (Kollewijn 1916a: 22, H.d.V.)[7] Zum Beispiel soll der Laut [k] nicht mit dem Buchstaben "c", sondern mit "k" wiedergegeben werden, der Laut [f] nicht mit "ph", sondern mit

[6] *Nederlandse woordelijst volgens de beginselen van de Vereniging tot Vereenvoudiging van onze schrijftaal*

[7] "de beschaafde uitspraak, de gelijkvormigheid (b.v. *paard* wegens *d* in *paarden*) en het gebruik naar de voorgrond [treden], terwijl de etymologie van het toneel verdwijnt".

Digitized by Google

"f", der Laut [r] nicht mit "rh", sondern mit "r", und das stimmlose [s] nicht mit "sch", sondern mit "s". Auffälliger für die heutigen Leser ist die Schreibweise des Suffixes "-lijk" als "-lik". Zum Beispiel schreibt Van Ostaijen "duidelikst". (240) Damit soll in der Schrift die Aussprache eines nicht-diphthongierten Schwa-ähnlichen Vokals wiedergegeben werden. Auch wird gemäß der Spelling Kollewijn das Fugen "-n" in Komposita, da es nicht ausgesprochen wird, nicht geschrieben: Van Ostaijen schreibt zum Beispiel "vrouwebuiken" statt "vrouwe*n*buiken". (Vgl. Kollewijn 1916b: 204-205)

An der Spelling Kollewijn erscheint im Rahmen meiner Argumentation vor allem interessant, dass diese Orthographie ein Gegensystem gegen die offizielle Rechtschreibung darstellte, aus welchem Grund sich die damalige literarische Avant-Garde bevorzugt dieser neuen subversiven Schreibweise bediente. Neben Van Ostaijen gebrauchten auch andere Antwerpener Künstler wie zum Beispiel Gaston Burssens, Jos Leonard, Victor Brunclair, Eugène de Bock, Michel Seuphor alias Fernand Berckelaers und Geert Pijnenburg alias Geert Grub, die sich selbst als avantgardistisch verstanden, die Spelling Kollewijn. Damit bezweckten sie, von der Tradition zu divergieren und eine neue Sprache mit einer neuen Äußerlichkeit zu begründen. Die Spelling Kollewijn prägt nicht nur die Sprache einer neuen Literatur, sie ist auch die Sprache von kulturpolitischen Pamphleten und Manifesten, institutionalisiert von Zeitschriften wie *Staatsgevaarlik* (1918), *Ruimte* (1920-1921) und *Het Overzicht* (1921-1925).

Wer sich damals als Künstler für die Spelling Kollewijn entschied, wählte eine besondere Stimme, eine andere Redeweise, sie oder er wollte sich einschreiben in einen avantgardistischen Diskurs und auf internationaler Basis Anschluss an die Kulturrevolution suchen, die Expressionismus und Futurismus, Dadaismus und Surrealismus darstellten. Die Spelling Kollewijn in *De feesten* ist mehr als bloße Orthographie, sie ist eine *écriture*, eine Schreibweise, die, so Barthes (1982: 7),

> nicht mehr nur etwas mitteilen oder ausdrücken, sondern darüber hinaus ein außerhalb des Mitgeteilten Liegendes bedeuten will, das zugleich das geschichtliche Geschehen ist und der Anteil, den man daran nimmt.

Sehen die heutigen Leser einmal ab von den eher detaillierten Unterschieden in den poetischen, künstlerischen und politischen Programmen der einzelnen Antwerpener Künstler, die teilweise sogar heftig untereinander zerstritten waren, und fokussieren stattdessen die Gemeinplätze ihres Avantgardismus, so zeigt sich, dass diese Künstler in der Kriegs- und Nachkriegszeit nicht nur die Zuwendung zu einer neuen Kunst verband, sondern auch ihre historische Situation als flämische Aktivisten, die sich einer frankophilen belgischen Nationalregierung gegenübersahen. Neben Wies Moens, der für seine *Zellenbriefe* (*Celbrieven*) bekannt geworden ist, verbüßte zum Beispiel auch Gaston

Digitized by Google

Burssens eine Gefängnisstrafe wegen Aktivismus, und Herman van den Reeck fand bei einer aktivistischen Veranstaltung gegen den frankophilen Kardinal Mercier den Tod. In der jungen Künstlergeneration löste diese Gewalttat eine Flut der Empörung aus, die in zahlreichen Gedichten artikuliert worden ist.

Auch Van Ostaijen wurde im November 1917 von der belgischen Regierung wegen der Teilnahme an der Demonstration gegen Mercier zu einer dreimonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. Nach Kriegsende sollte die von der deutschen Besatzungsregierung suspendierte Strafe vollstreckt werden, weshalb Van Ostaijen Ende Oktober 1918 mit seiner Lebensgefährtin Emmeke Clément nach Berlin floh. Dort verfasste er ein Gedicht mit dem Titel *In memoriam Herman van den Reeck*, das er in *De feesten* aufnahm und das ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels eingehend besprechen werde.

Van Ostaijens Schreibweise ist nicht nur von der historischen Krise in Belgien geprägt, sondern auch sein zweijähriger Berlin-Aufenthalt, in welcher Zeit *De feesten* und *Bezette Stad* entstanden sind, hat sich in den Gedichten niedergeschlagen. Während *Bezette Stad* die Eindrücke der Kriegsjahre im besetzten Antwerpen wiederspiegelt, steht *De feesten* im Zeichen des desolaten Zustands des Nachkriegsberlins, wo nach der der Niederlage das alte Herrschaftssystem abgesetzt worden war, und der Kampf um die Macht die Bevölkerung an den Rand eines Bürgerkriegs führte. In diesem Machtvakuum erwog der Sparktakusbund, mit dem Van Ostaijen sympathisierte, eine kommunistische Revolution, zu welchem Zweck er sich zur Jahreswende 1918-1919 von der demokratisch orientierten U.S.P.D. trennte und die Kommunistische Partei Deutschlands gründete. Doch am 15. Januar 1919 wurden die Protagonisten der neuen KPD, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, von Soldaten der reaktionären Freikorps ermordet. Schließlich führten demokratische Wahlen am 19. Januar 1919 zur Gründung der bürgerlich-demokratischen Weimarer Republik unter der Führung Friedrich Eberts.

Die heutigen Leser können, wenn sie ihre Lesestrategie danach ausrichten, die historische Krise der Kriegs- und Nachkriegszeit in Antwerpen und in Berlin als Framing für die Lektüre heranziehen. Die Van-Ostaijen-Forschung ist voll von derartigen historisierenden Interpretationen. Ein Beispiel hierfür habe ich im Kapitel über die Semiotik der Farben vorgestellt anhand des Gedichts *Maskers*, dessen Gruseligkeit Buelens (1998: 56) in Zusammenhang bringt mit den blutigen Ereignissen der Revolution.

In *De feesten* ist nicht nur die Antwerpener Avantgarde mitsamt ihres politischen und poetologischen Programms durch die Spelling Kollewijn artikuliert, sondern, dahingehend möchte ich im Folgenden argumentieren, auch die Berliner Geschichstkrise ist durch eine spezifische diskursive Textpraxis in den Gedichten angelegt.

Digitized by Google

"Wortkunst"

In *De feesten* treffen die Leser auf einen weiteren modernistischen Diskurs, der sich ebenso wie die Schreibweise der Spelling Kollewijn durch eine hochkodierte Sprechweise definiert. Und zwar bedient Van Ostaijen sich oft der Redeweisen der Berliner Wortkunstvertreter des *Sturm*-Kreises, die die Poesie August Stramms für die perfekteste Ausbildung ihrer poetischen Ansichten hielten. Van Ostaijen bezeichnet Stramm als "den Erneuerer der Germanischen Poesie" (VW4: 301), und auch in *De feesten* sind viele Zeichengefüge nach den Organisationsmustern der Wortkunst gestaltet.[8]

Für die heutigen Leser kann der Hyperlink von *De feesten* zum Wortkunstdiskurs auch über einen hypertextuellen Nebenpfad führen, der nicht im Text direkt angelegt ist, sondern auf der unmittelbar an *De feesten* angrenzenden Hyperebene der Van-Ostaijen-Forschung. Hier möchte ich eine Stelle anklicken bei Hadermann über das Gedicht *In memoriam Herman van den Reeck*. Oben habe ich dieses Gedicht als historisches Zeichen in das Framing des flämischen Aktivismus eingebettet. Auch für das Berliner Geschichtsframing fungiert *In memoriam* als Schlüsselgedicht. Hadermann (1976: 49-50) weist das Zeichengefüge "BLOEMEN BLOEIEN BLOESEMS" aus dem Gedicht *In memoriam Herman van den Reeck* als beinah-Zitat aus dem Aufsatz *Expressionistische Dichtung* des Berliner Wortkunstvertreters Lothar Schreyer nach, der 1918 in *Sturm-Bühne, Jahrbuch des Theaters der Expressionisten* erschien.[9] "Baum blüht Blume" heißt es wörtlich bei Schreyer.

In der Tat ist dieser Satz dem Satz "BLOESEMS BLOEIEN BLOEMEN" aufgrund der engen lexemischen Verwandtschaft und des Gleichklangs frappierend ähnlich. Allerdings wäre es voreilig, von diesem pointierten Hyperlink in *De feesten* auf prägnante intertextuelle Bezüge zur Wortkunstdichtung zu schließen. In *De feesten* findet sich Wortkunst vielmehr als Schreibweise, die interdiskursiv in die Gedichte eingebettet ist. Um diese Schreibweise genauer ins Auge fassen zu können, möchte ich im Folgenden Schreyers Darlegungen zur Wortkunstgrammatik näher beleuchten.

Gemäß Schreyer gewinnt die Grammatik des Wortkunstsatzes ihr Profil durch zwei Konstituenten, die er "Konzentration" und "Dezentration" nennt. Konzentration will, so Schreyer, "mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff [...] gestalten", sie ist "eine Konzentration des Inhalts und der Gestalt". (Schreyer 1960: 439) Als Beispiel für Konzentration entwickelt Schreyer den oben genannten Wortsatz wie folgt:

---

[8] "de hernieuwer van de Germaanse poëzie"

[9] Hadermann (1976) bringt auch die poetologischen Auffassungen Van Ostaijens auf fundierte Art und Weise mit der Wortkunstpoetologie in Zusammenhang.

Digitized by Google

> Die Bäume und die Blumen blühen
> ist eine einfache Aussage.
> Die Bäume, die Blumen blühen
> ist eine einfache Verkürzung. Die Kopula bleibt weg.
> Ebenso ist
> Bäume und Blumen blühen
> eine einfache Verkürzung. Die Artikel fallen weg. Aber
> Baum und Blume blüht
> ist keine einfache Verkürzung mehr, sondern eine Konzentration. Der Begriff ist tiefer gefaßt. Aber die Einheit der Begriffe Baum und Blume und Blühen kann noch konzentrierter gestaltet werden. So ist die Form möglich
> Blühender Baum, blühende Blume.
> Aber hier ist nur die Einheit des Blühens gebildet. Baum und Blume sind als Gegensätze gefaßt. Erst die Form
> Baum blüht Blume
> fügt die drei Begriffe zu einem Einheitsbegriff zusammen. Dies ist ein Wortsatz (Schreyer 1960: 440-441)

Bei näherer Betrachtung dieses Beispiels zeigt sich ein Regelsystem für eine Textpraxis, die genau jener ungewöhnlichen syntagmatischen Zeichenverkettung anverwandt ist, die ich im ersten Kapitel für die Kombinationsmechanismen in *De feesten* ausdifferenziert habe. Beispielsweise empfiehlt Schreyer neben der Tilgung der Artikel auch "das Auslassen der Präposition, der Kopula und die transitive Verwendung intransitiver Verben". (440) Auch in *De feesten* gehört das Nicht-Sagen dieser grammatischen Funktionswörter zu den Kernregeln des Kodes.

Der Satz "BLOEMEN BLOEIEN BLOESEMS" ist mit allen von Schreyer genannten Merkmalen für Konzentration ausgestattet: die Satzstruktur wird nicht wie in konventionellen Sätzen von grammatischen Funktionswörtern koordiniert, sondern die syntagmatische Beziehung zwischen den einzelnen Segmenten kann als eine umkodierte grammatische Praxis im Sinne der Wortkunst verstanden werden, nämlich als die transitive Verwendung des intransitiven Verbs "bloeien". Im ersten Kapitel dieser Arbeit habe ich das Merkmal der Transitivität bereits angesprochen. In *In memoriam* finden sich zwei weitere derartige Zeichengefüge:

(9) mensen staan het slagveld / ... / kinderen staan de straat (219)
[menschen stehen das schlachtfeld / ... / kinder stehen die straße]

Diese Syntagmen können auf der Grundlage von Schreyers Neukodierung des Kodes so gelesen werden, dass das intransitive Verb "staan" durch das Verschweigen der Präposition "op" eine transitive Beziehung zu seinem jeweiligen Objekt eingeht.

Von der Verwendung der konzentrierenden Mittel her geht der Satz "bloemen bloeien bloesems" aber weiter als die beiden anderen. Ähnlich wie in Schreyers "Baum

Digitized by Google

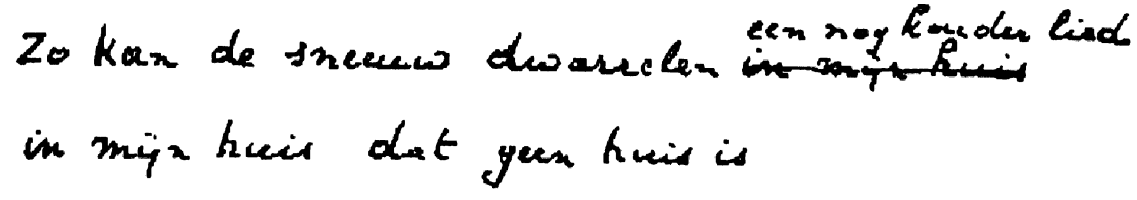
blüht Blume" wird hier die Konzentration nämlich durch die Alliteration verstärkt. Bei Van Ostaijen ist das Lautbild sogar noch stärker als bei Schreyer, indem die Assonanz in allen drei Elementen das Konsonantencluster "bl" umfasst, während sie sich in "Baum" auf das "b" beschränkt. Hinzu kommt, dass die graphische Gestaltung von *In memoriam* die Abweichung von der kommunikationssprachlichen Syntax zusätzlich unterstreicht. Während nämlich in "Baum blüht Blume" die Großbuchstaben als syntaktische Orientierungshilfen zur Unterscheidung von Nomen und Verb fungieren, ist "BLOESEMS BLOEIEN BLOEMEN" ohne jegliche strukturstiftende Differenz homogen in Großschrift geschrieben.

Aus linguistischer Sicht ist die Hypothese einer Regel der Transitivierung intransitiver Verben oder des Auslassens einer Präposition allerdings problematisch, denn sie setzt ein Mindestmaß an Grammatikalität voraus, nämlich die eindeutige Erkennbarkeit von Wortarten. Morphologische Merkmale der Deklination und der Konjugation spielen hierbei eine zentrale Rolle, und auch die lineare Abfolge der Wörter kann Hinweise auf die Wortart geben, wenn ein Wort im Satz an einer Stelle steht, wo erwartungsgemäß mit einem Nomen, einem Adjektiv beziehungsweise einem Verb zu rechnen ist.

(10) en de sneeuw dwarrelt een nog kouder lied (204)

[und der schnee rieselt ein noch kälteres lied]

(11)



(206)

[So kann der schnee rieseln ~~in mijn huis~~ / ein noch kälteres lied / in mein haus das kein haus ist]

In (10) und (11) ist "dwarrelt" eindeutig transitiv gebraucht, denn es steht in regierendem Verhältnis zu seinem Objekt "een nog kouder lied". In (11) ist die adverbiale Ergänzung "in mijn huis" durchgestrichen und substituiert durch "een nog kouder lied", was als zusätzliches Argument für eine Rektionsbeziehung zwischen Verb und Objekt gedeutet werden kann. Für *De feesten* ist eine derart transparente Organisation der Zeichen aber eher die Ausnahme als die Regel, was daran liegen mag, dass die Erkennbarkeit von Transitivität eben genau jener grammatischen Transparenz bedarf, die sie außer Kraft setzen will.

Digitized by Google

(12) gedragen op de golven van de lichtende stad fosforessente kadans (162)
[getragen auf den wellen der lichtenden stadt phosphoreszente kadenz]

(13) lichtende gordijnen (166)
[lichtende gardinen]

(14) vrouw / licht / spinneweefsel (192)
[frau / licht / spinnengewebe]

(15) KRUISSTRAAT LICHT IMMER (185)
[KREUZSTRAßE LICHT IMMER]

Während "lichtende" in (12) und in (13) aufgrund seiner morphologischen Struktur eindeutig als verbale Kategorie auftritt, ist die Wortart von "licht" in (14) und in (15) fraglich. Weder Kopula noch Artikel oder Präpositionen geben Aufschluss über das Verhältnis der Zeichen zueinander. "Licht" kann sowohl als Adjektiv oder Nomen als auch als eine Flexionsform des Verbs "lichten" gelesen werden. In (14) würde sich bei der verbalen Lesart ein regierendes Verhältnis des transitiven Verbs "lichten" zu "spinneweefsel" als Objekt anbieten. Eine transitive Verwendung des Verbs ergibt sich sowohl hier als auch in (9) nicht als eindeutiges Muster, wie von Schreyer angenommen wird, sondern sie resultiert aus der Lektüre, die sich immer nur als eine Version des Verstehens neben anderen anbietet.

Was aber kann dieses Transitivitätsproblem für eine interdiskursive Lektüre von *De feesten* bedeuten? Offensichtlich zeigt sich hier, dass poetologische Regelsysteme immer einer kritischen Beurteilung bedürfen, ehe sie bei der Textanalyse ins Spiel gebracht werden können. Dieses Problem kann aber dahingehend gedeutet werden, dass Van Ostaijen die Sprechweisen der Wortkunst nicht bloß "nachplappert", sondern sie in mancherlei Hinsicht übertreibt und überformt. Schließlich interessiert sich Interdiskursivität nicht nur für die Momente der Nachfolge einer Sprechweise, sondern auch für die Abweichungen und Modifikationen, die als eigentlich kreative Textelemente gelten. Unter diesem Gesichtspunkt möchte ich im Folgenden beleuchten, wie in *De feesten* die Ambiguität von Wortarten eine eigenständige interdiskursive Anwendung des Konzentrationsprinzips leisten kann.

(16) het krIJt waanzinwit wrIJven (176)
[die krEIde [*oder auch:* es kreischt] wahnsinnweiß rEIben]

(17) krijt / krijt / krijt / kinders krijsen (177)
[kreischt / kreischt kreischt [*oder auch:* kreide / kreide / kreide] / kinder kreischen]

Digitized by Google

(18) wit krijt / krijsen / hijgen nog / WILLEN (178)

[weiße kreide [*oder auch:* kreisch(t)] / kreischen / hecheln noch / WOLLEN]

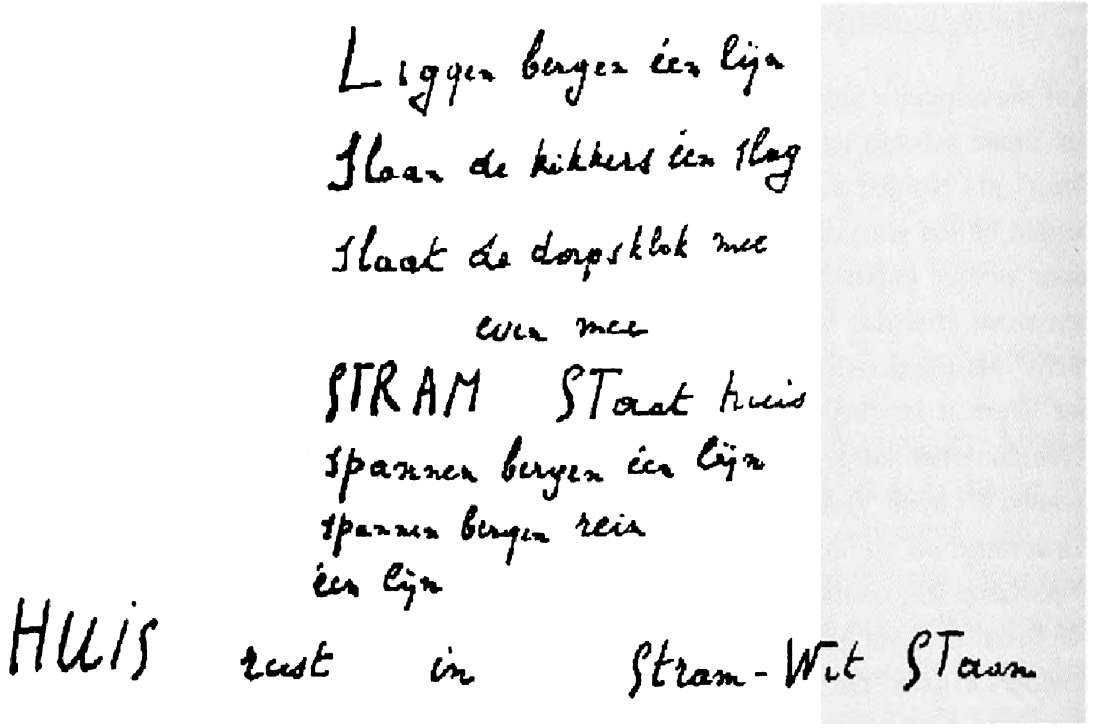
Auf die doppelte Semantik von "krijt" bin ich in Kapitel 4 bereits eingegangen. An dieser Stelle möchte ich die Wortart von "krijt" näher betrachten. In (16) und (18) tritt "krijt" als Nomen auf. In (16) wird es beispielsweise von einem Artikel begleitet. In beiden Fällen wird die Referenz von "krijt" als Nomen auf das vorsprachliche Konzept einer weißen kalkhaltigen Substanz durch das benachbarte Wort "wit" gestützt. Daneben weist aber das Verb "krijsen" in (17) und (18) auf eine verbale Determination von "krijt" als Flexionsform von "krijten" oder "krijsen" hin. Aufgrund dieses Schwankens der Wortart ist "krijt" in (17) und (18) sowohl mit nominalen als auch mit verbalen Konnotationen aufgeladen, oder um in Schreyers Begriffsfeld zu argumentieren: sowohl Nomen als auch Verb sind in "krijt" *konzentriert*. Auch das phonetische Material dieser Konzentration ist durch den Gleichklang auf ein Minimum konzentriert, indem der Diphthong [ei] einmal durch Großschrift in Wortmitte und einmal durch Assonanz in "wrijven" und "hijgen" besonders betont und auch der Anlaut durch die Alliteration in "kinders krijsen" hervorgehoben wird.

Als ein weiteres Mittel für Konzentration formuliert Schreyer folgende Regel: "Die Konzentration wird im Wortsatz erreicht durch Umstellung der Worte". (Schreyer 1960: 440) In *De feesten* findet auch diese Regel eine besondere Ausformung, nämlich in der satzinitialen Position des Verbs, die ich in Kapitel I ausführlich besprochen habe. In (19) tritt das betreffende Verberststellungssyntagma gehäuft auf. Besonders deutlich abgegrenzt ist die Einheit des Zeichengefüges, da sein Anfang mit dem Zeilenanfang zusammenfällt und in den ersten drei Zeilen zudem noch durch Großschreibung markiert ist. Daneben fällt in (19) auch zweimal das Wort "STRAM" auf - einmal steht es durchgehend in Großbuchstaben geschrieben und einmal nur initial. Durch die Großschreibung des Anlauts von "STaat" wird zudem die Alliteration von [st] besonders betont. Neben diesem auffälligen Spiel mit der besonderen Reihenfolge der Satzsegmente lädt die Anspielung auf den Eigennamen "Stramm", dessen Schreibweise mit nur einem "m" am Wortende im Niederländischen die Aussprache unbeeinflusst lässt, zum interdiskursiven Lesen ein. Der Hyperlink zur Wortkunst ist hier verdoppelt.

Als Gegenbegriff von Konzentration postuliert Schreyer die Dezentration. Zwar fasst er sich bei seinen Ausführungen zur Dezentration sehr knapp und führt auch keinerlei Beispiele an, dennoch möchte ich hier ein Verfahren der Dezentration näher fokussieren, um herauszufinden, auf welche Spur der Hyperlink zur Wortkunst, wenn diese produktiv als Framing in die Lektüre einbezogen wird, den Prozess der Signifika-

Digitized by Google

(19)



(240; blau)

[Liegen berge eine linie / Schlagen die frösche einen schlag / schlägt die dorfsglocke mit / kurz mit / STRAMM Steht haus / spannen berge eine linie / spannen berge rein / eine linie / HAUS ruht in Strammem-Weiß Stehen]

tion lenken kann. Dieses Mittel der Dezentration ist, so Schreyer, "die Assoziation von Wortform zu Wortform. Die Assoziation ist eine komplexe Vorstellung. Kunstmittel ist sie, wenn der Assoziation der Wortgestalt eine Assoziation des Wortinhaltes entspricht." (1960: 441)

Die Gedichte in *De feesten* bieten den Lesern reichhaltiges Material für die Untersuchung solcher Assoziationen, die sowohl formal als auch inhaltlich bedingt sein können. Von einem derartigen Leseakt berichtet zum Beispiel Hadermann (1976: 51-52), der in den ersten Zeilen von *Vers 4* die Assoziation der Repetition und der Assonanz als Merkmale für Dezentration versteht.

(20) Lalla / lallen / Lalla / lallen / lillen / lil[10] (224)

[Lalla / lallen / Lalla / lallen / wabbeln / wabbel]

Die Kalligramme in (20) analysiert Hadermann (1979a: 266-267) wie folgt:

[10] Eine kalligraphische Abbildung dieser Stelle findet sich auf Seite 8 dieser Arbeit.

Digitized by Google

> Das Gedicht beginnt mit einem musikalischen, halb onomatopoetischen Präludium, wobei der selbstständige Gebrauch des Infinitivs 'lallen' alterniert mit dem lautnachahmenden 'lalla', das an das ohnmächtige Gelalle eines Kindes oder einer zurückgebliebenen Person erinnert. Eine Alternation von Akzent und Tonhöhe wird durch den Buchstaben L und durch das Einrücken des Seitenrandes deutlich gemacht. [...]
> Das Lallen vom Anfang wird schwächer im Decrescendo von a zu i und stirbt aus im verkürzten 'lil', Onomatopöie oder Substantiv. Unverzüglich ändert sich der akustische in einen visuellen oder taktilen Eindruck: den einer bibbernden, schaudernden, weichen Masse.[11]

Hadermanns Interpretation des auditiven, visuellen und taktilen Charakters dieser Zeichen blickt genau zu den Stellen durch, an denen das Neuarrangement der Kodewerte angesiedelt ist. Bemerkenswert ist an (20) zudem, dass das konstante Moment der Repetition und der Assonanz der Lautfolge "lallen" und "lillen" und deren Modifikationen "lalla" und "lil" die semantische Antithese zwischen dem naiven "lalla" und dem ekligen "lillen" verschärft. Die kombinierende Beziehung der Zeichen untereinander, die in konventioneller Sprache von der Syntax organisiert wird, wird hier von der Assoziation von Wortform zu Wortform erfüllt, die trotz bloßer Juxtaposition isolierter Segmente auch komplexe Beziehungen zum Ausdruck bringen kann.

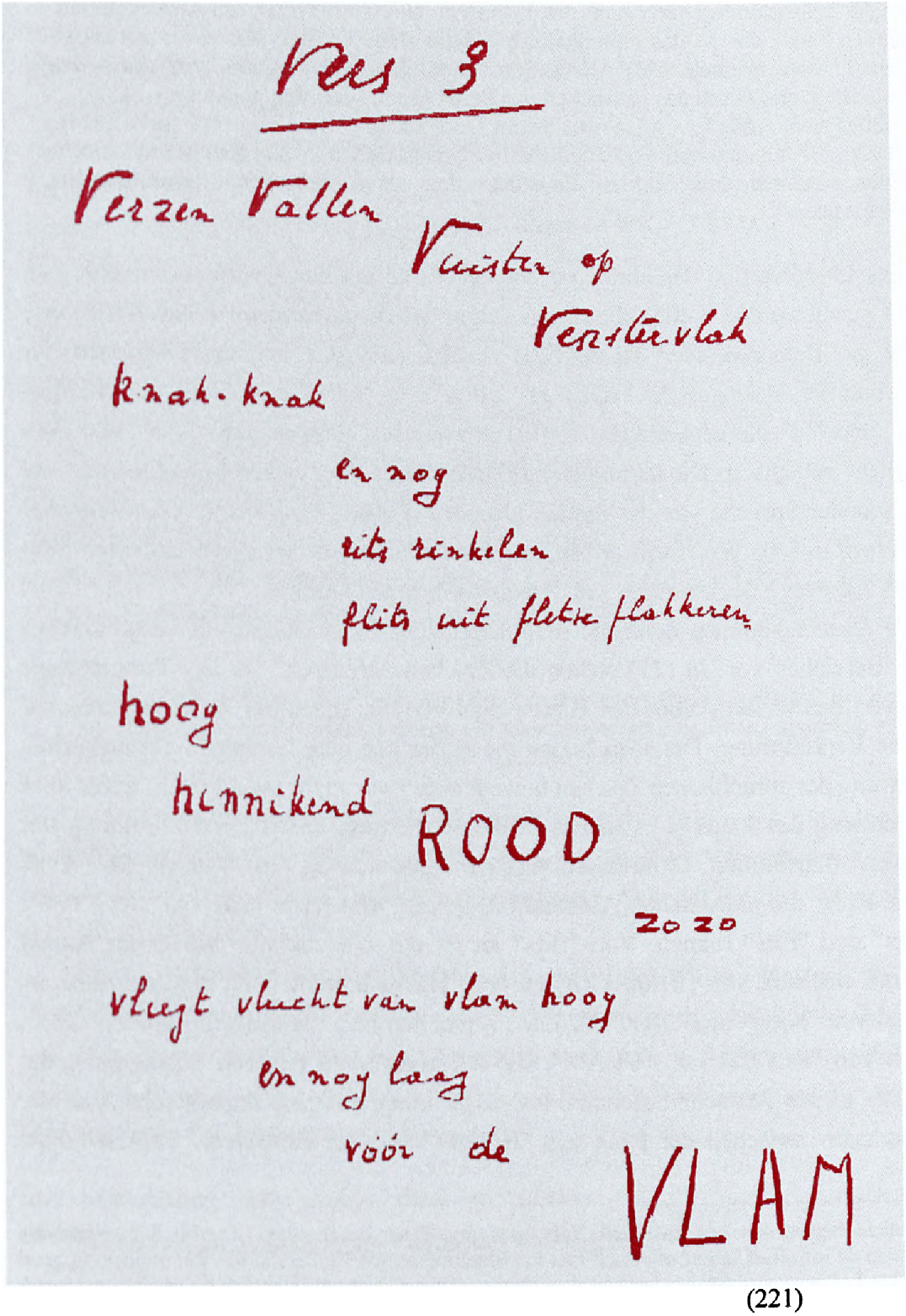
In *De feesten* kommen derartige dezentrierenden Assoziationen in verschiedenen sensuellen Bereichen vor. In (21) stehen die Zeichen vereinzelt - in der Terminologie von Schreyer: dezentriert - über den Blattspiegel verteilt, scheinbar ohne jegliche syntagmatische Verknüpfung. Dennoch bilden diese Zeichen eine komplexe Organisation. Die Verkettung der sprachlichen Zeichen bewegt sich zwar nicht syntaktisch, dafür aber akustisch entlang des Lauts [v]. Visuell ist die Verkettung durch Großschreibung des Buchstabens "v" artikuliert. Dann übernimmt der Reim von [ak] in "Venstervlak / knak - knak" die Rolle der akustischen Assoziation, gefolgt von [i] in "rits rinkelen / flits", wobei "rits" und "flits" reimen. Von "flits" an ist der Gleichklang wieder im Anlaut angelegt und wechselt von [fl] über [h] zu [vl]. Hinzu kommt noch die Assonanz im Silbengipfel von "hoog" und "ROOD". Zudem machen hier die auffällig großen Großbuchstaben von "ROOD" und "VLAM", die bei einer nicht-linearen Betrachtung des Gesamtbildes dieser Textseite besonders ins Auge fallen, auf eine semantische Assoziation aufmerksam zwischen der Röte von "ROOD" und der Röte von "VLAM". Eine

---

[11] "Het gedicht begint met een muzikaal, half onomatopoëisch praeludium, waarbij het zelfstandig gebruik van de infinitief 'lallen' afwisselt met het klanknabootsend 'lalla' die aan het onmachtig gelal van een kind of een regrediërend iemand doet denken. Een alterneren in accent en toonhoogte wordt duidelijk gemaakt door de hoofdletter L en door het inspringen van de marge. [...]
Het lallen van het begin verzwakt in het decrescendo van de a tot de i en sterft uit in het verkorte 'lil', onomatopee of zelfstandig naamwoord. Meteen verandert de akoestische in een visuele of tactiele indruk: die van een bibberende, huiverende weke massa."

Digitized by Google

(21)



(221)

[Vers 3 / Verse fallen / Fäuste op / Fensterfläche / knack-knack / und noch / ritsch / klirren / blitz aus fahlem flackern / hoch / wiehernd / ROT / soso / fliegt flucht von flamme hoch / und noch tief / vor der / FLAMME]

Digitized by Google

weitere semantische Assoziation wird durch die Gegenüberstellung von "hoog" und "laag" provoziert.

Insgesamt zeigen diese Beispiele, dass Syntagmatik nicht allein als grammatisches Prinzip von Sprache gilt, sondern auch auditive, visuelle und semantische Assoziationsketten sind syntagmatisch organisiert. Diejenigen Leser, die den Hyperlink zur Wortkunst aktivieren, können eine Vielfältigkeit von Beziehungen der Wörter untereinander ins Auge fassen, da sie imstande sind, der Lektüre alternativ zur kommunikationssprachlichen Grammatik die Prinzipien von Konzentration und Dezentration zugrundezulegen.

Insgesamt sieht es danach aus, als könnten die vorangegangen Analysen über Spelling Kollewijn und Wortkunstgrammatik die sprachliche Resistenz des Textes auflösen. Orthographie und Grammatik divergieren zwar von der offiziellen Sprachnorm und desorientieren dadurch das Verstehen, in einem kulturhistorischen Framing sind sie aber als historisch-avantgardistische Textpraktiken zu klassifizieren, also als erwartbare Abweichungen. Auf den ersten Blick sieht es danach aus, als wäre hiermit alles im Lot. Dennoch ist das Bedeutungspotenzial dieser historischen Schreibweise nicht zu unterschätzen. Im Folgenden werde ich versuchen, ein differenziertes Bild zu skizzieren über die Erwartbarkeit historisch-avantgardistischer Normierungen.

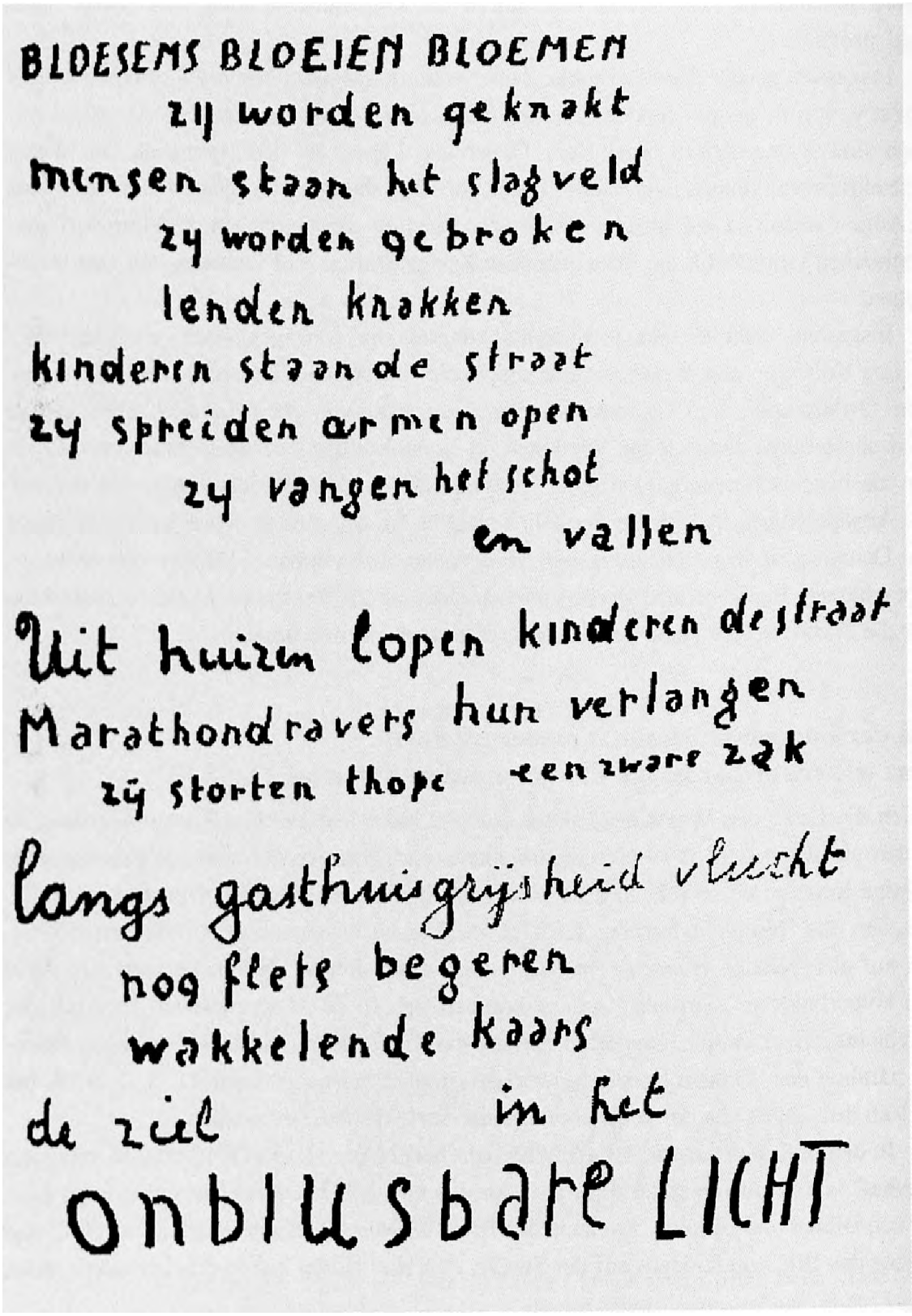
Von der Inkommunikabilität moderner Poesie oder: wie erwartbar ist die Erwartungsdurchkreuzung?

Stellen die Leser den Wortkunstdiskurs in einen kulturhistorischen Zusammenhang, so werden sie feststellen, dass Geschichtlichkeit, und genauer der erste Weltkrieg, eine wichtige Rolle spielt sowohl in der Poesie von Stramm als überhaupt im Expressionismus. Um das Geschichtsframing schärfer ins Bild zu bringen, möchte ich zurückkommen auf das Gedicht *In memoriam Herman van den Reeck*, das im vorigen Abschnitt zum Hyperlink zur Wortkunst Anlass gegeben hat. In *In Memoriam* ist der Link zur Geschichte offensichtlich. Immerhin handelt das Gedicht von einem historischen Ereignis, nämlich der "Gulden Sporen"-Demonstration in Antwerpen am 11. Juli 1920, bei der Van den Reeck von der belgischen Gendarmerie erschossen worden ist.

In den drei Wortsätzen "BLOEMEN BLOEIEN BLOESEMS", "mensen staan het slagveld" und "kinderen staan de straat" werden drei Bilder entworfen: erstens das Blühen von Blüten und Blumen, zweitens das Bild von Menschen auf dem Schlachtfeld und drittens das Bild von Kindern auf der Straße. Alle drei Bilder haben den Charakter eines

Digitized by Google

(22)



(219)

Digitized by Google

> [BLÜTEN BLÜHEN BLUMEN / sie werden geknackt / menschenen stehen das schlagfeld / sie werden gebrochen / lenden knacken / kinder stehen die straße / sie spreizen arme auf / sie fangen den schuss / und fallen / Aus häusern laufen kinder die straße / Marathonläufer ihr verlangen / sie stürzen zusammen ein schwerer sack / entlang krankenhausgrauheit flieht / noch fahles begehren / wankelnde kerze / die seele / im / unlöschbaren LICHT]

Stilllebens: sie zeigen starre Objekte ohne jegliche Bewegung. Bei dem ersten Bild handelt es sich um ein harmloses, beinahe idyllisches, das zweite dagegen erinnert die Leser an Gewalt und Tod, und das dritte birgt, bedingt durch die beiden vorangegangen, beide Komponenten in sich. Durch die parallele Organisation dieser drei Wortsätze liegt eine Analogie zwischen den Schauplätzen des Geschehens auf der Hand: Straße kann als Metapher für Schlachtfeld gelesen werden.

Den Wortsätzen untergeordnet sind eingerückte Zeilen, deren Anzahl sich jedesmal um eine Zeile vermehrt: "BLOESEMS" - "zij worden geknakt"; "mensen" - "zij worden gebroken" und "lenden knakken", wobei "lenden" metonymisch gebraucht ist, nämlich als Teil des Menschen, das für den ganzen Menschen steht; und schließlich "kinderen" - "zij spreiden armen open", "zij vangen het schot" und "en vallen". Mit der zunehmenden Zahl der Zeilen, in denen die Zerstörung ausgedrückt ist, nimmt auch die Spannung zu. Bei den Personen der Handlung handelt sich um eine profillose unbestimmte Menge: "mensen", "kinderen", "Marathondravers". Diese Personen treten als Objekt des Geschehens auf, indem sie die Ereignisse an sich geschehen lassen. Ihr Eigenanteil an Handlung besteht darin, gebrochen und geknackt zu werden, den Schuss zu fangen, zu fallen und zusammenzubrechen. Ihre Passivität steht für ihre Harmlosigkeit und Unschuld und verstärkt somit die Spannung zu der brutalen Bluttat. Aufgrund dieser Historisierung kann das Gedicht als politisches Pamphlet gegen das ungerechte Vorgehen der belgischen Gendarmerie gelesen werden, da es Geschichtlichkeit als Diskurs narrativ einbezieht.

Bei den flämischen Kunstschaffenden hat die Erschießung von Hermann van den Reeck eine wahrhaftige Welle der Textproduktion ausgelöst. Neben Van Ostaijen hat zum Beispiel auch Marnix Gijsen, der als Redakteur der wichtigsten expressionistischen Zeitschrift *Ruimte* zu den renomiertestes Avantgardisten zählte, das Ereignis in Worte gefasst. Sowohl Gijsens *Tijdzang voor Herman van den Reeck* als auch Van Ostaijens *In memoriam* erschienen 1920 im selben Heft von *Ruimte*. Aus Gijsens Gedicht zitiere ich die ersten beiden Strophen:

> Sluit de gelederen. Hij is gevallen.
> Maar ons allen
> heeft hij bevrijd.
> Mannen hebben gevloekt. Vrouwen hebben geschreid.

Digitized by Google

In een dag, in een uur
was zijn naam het parool van een nieuwen tijd.

Begint nu de opmarsch onder roode lucht?
Klinken bazuinen?
Er is in alle huisgangen, hol en koel
een haastig getrappel van voeten.
De Vlaamsche menschen gaan.
Er stijgen kreten: Sluit aan! Sluit aan!
De meisjes die van school komen gaan meê,
Laten de wachtende zoetheid van aardbei en thee.
Hun kleurige kleedjes zijn een levende tuin.
Symbolen. Witte vanen van vreê.
Boven ons hoofd suizen de telefoondraden zacht,
Herman, over de wereld
uw faam.
Ons oog is van tranen bepereld.
Onze kinderen beven bij uw naam. (Gijsen 1920: 106)

[Schließt die Glieder. Er ist gefallen. / Aber uns alle / hat er befreit / Männer haben geflucht / Frauen haben geweint / Innerhalb eines Tages, einer Stunde / wurde sein Name zur Parole einer neuen Zeit.

Beginnt nun der Aufmarsch unter roter Luft? / Erklingen Posaunen? / In allen Hausgängen, hohl und kühl / ist ein hastiges Getrampel von Füßen. / Die Flämischen Menschen gehen. Rufe steigen auf: Kommt! Kommt! / Die Mädchen, die aus der Schule kommen, gehen mit, / Lassen die wartende Süße von Erdbeeren und Tee. / Ihre bunten Kleidchen sind ein lebendiger Garten. / Symbole. Weiße Fahnen des Friedens. / Über unserem Kopf summen die Telefonkabel sanft, / Herman, über die Welt, / deinen Ruhm. / Unser Auge ist von Tränen beperlt. / Unsere Kinder zittern bei deinem Namen.]

In beiden Gedichten liefert das Material der Geschichte die Segmente, aus denen sich die Gedichte zusammensetzen. Dennoch sind sie grundlegend verschieden. Gijsens Schreibweise zeichnet sich durch jene wohlgeformten und vollgrammatischen Sätze aus, die aus Sicht der Wortkünstler mit Hilfe von Konzentration und Dezentration neu zu gestalten sind. Er benutzt auch nicht die Spelling Kollewijn, sondern die offizielle Spelling De Vries te Winkel. Van Ostaijen dagegen sammelt die Trümmer der Geschichte auf und setzt sie nach der Schreibweise der Berliner Wortkunstgrammatik als verbale Versatzstücke ebenso trümmerhaft wie die Geschichte selbst wieder zusammen. Somit verknüpft er in *In memoriam* den Diskurs der flämischen Geschichtskrise mit dem Diskurs der Berliner Repräsentationsformen von Geschichtlichkeit.[12]

Allzuoft ist Van Ostaijen als "Wegbereiter" der Modernen in Flandern dargestellt worden (De Wispelaere 1996: 270-275), und auch er selbst hat sich gerne in dieser

[12] Eine differenzierte Situierung von Van Ostaijens Poetik im Feld der niederländischsprachigen sowie der europäischen Literatur stellt Vaessens (1998) vor.

Digitized by Google

Rolle gesehen, wie folgender Seitenhieb auf Gijsen nebst gesamter dazugehöriger Dichtergeneration zeigt:

> Aber ich möchte gerne [...] vorwegnehmen, dass, obwohl ich in der Lyrik von Marnix Gijsen, für Gijsen selbst, wenig Entwicklungsmöglichkeiten entdecke, gerade weil seine Lyrik zu ausschließlich auf den Pubertätselan Bezug nimmt, ich den Gedichtband 'Het Huis' neben 'Piano' von Burssens, was mich angeht, für das beste halte in der lyrischen Produktion unserer Generation. [...] Ich möchte damit sagen, dass dasjenige, was ich für Marnix Gijsen schrieb, darüber hinaus meiner Meinung nach auf unsere gesamte Flämische Dichtergeneration zutrifft: Pubertätslyrik, ausnahmslos Pubertätslyrik, und diese Ausnahmslosigkeit beweist und situiert unsere negative Haltung der Lyrik gegenüber [...]. Die Flämische Poesie ab 1916 ist eine Erscheinung von lyrischer Inflation [...]. (VW4: 382-383)[13]

Nicht verwunderlich ist in diesem Zusammenhang auch, dass *De feesten* zu Lebzeiten des Dichters nicht veröffentlicht worden ist, sondern erst 1928 aus dem Nachlass. Der Gedichtband *Bezette Stad*, der zum Teil gleichzeitig mit *De feesten* entstanden und insgesamt ähnlich gelagert ist, schaffte im April 1921 nur knapp die Hürde der Publikation, und *De feesten* wäre im Falle einer Publikation wohl kaum erfolgreicher gewesen. (Vgl. Borgers 1996a: 427)

In der Gegenüberstellung dieser beiden Gedichte scheint die Opposition zwischen alt und neu, zwischen traditionell und modern, zwischen Kode und Gegenkode endgültig und unwiderruflich beschlossen zu sein. Sie scheint den Lesern von heute eine Geschichte erzählen zu wollen, die davon handelt, dass Van Ostaijens Schreibweise schockierend, ungewöhnlich und einzigartig war und überhaupt den entscheidenden Unterschied im Feld der Literatur gemacht hat.[14] Dies macht auch die Publikationsgeschichte von *De feesten* deutlich.

Zu dieser Erzählung gibt es aber eine gegenläufige Version, die vollends andere Verhältnisse offenbart. Historisieren die Leser *De feesten* nämlich anders, indem sie

---

[13] "Maar mocht ik gaarne [...] voorwegnemen dat, ofschoon ik in de lyriek van Marnix Gijsen, voor Gijsen zelf, weinig ontwikkelingsmogelijkheden ontdek, juist omdat zijn lyriek te uitsluitend op het puberteitselan haar vlucht neemt, ik de bundel *Het Huis*, naast *Piano* van Burssens, voor wat mij betreft, voor het beste hou in de lyrische produktie van onze generatie. [...] Ik wil daarmee zeggen dat datgene wat ik voor Marnix Gijsen schreef, verder, naar mijn oordeel, op geheel onze Vlaamse dichtersgeneratie van toepassing is: puberteitslyriek, uitsluitend puberteitslyriek en deze uitsluitelijkheid bewijst en situeert onze negatieve houding tegenover de lyriek [...]. De Vlaamse poëzie vanaf 1916 is een verschijning van lyrische inflatie [...]."

[14] Die Entwicklung Van Ostaijens von einer umstrittenen "lächerlich zu machenden ephemeren Novität" ["te ridiculiseren efemere noviteit"] (Dorleijn 1997: 53) zum Klassiker im Feld der niederländischsprachigen Literatur schildern Spinoy (1992) und Dorleijn (1997). Allerdings spielt *De feesten* im Vergleich zu *Bezette Stad* und vor allem zu *Het eerste boek van Schmoll* in Hinblick auf die Gesamtwertung eine eher marginale Rolle.

Digitized by Google

nicht das subnationale flämische Framing anklicken, sondern einen breiten kulturhistorischen Zusammenhang, so werden sie von der Wortkunst zum Framing einer weit gefassten Kulturrevolution gelinkt, die sich in der Kriegs- und Nachkriegszeit nicht nur unter der Flagge von Expressionismus, sondern auch von Futurismus und Kubismus, Surrealismus und Dadaismus vollzog, die alle auf Provokation und Skandal als Kampfmethoden wider eine traditionelle Ästhetik setzten. Dynamismus und Simultaneismus, Anti-Logik und Anti-Grammatik lauten die obersten Grundsätze ihres Programms, und auch in Van Ostaijens poetologischen Essays wird mit der Verwendung dieser Begriffe nicht gegeizt. Hinsichtlich der angestrebten neuen Sprachformen profiliert sich besonders Marinettis Postulat von den Worten in Freiheit, deren nicht-lineare typographische Gestaltung von Mallarmés Poetik angeregt ist. In Marinettis *Supplement zum technischen Manifest* heißt es zum Beispiel:

> Die von der Interpunktion befreiten Worte werden sich gegenseitig mit ihren Strahlen erhellen, ihre verschiedenen Magnetismen durchkreuzen, indem sie dem beständigen Dynamismus des Gedankens folgen. Eine weiße Stelle, die mehr oder weniger lang sein wird, wird dem Leser die Ruhe oder das Schlafen der Intuition andeuten. Die großen Buchstaben werden dem Leser die Substantive bezeichnen, die eine bedeutende Analogie zusammenfassen. (Marinetti 1961: 59)

Linkt die Leserin von *De feesten* über die Wortkunst zu diesen Ismen, so trifft sie auf einen breiten Diskurs, dessen Umgang mit Sprache sich die Verweigerung des Verstanden-Werdens zum Hauptkriterium stellt. Ob Stramm oder Marinetti, ob Mallarmé oder Apollinaire, Carl Einstein oder Hugo Ball, die Gedichte dieser Schreibart scheinen nichts mehr mitteilen zu wollen, außer der Inkommunikabilität ihrer selbst.

Dennoch erscheint eine Ausdifferenzierung einer Sprechweise wie die der Wortkunst nur unter der Bedingung möglich, dass Wortkunst als Gegenkode gegen den etablierten Kode der Kommunikationssprache imponiert, oder, um auf den Fall *De feesten* zurückzukommen, Van Ostaijen gegen Gijsen. Wortkunst ist keine Sprache aus eigenem Recht, sondern vielmehr ein abgeleiteter Sonderfall, ein Derivat der vollgrammatischen Sprache. Ist diese Hierarchie zwischen einer Sprache, die sich den kommunikativen Erfolg zum zentralen Kriterium stellt, und einer Sprache, die durch eine Desorientierung des Verstehens kontaminiert ist, einmal erkannt, so ist ein dekonstruktivistischer Prozess nicht länger aufhaltbar. Fuchs (1997c: 159) bringt das Problem wie folgt auf den Punkt:

> Das besondere Problem moderner Lyrik besteht darin, daß der Gebrauch von Sprache kommunikative Absichten impliziert. Wo immer Sprache benutzt wird, kommt man nicht umhin zu unterstellen, daß Kommunikation intendiert ist. Wenn Sprache Verstehen desorientierend genutzt werden soll, wird verlangt, sie solle gegen das Gesetz

Digitized by Google

> antreten, unter dem sie angetreten ist. Trifft diese These zu, daß moderne Lyrik eben dies wollen muß, läßt sich erwarten, daß sie darauf bezogene Techniken, Theorien und Artefakte produziert.

Hier bringt Fuchs das Kriterium der Erwartbarkeit ins Spiel, oder, zugespitzt auf den vorliegenden Fall, der Erwartbarkeit der Erwartungsdurchkreuzung. Mit anderen Worten: die abgeleitete sekundäre Form einer Sprache wie die der Wortkunst würde im Fall einer Dekonstruktion zum wahrscheinlichen Standardfall avancieren, gegen den die alte Grammatik der wohlgeformten Vollsätze als unwahrscheinlich imponiert. Sowohl für die Textpraktik in *De feesten* als auch für die der Berliner Sturm-Bewegung und der darüber hinaus als avantgardistisch gewollten Ismen lässt sich immerhin beobachten, dass sie die Regel der Erwartungsdurchkreuzung befolgen und somit in den Bereich des Erwartbaren gerückt sind.[15] Fuchs stimmt diese Beobachtung skeptisch in Hinblick auf die systeminternen Erfolgsaussichten einer derartigen von Inkommunikabilität geprägten Schreibweise:[16]

> Die Frage ist, ob auf Dauer gestellte Irritation, Verblüffung, Schockerfahrung und Schockproduktion evolutionär erfolgreich sein können, ob es also hinreicht, durch laufende Desorientierung des Verstehens die Autopoeiesis moderner Lyrik in Gang zu halten. (Fuchs 1997c: 177)

Was aber lernen die heutigen Leser aus dieser Historisierung? Lässt sich eine Erkenntnis wie die der Erwartbarkeit der Erwartungsdurchkreuzung in irgendeiner Weise für den Akt des Lesens operationalisieren? Gewiss können anhand von Geschichte, wie ich im Fall von *In memoriam* gezeigt habe, auch Bedeutungen produziert werden. Darüber hinaus erfahren die Leser, dass Van Ostaijen einem Programm folgt, dass er interdiskursiv anknüpft an Redeweisen, deren Hauptanliegen es ist, sich dem Verstehen zu widersetzen. Die Begegnung mit einem Text wie *De feesten* wird aber nicht weniger rätselhaft, und seine Sprache nicht kommunikativer. Das Paradoxon vom sprechenden Schweigen bleibt unangetastet oder verschärft sich schlechtestenfalls sogar. Denn einem Text, der sich modisch einkleidet, muss unterstellt werden, dass er ankommen, das heißt gelesen und verstanden werden will. Die Mittel, mit denen er den Lesern und Leserinnen als einzigartig auffallen will, machen aber im Feld der modernistischen Literatur keinen

---

[15] An dieser Stelle danke ich Heiko Christians für seine kritischen Anmerkungen.

[16] Systemextern lässt sich gemäß Fuchs (1997a: 177) immerhin beobachten, dass "sich um das Kommunikationsproblem moderner Lyrik herum eine Welt des Redens formiert, in den Wissenschaften, die gnadenlos auf von der Intention her nicht dechriffierbare Texte zugreifen [und] daß Inkommunikabilität [...] Kommunikation nicht daran hindert zu kommunizieren." Auch die vorliegende Arbeit reiht sich in diese Kommunikationsflut ein.

Digitized by Google

entscheidenden Unterschied, und was keinen Unterschied macht, ist auch nicht beobachtbar. (Vgl. Steiner 1995) Der Einblick in die historischen Verhältnisse ist nur eine weitere Version einer Erzählung, die von der Unentwirrbarkeit eines niemals endenden Knotens handelt.

Rückblickend auf dieses Kapitel möchte ich festhalten, dass *De feesten* voll ist von Stimmen, die sich durch eine jeweils eigene Artikulationsweise, etwa durch ein fremdsprachiges oder wortkünstlerisches Sprechen oder eine besondere orthographische oder historische *écriture* auszeichnen, die interdiskursiv mit- und teilweise auch gegeneinander gesetzt sind. Aus historischer Sicht zählt zu diesen avantgardistischen Sprechweisen auch ein religiöser Diskurs, der in den Gedichten mitklingt. Diese religiöse Sprechweise ist der Fokus des folgenden Kapitels.

Digitized by Google

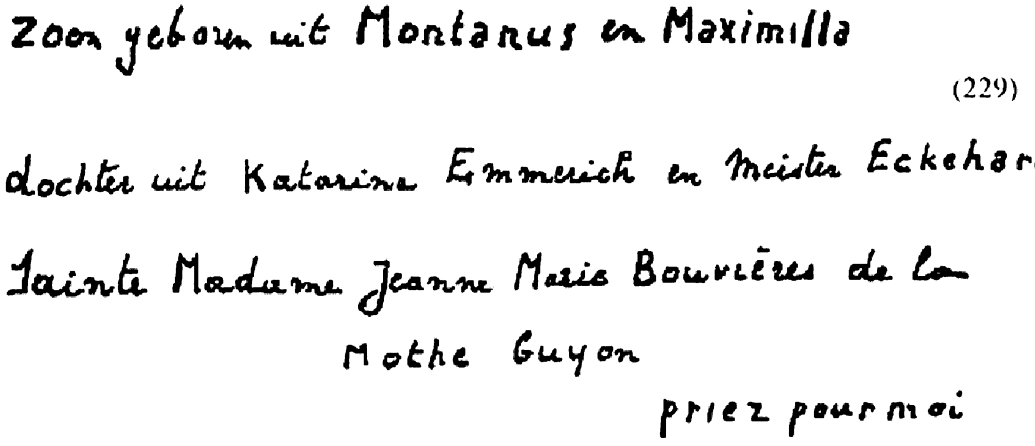
Kapitel 6. Mystische Sprechweisen

Mystik / Du stummes Wort so dringend anbefohlen, / Dass kein Entrinnen ist vor deinem Sprechen / Und Ohrenschließen gilt wie ein Verbrechen; / Doch dessen Sinn so sorgsam ist verholen /.../ Was spricht dein Schweigen und verschweigt dein Reden?
(Salomo Friedländer)

Meister Eckehardt & Co.

In *De feesten* tragen drei Gedichte den Titel *Prière Impromptue* ["Improvisiertes Gebet"]. Auch in anderen Gedichten weisen Zeichen wie "heilige Maria" (223), "KATOLIEK" (229) oder "mijn God" (208) auf einen religiösen Diskurs hin, der sich nicht nur terminologisch durch das Sagen bestimmter Wörter auszeichnet, sondern der sich generell einer sakralen Ausdrucksweise bedient, die zum Teil an die Redeweisen mystischer Texte anknüpft. Dieser Diskurs ist an einigen Stellen durch sehr konkrete Hyperlinks im Text angelegt. Ein Beispiel hierfür findet sich in folgender Stelle aus dem Gedicht *Vers 5*.

(1)



[sohn geboren aus Montanus en Maximilla // tochter aus Katarina Emmerich und Meister Eckehardt / Sainte Madame Jeanne Marie Bouvières de la Mothe Guyon / betet für mich]

Digitized by Google

Die visuelle Performanz dieser Kalligramme ist (auffällig) unauffällig. Ohne jegliche syntaktische oder visuelle Brüche fließt die Schrift - in der Standardfarbe Schwarz geschrieben - regelmäßig sequenziell von links nach rechts über den Blattspiegel. Dennoch haben diese Kalligramme Signalcharakter. Die Operationsweise ihrer emphatischen Zeichenhaftigkeit besteht nicht, wie für *De feesten* erwartbar wäre, in ihrer visuellen Organisationsweise, sondern hier ist es die wiederholte Verwendung von Eigennamen, die einen Zeichenprozess besonderer Art in Gang bringt.

Der Referenzcharakter des Eigennamens besteht in seiner Eigenschaft als Index, als Geste des Zeigens, als Finger, der auf jemanden zeigt. Im Hypertextdiskurs fungiert der Eigenname auch als Hyperlink, wie ich im vorigen Kapitel am Beispiel des Namens "Herman van den Reeck" gezeigt habe, der auf eine historische Krise in Belgien verweist. Im Fall von *Vers 5* sind aber keine gewöhnlichen Eigennamen artikuliert, sondern es handelt sich allesamt um Autorennamen. Gemäß Foucault verweist der Autorenname nicht bloß auf eine biographische Person, sondern

> der Autorenname [hat] die Funktion, eine bestimmte Seinsweise des Diskurses zu kennzeichnen. Hat ein Diskurs einen Autorennamen, kann man sagen, 'das da ist von dem da geschrieben worden' oder 'ein gewisser ist der Autor von ...', so besagt dies, dass dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, vorüberziehen, nicht aus unmittelbar konsumierbaren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen. (Foucault 1988: 17)

Angenommen, es gäbe eine ideale elektronische Universalbibliothek, deren Organisationsweise mit der des Internets vergleichbar wäre, die aber weniger kommerziell sondern eher geisteswissenschaftlich ausgerichtet wäre, ähnlich der Vorstellung von Theodor Nelsons Xanadu. (Vgl. Landow 1997: 274) Angenommen, die Leser würden darin die Eigennamen in (1) anklicken, so würde jeder einzelne Eigenname als Hyperlink fungieren, der nicht so sehr eine biographische Person, sondern einen bestimmten Diskurs aktiviert. Am deutlichsten ist dies im Fall von "Meister Eckehardt", der die Leser ohne Umschweife zum Mystikdiskurs dirigiert.

Die Dechiffrierung der anderen Namen ist schwieriger. Hier würde die Xanadu-Bibliothek den Lesern eine hypertextuelle Ebene öffnen, auf der die in Sachen Mystik einschlägigen Lexika verfügbar wären. Gemäß dem D.S.A.M. (1957) ist Anna Katarina Emmerich der Name einer westfälischen Augustinerin (1774 bis 1824), und Jeanne-Marie Bouvier de la Motte Guyon war eine spirituelle französische Schriftstellerin (1648 bis 1717). Hinsichtlich der Dekodierung von Montanus und Maximilla bietet sich den Lesern ein Menü mit mehreren Optionen an: Gemäß dem D.S.A.M. (1957) gibt es einen Jesuiten namens Wilhelmus Montanus (1564 bis 1648) und einen Paulus Monta-

Digitized by Google

nus (1532 bis 1602), der Übersetzer war. Eine Maximilla führt das D.S.A.M. (1957) nicht auf. Das L.Th.K. (1986) dagegen bietet einen Montanus, der als Gründer des Montanismus im 2. Jahrhundert im kleinasiatischen Phrygien gilt und sich dabei von einer Prophetin namens Maximilla beistehen haben lassen soll.[1]

Zwar verläuft die Dekodierung von Montanus und Maximilla weder eindeutig noch ohne Widersprüche, sicher ist aber, dass unabhängig davon, ob die Leser nun das D.S.A.M. (1957) oder das L.Th.K. (1986) anklicken, dem Mystikdiskurs nicht zu entgehen ist. Allerdings lässt das pointierte Nennen historischer mystischer Autoren in *De feesten* nicht auf prägnante intertextuelle Bezüge zu individuellen Texten dieser Autoren schließen. Vielmehr handelt es sich bei der Infiltration des Mystikdiskurses in *De feesten* ähnlich wie im Fall von Wortkunst um ein Anküpfen an eine bestimmte Artikulationsweise, die sich durch spezifische diskursive Verfahren äußert, gekennzeichnet von einer besonderen Terminologie, einer eigenen Grammatik und einer bestimmten rhetorischen Struktur. Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie in *De feesten* mystische Redeweisen artikuliert sind.

Prière Impromptue. Wie nicht sprechen?

Der Hyperlink zur Mystik ist in den Gedichten *Prière Impromptue 1, 2* und *3* strukturell am dichtesten. Schon der Titel dieser Gedichte führt die Leser zu einem sakralen Diskurs, und überhaupt ist darin ständig die Rede von "God" und "Kristus". Obwohl die Gedichte einander nicht unmittelbar auffolgen, da drei beziehungsweise fünf andere Gedichte dazwischengeschoben sind, bilden sie aufgrund ihres gemeinsamen Titels eine Einheit. So betrachtet erzählen die Gedichte eine fortlaufende Geschichte, die - wie ich im Folgenden zeigen werde - von einer Art mystischer Annäherung zwischen dem Subjekt der Erzählung, "ik", und "God" handelt.[2] *Prière Impromptue 1* fängt wie folgt an:

---

[1] Einen hypertextuellen Parallelpfad zur Entschlüsselung der Namen in (1) bietet zudem die Van-Ostaijen-Forschung. Hier zeichnet sich hinsichtlich Montanus und Maximilla das gleiche Bild einer unsicheren Quellenlage ab. Gemäß Borgers (1996a: 287) handelt es sich bei Montanus und Maximilla um die Namen kleinasiatischer Propheten aus dem 2. Jahrhundert. Eher vage dagegen ist Hadermann (1970: 224), der Montanus identifizieren will als "einen Deutschen aus der Renaissance, der u.a. lateinische religiöse Hymnen schrieb" ["een Duitser uit de renaissance die o.a. Latijnse godsdienstige hymnen schreef"]. Über Maximilla schreibt Hadermann nichts. Weder Borgers noch Hadermann geben irgendwelche Quellen für ihre Recherchen an, und Hadermann setzt sich mit Borgers, der in erster Auflage nur zwei Jahre vor ihm erschienen ist, auch nicht auseinander.

[2] Auch Bogman (1996: 121-124) und auch Hadermann (1997b: 9-18) haben diese Gedichte so gelesen. Darauf werde ich noch eingehen.

Digitized by Google

(2) Mijn huis staat in de vlakte en zonder schut / het is koud in mijn huis / de wind blaast het licht van de lamp dood / en de sneeuw dwarrelt een nog kouder lied / in mijn huis / vlakte in de vlakte (204)

[Mein haus steht in der ebene und ohne schutz / es ist kalt in meinem haus / der wind bläst das licht der lampe tot / und der schnee rieselt ein noch kälteres lied / in mein haus / ebene in der ebene]

Dieses unwirtliche, kalte, dunkle Haus, das dem Wind in der Ebene schutzlos ausgesetzt ist, bildet die Ausgangsposition der Erzählung. Von hier bewegt das "ik" sich fort. Seine Reise führt in den drei Gedichten durch allerlei Turbulenzen, in denen es hin- und hergerissen wird zwischen Gut und Böse (3), zwischen Kristus und Dionysos (4), zwischen Licht und Dunkelheit (5), zwischen "tweeheid" ["zweiheit"] und "eenheid" ["einheit"] (6).

(3) zo ben ik een bal in het spel van de boze / klaagliederen die hopeloos zijn / omdat de weg naar God God zelf is / OVERAL ZIE IK DE HAND VAN GOD / die de verhouding zet / en mij maakt tot een stille bidder (205)

[so bin ich ein ball im spiel des bösen / klagelieder die hoffnungslos sind / weil der weg zu Gott Gott selbst ist / ÜBERALL SEHE ICH DIE HAND GOTTES / die das verhältnis setzt / und mich macht zu einem stillen beter]

(4) Kristus en Dionysos staan hier en daar / ik wordt gekaatst / waarom speelt Kristus nu ook al met de kaatsbal (215)

[Kristus und Dionysos stehen hier und dort / ich werde zurückgeworfen / warum spielt Kristus jetzt auch schon mit dem ball]

(5) Het licht zal ik bereiken / waar ik vergeet dat duisternis ligt / op dezelfde plaats van licht (214)

[Das licht werde ich erreichen / wo ich vergesse dass finsternis liegt / an derselben stelle wie licht]

(6) Nog vlucht ik van de eenheid naar de tweeheid (206)

[Noch fliehe ich von der einheit zur zweiheit]

Obwohl in diesen Sätzen jede Bewegung von einer Gegenbewegung, jedes Hier von einem Dort, jedes Hin von einem Her komplementiert wird, ist doch so etwas wie ein Ziel beobachtbar. Beispielsweise ist die Rede von "HET WONDER" (206) ["DAS WUNDER"], das herbeigesehnt wird, von "het LICHT [...] aan het einde van mijn begeren" (213) ["das LICHT [...] am ende meines begehrens"] und von "het metafiziese Zijn" (215) ["das metaphysische Sein"]. Insgesamt ist die Geschichte, die in den *Prière Impromptue*-Gedichten erzählt wird, unmissverständlich mystisch. Aber nicht nur die Geschichte, *die* hier erzählt wird, verweist auf einen mystischen Diskurs, sondern auch

Digitized by Google

die Art und Weise, *wie* diese Geschichte erzählt wird, knüpft an die besondere Artikulationsweise mystischer Texte an. Dazu zählt beispielsweise die Verwendung einer spezifischen Terminologie.

(7) het licht van / God / omhult mij / nog niet (213)
[das licht / Gottes / umhüllt mich / noch nicht]

(8) de ziel / in het / onblusbare LICHT (219)
[die seele / im / unlöschbaren LICHT]

(9) van de hoogvlakte ziet men Uw LICHT / dat het licht in mij aansteekt (233)
[von der hochebene sieht man Dein LICHT / das das licht in mir entzündet]

In diesen Sätzen wird "Licht" beschrieben als "het licht van God" (7), "onblusbaar" (8), "Uw LICHT" (9), das nicht in der kalten dunklen Ebene, sondern auf "de hoogvlakte" angesiedelt ist. In (8) und (9) manifestiert sich der göttliche Status von "licht" zudem orthographisch in der Großschreibung. Überhaupt steht "Licht" im terminologischen Repertoire des Mystikdiskurses metonymisch für eine Vision, auch "Schau Gottes" genannt, die einen Prozess darstellt, der zu einer mystischen Einswerdung von Gott und Mensch führen kann. Neben diesem sinnlichen Verfahren des Schauens kann sich Gott auch auf dem Weg rationaler Erkenntnis, der sogenannten *Gnosis*, genähert werden. Dieses zweite Verfahren ist in *De feesten* terminologisch durch das Sagen von "boom" artikuliert:

(10) nog sta ik gesnoerd aan de / BOOM VAN GOED EN KWAAD (233)
[noch stehe ich geschnürt am / BAUM VON GUT UND BÖSE]

(11) waar wij HERKENNEN over de boom van kennis / DAAR is het WOORD (246)
[wo wir ERKENNEN über den baum des wissens / DORT ist das WORT]

(12) een eiland ben ik / daarop wast / een boom / en die ben ik ook (198)
[eine insel bin ich / darauf wächst / ein baum / und der bin ich auch]

In (10) und (11) ist "boom" in ein Syntagma eingebettet, das eine Verknüpfung produziert zu moralischen Kategorien wie "goed en kwaad" beziehungsweise zu intelligiblen Kategorien wie "herkennen", "kennis" und "woord". Durch dieses syntaktische Arrangement tritt "boom" in eine metaphorische Verweisstruktur ein, gemäß welcher der Baum, der in der Erde wurzelt und in den Himmel ragt, zum Zeichen wird für die soge-

Digitized by Google

nannte *unio mystica*: der Begegnung von Erde und Himmel, von unten und oben, der Einswerdung von Mensch und Gott.

Signifikant an dieser metaphorischen Verweisstruktur ist vor Allem, dass die *unio mystica* nicht in einer direkten affirmierenden Weise gesagt wird, sondern indirekt und uneigentlich, eben metaphorisch. Mystik hat es immerhin mit dem Problem zu tun, dass, so Haas (1992: 283), "Gott und Mensch durch Welten voneinander getrennt sind, zugleich aber - und das ist eine Voraussetzung mindestens der christlichen Vorstellung von einem Gott, der sein Geschöpf liebt - will Gott zum Menschen und der Mensch zu Gott." Dreh- und Angelpunkt der *unio mystica* ist demnach eine paradoxe Konzeption von Subjektivität, die einerseits strikt dual gedacht wird als ein deutlich identifizierbares Ich und ein komplementärer Anderen, zugleich aber die Einheit dieser beiden eigenständigen Identitäten behauptet.

In (12) ist die Identität von "ik" derartig doppelt konstelliert: das "ik" ist zugleich eine Insel als auch der Baum, der auf dieser Insel wächst. Auch in den anderen Beispielen unterhält das Subjekt "ik" eine enge syntaktische Beziehung zu entweder "licht" oder "boom". Es ist die Rede davon, dass das Licht das "ik" umhüllen soll (7) und dass "Uw LICHT [...] het licht in mij aansteekt" (9). In Bezug auf den "boom van goed en kwaad" steht in (10) geschrieben, dass das "ik" daran gefesselt ist. Insgesamt wird in diesen Sätzen ein Syntagma praktiziert, das das Subjekt "ik" in Beziehung setzt zu einem hochkodierten mystifizierten Prädikat.

Für die Leser von *De feesten* kann die Handhabung dieser chiffrierten Sprechweise ein Problem darstellen, denn sie erscheint hermetisch und geheimnisvoll. In den Beispielen (7) bis (10) führt die Semiose von "ik" die Leser niemals pronominal zu einem außersprachlichen Objekt, das fassbar wäre und eine Bedeutung stiften könnte, sondern "ik" hängt an der Kodierung von "licht" oder "boom", deren Bedeutung ihrerseits rätselhaft, eben mystisch, ist. Jeder Versuch von Seiten der Leser, sich einer dieser Kategorien im Text anzunähern, verläuft zirkulär, denn immer verweist ein Zeichen auf ein anderes, welches in einem transitiven Verhältnis zu einem wieder anderen steht, das die Verantwortung für seine Bedeutung wiederum auf ersteres verschiebt. Der Prozess der Signifikation ist zwar unentwegt in Bewegung, er verlässt aber die Ebene des Sprachlichen nicht. Das Lesen dieser Sätze gleicht einer Karussellfahrt, die nirgendwo hinführt, sondern deren einziges Ziel das Fahren selbst ist.

Hinzu kommt, dass von dem mystischen Subjekt in einer Weise gesprochen wird, die "ik" nicht als einen eigenständigen Fall von Subjektivität konstituiert, sondern "ik" ist im Text als derivationelle Ableitung eines mystischen Anderen artikuliert. Ergebnis dieser Sprechweise sind Sätze, die insgesamt einer rhetorischen Struktur folgen, die sich

Digitized by Google

zuspitzen lässt als: "Ich bin dies, und dies ist zugleich Gott" (wie im Fall von (12)), oder "Ich bin dies, in dies ist zugleich Nicht-Gott" (wie in "zo ben ik een bal in het spel van de boze" ["so bin ich ein ball im spiel des bösen"]), woraus sich der paradoxe Satz ergibt: "Ich bin das, was ich nicht bin", abgekürzt: "Ich bin Nicht-Ich".

In den *Prière Impromptue*-Gedichten ist nicht nur "ik" paradox artikuliert, sondern auch Gott. Ein Beispiel hierfür findet sich in *Prière Impromptue 3*:

(13) ik zie de krachten van neergaan / dezelfde KRACHT / als de krachten van opgaan / er is geen VAL / Gij zijt neergang / zoals Gij / opgang / zijt / Gij zijt WAARDELOOS / ... / GIJ ZIJT / oppervlakkig in oppervlakte / diep in diepte / opgaan in opgang / val in val (233-234)

[ich sehe die kräfte von niedergehen / dieselbe KRAFT / wie die kräfte von aufgehen / es gibt keinen FALL / Du bist niedergang / sowie Du / aufgang / bist / Du bist WERTLOS / ... / DU BIST / oberflächlich in oberfläche / tief in tiefe / aufgehen in aufgang / fall in fall]

Diese paradoxe Ausdrucksweise ist im Framing der Mystik das Ergebnis des Konflikts, dass Gott aufgrund seiner Transzendenz nicht in einem einfachen affirmierenden Sinn sagbar ist. Entsprechend muss auch ein Sprechen über Gott und die Erfahrung der Einigung mit ihm paradox ausfallen. "[E]s kommt alles darauf an", schreibt Haas (1992: 279), "einzusehen, daß über Gott und den menschlichen Bezug zu ihm nicht anders als in (rhetorischen) Paradoxen gesprochen werden kann, wenn Letztauskünfte über ihn gemacht werden sollen."[3] Als Beispiel für ein solches paradoxes Artikulationsverfahren mystischer Sprechweisen möchte ich aus dem ersten Buch von Augustinus' *Bekenntnissen* zitieren:

> Höchster, Bester, Mächtigster du, [...] Verborgenster und Allgegenwärtiger, [...] unwandelbar bist du und wandelst alles. Nie neu, nie alt, erneuerst du alles und führest ins Alter die Stolzen [...]. Ständig wirkend ruhest du ständig, sammelst du immer und hast nie Bedarf.[...]
>
> Du bist die Liebe, doch nie wogt's in dir; du bist der Eifernde und ruhest sorglos. Reue kennst du ohne den Schmerz; Zorn kommt dir und du bleibst die Stille; Werke änderst du, nie änderst du den Plan. Du nimmst an dich, was du findest und nie ver-

[3] In der neueren Mystikforschung findet sich neben dieser starr wirkenden paradoxen Konstellation eine Sicht auf die *unio mystica*, bei der die Prozesshaftigkeit der Einswerdung, die *unificatio mystica*, in den Vordergrund tritt. Beispielsweise vergleicht Mommaers (1991: 16) die Evolution des spirituellen Lebens mit den verschiedenen Phasen eines brennenden Feuers: "Just as 'burning' wood is still wood, mystic man is still himself in the first moment of the state of 'unity' [...] Just as wood that is 'burning up' submits to the fire completely and disappears as 'wood', just so this type of man receives a new form in the second moment of the 'unity' and succumbs [...] as an indepent being. This 'transformation' results in a state in which the mystic is 'onefold' and no longer knows 'distinction'".

Digitized by Google

> lorst; nie bedürftig, freust du dich des Gewinns; nie habsüchtig, forderst du doch Zinsen. (Augustinus 1958: 27)

Die Rhetorik der Zeilen in (13) ist der paradoxen Sprechweise von Augustinus sehr ähnlich. In beiden Fällen treffen Kode und Gegenkode als Opponenten in einem paradoxen Schema so aufeinander, dass ihre Rhetorik darauf hinausläuft zu sagen: "X ist so und zugleich ganz anders" oder "X ist das und zugleich dessen Gegenteil", wobei sich die Opponenten gegenseitig anziehen und zugleich abstoßen und sich so *ad infinitum* in Widersprüche verstricken.[4] Welche immense rhetorische Kraft das Paradoxon freizusetzen vermag, führt Fuchs vor Augen:

> Paradox nennt man Operationen, deren Vollzugsbedingungen zugleich die Bedingungen der Unmöglichkeit ihres Vollzuges sind. [...] Jedes Bewußtsein läuft heiß, wenn es sich einer Menge vergewissern soll, deren Bedingung es ist, alle Mengen zu enthalten, die sich nicht selbst als ein Element ihrer selbst enthalten. Denn diese Menge enthält sich selbst. [...]
> Welche Beispiele man auch für Paradoxien heranzieht, immer illustrieren sie den Fall, daß ein Ereignis erzeugt werden soll, das die Bedingung seiner Möglichkeit eliminiert, indem es gesetzt wird. 'Ich lüge jetzt' (Epimenidessimplifikat) zeigt, daß der Dreh- und Angelpunkt von Paradoxien Negationsgebrauch im Entweder/Oder-Schema ist. Die Folge dieses Gebrauchs ist, daß der Schemabenutzer im Schema gefangen wird und zwischen den Schemaseiten unaufhörlich hin- und herjagt, weil jede Position die Negation und jede Negation die Position impliziert. (1997a: 54)

Eng verwandt mit der paradoxen Ausdrucksweise ist gemäß Fuchs das rhetorische Verfahren des Negationsgebrauchs. Im Framing der Mystik besteht dieses Verfahren darin, dass ein Sprechen über das Unsagbare in einer verneinenden Ausdrucksweise ausgedrückt wird, dass also versucht wird, *in via negativa* zu sagen, was X *nicht* ist. Demnach wird - wie Derrida in *Wie nicht sprechen* (1989) über die Sprachform der negativen Theologie darlegt - "Gott" beschrieben als "Sein jenseits des Seins" oder als "Gott *ohne* das Sein/Gott *ohne* es zu sein". (Derrida 1989: 17) Die Redeweisen der negativen Theologie resultieren gemäß Derrida (1989: 11) aus der Annahme,

> jedes Prädikat, ja alle prädikative Sprache, bleibe dem Wesen, in Wahrheit der Überwesentlichkeit Gottes, inadäquat, und infolgedessen könne allein eine negative ('apophatische') Attribution den Anspruch erheben, sich Gott anzunähern, uns auf eine schweigend erfahrene Anschauung Gottes vorzubereiten [...].

In *De feesten* finden sich auch außerhalb der *Prière Impromptue*-Gedichte oft derartige Formulierungen *ex negativo*:

---

[4] Bogman (1996: 124-126) weist ebenfalls darauf hin, dass die "Schreibweise" ["schrijfwijze"] in *De feesten* geprägt ist von paradoxen Ausdrucksweisen, die denen der mystischen Literatur entsprechen.

Digitized by Google

(14) eenzaam zonder eenzaamheid / versmolten zonder versmelting (172)
[einsam ohne einsamkeit / verschmolzen ohne verschmelzung]

(15) gebeuren zonder gebeurtenis / ... / geluidloos worden van geluiden (239)
[geschehen ohne geschehnis / ... / geräuschlos werden von geräuschen]

(16) waar mijn begeren zonder geluid en zonder begeerte / in het licht vergaat (214)
[wo mein begehren ohne geräusch und ohne begierde / im licht vergeht]

(17) WAAR de geluiden geluidloos worden / waar het geluidloze in ons zoemt (246)
[WO die geräusche geräuschlos werden / wo das geräuschlose in uns summt]

(18) het ZIJN van alle dingen is streven Niet te Zijn / te ZIJN IS NIET TE ZIJN (247)
[das SEIN von allen dingen ist streben Nicht zu Sein / das SEIN IST NICHT ZU SEIN]

In diesen Beispielen liegt die verneinende Ausdrucksweise in einer alogischen Verkehrung des logischen Satzes von der Identität und vom Widerspruch. Sie beruht auf der schlichten paradoxen Aussage "X = Nicht-X". Auch die häufige Verwendung von Negationspartikeln wie "niet", "zonder", "ont-" und "-loos" sind Ausdruck eines Sprechens *ex negativo*. Später in diesem Abschnitt werde ich die Frage nach den kommunikativen Chancen dieser negativen Sprechpraxis aufwerfen. Zunächst aber möchte ich mich beschreibend mit einem weiteren Aspekt mystischer Artikulationsverfahren beschäftigen. Nicht-Sprechen-Können bedeutet nämlich auch: Nicht-Erzählen-Können. Wenn Gott aufgrund seiner Transzendenz nicht in einem einfachen affirmierenden Sinn sagbar ist, ist auch ein Erzählen über Gott und über die Einswerdung mit ihm nicht möglich. In diesem Zusammenhang behauptet Panier (1986: 21) in seiner Fallstudie des *poème de la Nuit obscure* von Jean de la Croix die Unmöglichkeit einer affirmativen Narratologie, die sich auf positive Erzählkategorien wie Subjekt, Raum und Zeit gründet.

> Jedes Aussprechen eines Diskurses bringt eine Organisation von *Personen*, *Zeiten* und *Räumen* hervor, die die grundlegenden Elemente der diskursiven Syntax konstituieren. Aber die Organisation der in Worte gefassten Personen, Zeiten und Räume stellt als Effekt des Ausdrucks einer Entkopplung die Projektion des Nichtichs (entkoppelte Personen), des Nichthiers (entkoppelte Räume) und des Nichtjetzts (entkoppelte Zeiten) dar, von wo aus ein Pol ich-hier-jetzt vorausgesetzt werden kann. [...] Es gibt

Digitized by Google

> keinen direkten Zugriff auf den erfahrbaren Gegenstand der mystischen Aussage. (H.d.V.)[5]

Gemäß Panier wird dem Einheitsproblem der Mystik durch eine besondere Erzählweise Rechnung getragen, die die narratologischen Kategorien Subjekt (Ich), Raum (Hier) und Zeit (Jetzt) *ex negativo* elaboriert. Wenn die mystische Erzählung von der paradoxen Einheit von Ich und Gott handelt, führt dies zwangsläufig dazu, dass jeder Versuch, diese Geschichte zu erzählen, in einer Weise stattfinden muss, die von einer Negation der narratologischen Kategorien ausgeht.

Oben habe ich bereits gezeigt, wie in den *Prière Impromptue*-Gedichten Subjektivität, sowohl im Fall von "ik" als auch von Gott, in paradoxer Weise artikuliert ist. Daneben spiegelt sich das Einheitsproblem in den *Prière Impromptue*-Gedichten in einem pointierten Kode einer Raum- und Zeitmetaphorik, die ebenfalls zum Kernrepertoire mystischer Sprechweisen zählen. Für die narrative Entwicklung der *Prière Impromptue* spielt diese Raummetaphorik eine zentrale Rolle. Während in *Prière Impromptue 1* die Rede ist von "vlakte in vlakte" (204), wird in *Prière Impromptue 3* "de hoogvlakte " erreicht.

(19) God / nu kom ik op de hoogvlakte / van de hoogvlakte ziet men / Uw Licht / ... / Nog sta ik gesnoerd aan de / BOOM VAN GOED EN KWAAD (233)

[Gott / jetzt komme ich auf die hochebene / von der hochebene sieht man / Dein Licht / ... / Noch stehe ich gefesselt am / BAUM VON GUT UND BÖSE]

Im Framing der Mystik steht dieser räumliche Aufstieg von unten nach oben metaphorisch für eine Annäherung an Gott. Zudem weist in (19) das Sagen von "ziet" und "licht" auf ein visuelles Ereignis hin, in mystischer Terminologie: auf eine Vision. Überhaupt erinnert die Raumschilderung einer bildhaften ausgedehnten Ebene, auf der mit metaphorischem Sinn behaftete Bäume stehen und auf der es zu einer visionären Erfahrung kommt, an einen klassischen Raum des Mystikdiskurses. In der ersten Vision des *Visioenenboek* von Hadewijch heißt es beispielsweise:

> Ende ic wart ge- / uoert als in enen beemt / Jn een / pleyn dat hiet die wijtheid der /volcomenre doechde / Daer in ston- / den boeme dar ic toe wart ghele- / idt / (Het Visioenenboek van Hadewijch 1980: 23)

---

[5] "Tout discours énoncé manifeste une organisation d'*acteurs*, de *temps* et d'*espaces* qui constituent les éléments fondamentaux de la syntaxe discursive. Mais l'organisation des acteurs, des temps, des espaces dans l'énoncé, représente, comme un effet du débrayage énonciatif, la projection du non-je (acteurs débrayés), du non-ici (espaces débrayé) et du non-maintenant (temps débrayé) à partir de quoi un pole je-ici-maintenant peut etre présupposé. [...] il n'y a pas de saisie directe du sujet empirique de l'énonciation mystique." (H.d.V.)

Digitized by Google

[Und ich wurde fortgeführt zu so etwas wie einem Weideland, einer offenen Fläche, die die Unmessbarkeit der vollkommenen Tugenden genannt wurde. Dort in dieser Fläche standen Bäume, und ich wurde zu diesen Bäumen geführt.][6]

In den *Prière Impromptue*-Gedichten sind die für Immanenz stehenden Räume zudem mit zeitlicher Endlichkeit aufgeladen, die für Transzendenz dagegen mit Unendlichkeit. Zum Beispiel weist in (20) und (21) das telische Adverb "nog" auf einen spatio-temporalen Zustand hier und jetzt hin, der sich in Hinblick auf das angestrebte Ewige und Unendliche als vorläufig und vergänglich erweist.

(20) Nog is het leed niet zo dat ik het grijp begrippeloos / ... / Nog vlucht ik van de eenheid naar de tweeheid (206)

[Noch ist das leid nicht so dass ich es greife begrifflos / ... / Noch fliehe ich von der einheit in die zweiheit]

(21) Nog schittert geen licht dat hechter is / ... / het licht van / God / omhult mij nog niet / ... / Ik weet de weg / en nog / is alles een poel (213)

[Noch strahlt kein licht das unverbrüchlicher ist / ... / das licht von / Gott / umhüllt mich noch nicht / ... / Ich kenne den weg / und noch / ist alles ein Tümpel]

Ein weiterer Zeitindikator, der mystische Bedeutungen erzeugen kann, ist in *Prière Impromptue 2* artikuliert:

(22) Ik leg / al het dragen van valse juwelen af / ... / Ik leg de schone kleren af / besef het valse sieraad (213)

[Ich lege / all das tragen von falschen juwelen ab / ... / Ich lege die schönen kleider ab / erkenne den falschen zierrat]

Im Framing der Mystik wird der Aufstieg vom irdischen Hier und Jetzt zur himmlischen Unendlichkeit und Ewigkeit in Gang gebracht durch Gebet und Meditation, Askese und Tugendhaftigkeit. In (22) lese ich das Ablegen der Juwelen und der schönen Kleider als eine Beschreibung dieser Etappe. Genaugenommen zeichnet sich die *unio mystica* allerdings nicht durch einen linearen Übergang von unten nach oben, von der Ebene in die Hochebene aus, sondern sie will beide sich gegenseitig ausschließenden Räume an einem Ort ansiedeln, der einerseits sowohl unten wie oben ist, andererseits aber das räumliche Getrenntsein von unten und oben voraussetzt; sie will jenseitiges Diesseits, ewiges Jetzt, unendliches Hier. Das Raum-Zeit-Paradoxon bringt Fuchs (1997b: 76-77) wie folgt auf den Punkt:

[6] Meine Übersetzung ins Deutsche folgt nicht unmittelbar der mittelniederländischen Vorlage, sondern der Übersetzung derselben durch Vekeman (1980: 22) ins moderne Niederländische.

Digitized by Google

> Sie [die Mystik] will immanent Transzendenz und hat es deshalb mit dem Problem zu tun, Ortloses im Örtlichen, Zeitloses im Zeitlichen, Unendliches im Endlichen ansiedeln zu müssen. Sie unterstellt deshalb, daß es ein immanentes Pendant der Transzendenz gibt, Unort und Unzeit in Raum und Zeit.

Ein Sprechen über diese mystischen (Un-)Räume und (Un-)Zeiten muss demnach eine besondere Sprechweise begründen, die nicht nur die unbeschreibbaren mystischen Räume und Zeiten zu beschreiben vermag, sondern zusätzlich noch unentwegt die Unerzählbarkeit ihrer eigenen erzählerischen Praxis thematisiert. In den *Prière Impromptue*-Gedichten finden sich an vielen Stellen derartige Sprechweisen, die den spatio-temporalen Code bis auf Äußerste austarieren:

(23) hij die is de poort op wat niet door een poort begrensd is (204)

[er der ist das tor auf was nicht durch ein tor begrenzt ist]

(24) het is onbegrensd wel / niet oneindig (205)

[es ist unbegrenzt wohl / nicht unendlich]

(25) in mijn huis dat geen huis is / omdat het nog mijn huis is / zo giert de wind in de kleine vlakte / te midden van de vlakte (206)

[in meinem haus das kein haus ist / weil es noch mein haus ist / so pfeift der wind in der kleinen ebene / inmitten der ebene]

In diesen Sätzen sind Endlichkeit und Unendlichkeit syntaktisch so zueinander konstelliert, dass sie sich gegenseitig ausschließen und zugleich mitkommunizieren. Sie schaffen ein System der Unentscheidbarkeit, wobei jede Entscheidung für ein Ja sogleich das Nein, das es aktuell ausschließt, evoziert. Auch hier fungiert das häufige Sagen von "niet" und "on-" als ein rhetorisches Mittel, Räume und Zeiten als paradoxe Kategorien zu inszenieren. Auf terminologischer Ebene verweist "afgrond" in (26) die Leser zum Kernrepertoire mystischer Raumartikulationen, steht doch der Abgrund, "der zwischen Immanenz und Transzendenz gelegen" ist, wie Fuchs (1997b: 72) es ausdrückt, für den "ausgeschlossenen Dritten".

(26) Vóór mij is het licht / of / een afgrond / ... / Het licht zal ik bereiken / waar ik vergeet dat duisternis ligt / op dezelfde plaats van licht / Daar is het LICHT / waar ik het vat / aan het einde van mijn begeren / waar mijn begeren zonder geluid en zonder begeerte / in het licht vergaat (213-214)

[Vor mir ist das licht / oder / ein abgrund / ... / Das licht werde ich erreichen / wo ich vergesse dass finsternis liegt / an derselben stelle wie licht / Da ist das LICHT / wo ich es fasse / am ende meines begehrens / wo mein begehren ohne geräusch und ohne begierde / im licht vergeht]

Digitized by Google

Weitere Räume, die als mystische Unorte gelesen werden können, sind in (27) artikuliert:

(27) Vast veertig dagen / in de woestijn / in krijtwaanzin komt de verzoeking laatste dag (214)
daarover is onze vaderstad / 40 / 40 / 40 / dagen / voeden / voeden/ ah veertig dagen / met de lucht van de ontbinding (215)

[Faste vierzig tage / in der wüste / in kreidewahnsinn kommt die versuchung letzter tag]
[darüber ist unsere vaterstadt / 40 / 40 / 40 / tage / füttern / füttern / ah vierzig tage / mit dem geruch der verwesung]

Hier weisen "vast" und "verzoeking" unübersehbar auf einen sakralen Diskurs hin. Entsprechend sind die erzählten (Un-)Räume "woestijn" und "vaderstad" nach dem Unten-Oben-Schema organisiert, und die (Un-)Zeiten, an denen das "ik" darin eintritt, sind in mystischer Ausdrucksweise beschrieben als "aan het einde van mijn begeren", nach biblischen "veertig dagen", am "laatste dag".

Zusammenfassend zeigen diese Beispiele, dass die *Prière Impromptue*-Gedichte eine Stimme artikulieren, die sich einer hochkodierten mystischen Terminologie bedient, ihre Zuflucht in einer paradoxen Artikulationspraxis sucht und zu sagen bevorzugt, was etwas nicht ist. Entsprechend fällt auch ein Erzählen über die *unio mystica* paradox aus, indem die Erzählkategorien Subjektivität, Raum und Zeit *in via negativa* inszeniert werden. Nachdem ich diese mystischen Artikulationsverfahren bislang rein deskriptiv abgehandelt habe, werde ich sie im Folgenden, wie oben angekündigt, in eine kritische Diskussion einbinden.

Der Schmuck der Sprache

Das paradoxe Sprechen der Mystik resultiert daraus, dass Sprache als unzulänglich empfunden wird, das Unsagbare zu sagen, den Unnennbaren zu nennen. Insofern hat Mystik nicht nur mit einer besonderen Art des Diskurses, also mit Sprechen zu tun, sondern gleichermaßen mit Schweigen. Etymologisch stammt "Mystik" vom Griechischen *myo*, das wörtlich "(die Augen) verschließen" bedeutet, aber auch "verschweigen" im Sinne von: vermeiden zu sprechen, oder auch: zu schweigen von dem, was dem Sprechen unzugänglich bleibt.[7] "Und was vermag ein Mensch zu sagen, wenn er von dir redet? Und doch wehe denen, die von dir schweigen, wo schon die, die reden, Stumme sind!" heißt es beispielsweise bei Augustinus. (1958: 27)

[7] Für die etymologische Interpretation verweise ich auf Dinzelbacher (1998: 367).

Digitized by Google

Auch in den *Prière Impromptue*-Gedichten treffen die Leser auf Ausdrücke wie "een stille bidder" ["ein stiller beter"] (205), "de stomme zee en het gehuil van dingen die geluidloos zijn" ["das stumme meer und das geheule von dingen die geräuschlos sind"], "stil gestamel" ["stilles gestammele"], in denen ähnlich wie bei Augustinus Stille und Stummheit in direktem Zusammenhang zu Sagen und Reden stehen. Insofern hat moderne Poesie ebenso wie mystisches Sprechen mit dem Problem der Inkommunikabilität von Sprache zu tun. Beide Diskurse inszenieren Sprache so, dass sie außer ihrer eigenen Inkommunikabilität nichts mitteilen zu wollen scheint. In Kapitel 1 dieser Arbeit bin ich bereits auf die paradoxe Kommunikationshaltung in *De feesten* eingegangen, die ich dort mit der Kommunikationsabstinenz autistischer Sprechweisen in Korrelation gebracht habe. Nicht-Sprechen-Können und doch ständig zu reden vom Schweigen, Nicht-Sprechen-Wollen und sich zugleich nichts sehnlicher herbeisehnen als das Glücken von Kommunikation, das ist der Konflikt, um den es hier geht. Das Zusammentreffen von Ich und dem (göttlichen) Anderen, das perfekte Gedicht - in der Terminologie von Van Ostaijens Poetologie: "de zuivere lyriek" ["die reine Lyrik"] - und das Wissen um die Unmöglichkeit einer Realisierung, das ist die zentrale Anschlussstelle zwischen Autismus, moderner Poesie und Mystik.

Allerdings wäre es voreilig, die emphatische Nein-Sagerei in Ausdrücken wie *Nicht*-Ich, *Nicht*-Ort, *Nicht*-Zeit, *Un*-erzahlbar, *Un*-möglich, *Miss*-lingen und so weiter als reine Negation, als *Nicht*-Sprechen, als Schweigen schlechthin zu deuten. Dahingehend argumentiert auch Derrida in *Wie nicht sprechen*, indem er auf den "hyper-affirmativen Wert" der Präposition "ohne" hinweist:

> 'Sankt Augustinus sagt: Gott ist weise ohne Weisheit *(wîse âne wîsheit)*, gut ohne Gutheit *(guot âne güete)*, gewaltig ohne Gewalt *(gewaltic âne gewalt)*.' Das *ohne* [...] verwandelt seine rein phänomenale Negativität, die, welche die mit der Endlichkeit verschweißte normale Sprache/*ordinary language* in einem solchen Wort wie *ohne* oder in anderen analogen Worten zu verstehen gibt, in Bejahung - im selben Wort und in derselben Syntax. Es dekonstruiert den grammatischen Anthropomorphismus. (Derrida 1989: 18)

Im Grunde, so argumentiert Derrida des Weiteren, bestätigt die Sprachform der negativen Theologie nicht nur "die unzerstörbare Einheit des Wortes [...], sondern auch die Autorität des Namens", da sie "jenseits aller positiven Prädikation, jenseits jeglicher Verneinung, jenseits gar noch des Seins, irgendeine Überwesentlichkeit, ein Sein jenseits des Seins zurückzubehalten scheint". (1989: 17)[8]

[8] Mit dieser Rede wehrt Derrida sich gegen den von Bloom, Handelman und Habermas vorgebrachten Vorwurf, dass die Dekonstruktion die unmittelbare Fortsetzung der negativen Theologie sei. Die ständige Präsenz einer Differenz, die gegen jede Aussage einzubringen ist, bildet schließlich sowohl

Digitized by Google

In ähnlicher Weise wirft auch Fuchs aus kommunikationstheoretischer Sicht ein kritisches Licht auf die betonte Artikuliertheit der Negation im Mystikdiskurs. Über die vermeintliche Inkommunikabilität der Mystik schreibt Fuchs (1997b):

> Es findet sich das Phänomen, daß Mystik nicht verschweigt, was sie nicht sagen kann. Sie begnügt sich keineswegs mit dem permanenten Dauerverweis auf Inkommunikabilität ihrer Erfahrungen, sondern versucht unentwegt, das Inkommunikabele zu kommunizieren.
> Sie bedient sich dabei vorzugsweise jener sprachlichen Form, die den, der mit ihr konfrontiert wird, in Unentscheidbarkeiten katapultiert. Es ist die Form der Paradoxie. Position und Negation sind so gesetzt, daß sie einander nicht zufrieden lassen, sich nicht bescheiden damit, beim Setzen auf je eine Seite die andere als aktuell ausgeschlossene mitzuführen. Vielmehr negiert die Negation die Möglichkeit der Position, negiert die Position die Möglichkeit der Negation. Man kann nicht anders, als sich im Fall der Entscheidung für eine Seite für die andere zu entscheiden, und befindet sich damit auf einer Wippe, die nicht aufhören kann zu arbeiten.
> [...]
> Man könnte auch sagen: Durch das Einschleusen von Paradoxien in Kommunikation wird Anschließbarkeit weiterer Kommunikation so problematisch, daß darüber kommuniziert werden muß. (Fuchs 1997b: 94)

Fuchs kommt zu dem Schluss: "*Mystik ist mit Kommunikation und nicht mit Schweigen beschäftigt*". (1997b: 93; H.d.V.)

Auf den ersten Blick mag es so aussehen, als diente die oben stehende Argumentation einer bloßen Parallelführung von Derridas Dekonstruktionstheorie mit Fuchs' Kommunikationstheorie. In der Tat sind, wenn Akzente so gesetzt werden, gewisse Übereinstimmungen zwischen beiden Ansätzen nicht zu leugnen. Mein eigentliches Interesse liegt allerdings ganz anders. Im Rahmen der Gesamtargumentation dieser Arbeit wirft die oben stehende Umkehrung mystischer Verneinung in Bejahung, mystischen Schweigens in Sprechen, sei es aus derridascher oder aus fuchsscher Sicht, eine Unstimmigkeit auf, die meine gesamten früheren Überlegungen zu kalligraphischer Schrift zu hinterfragen scheint. Wenn nämlich einerseits die Nein-Sagerei der Mystik gerade als emphatische Affirmation verstanden werden kann, als Privilegierung des Wortes in seiner logozentristischsten Form, und Van Ostaijen andererseits an die negative Sprachform der Mystik anknüpft, liegt der Schluss nahe, dass Van Ostaijens Artikulationsverfahren nicht, wie ich bislang in dieser Arbeit behauptet habe, eine logozentristische Sprachauffassung subvertiert, sondern gerade etabliert.

---

im Fall der negativen Theologie als auch im Fall der Dekonstruktion das zentrale Strukturelement. Für eine prägnante Darstellung der Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen Dekonstruktion und negativer Theologie verweise ich auf Wagner-Egelhaaf (1995: 102-106).

Digitized by Google

In diesem Zusammenhang fällt an den *Prière Impromptue*-Gedichten und an meiner obigen Diskussion ihrer Artikulationsverfahren auf, dass die Kalligraphie dieser Gedichte eine untergeordnete - wenn überhaupt eine - Rolle spielt. In der Tat zählen diese Gedichte zu den kalligraphisch unscheinbareren im Gedichtband. *Prière Impromptue 1* ist in schwarzer und *Prière Impromptue 2* und *3* sind in für handschriftliche Texte durchaus gängiger blauer Tinte geschrieben, und auch die Organisationsweise des linearen Textflusses erscheint - in *1* mehr als in *3* - eher unauffällig. Insgesamt sieht es danach aus, als arretierte hier die Kalligraphie nicht den Blick der Leser, sondern ließe sie mehr oder weniger widerstandslos durchblicken auf eine dahintergelegene mystische Bedeutung.

Gegen eine solche Einschätzung ist einiges einzubringen. Die Argumente hierfür können aus dem Mystikdiskurs selbst destilliert werden. Immerhin betont Mystik unentwegt, die Sprache sei der mystisch-spirituellen Erfahrung untergeordnet, sekundär. In diesem Zusammenhang spricht Barthes (1986) in seinem Essay über die Sprachform des Jesuiten Ignatius von Loyola von einer hierarchischen Teilung zwischen weltlicher Sprache und spiritueller Erfahrung:

> Daher ist die Literatur, deren Funktion eine weltliche ist, mit der Geistlichkeit nicht vereinbar; die eine ist Umweg, *Ornament*, *Schleier*, die andere Unmittelbarkeit, Blöße: weshalb man nicht zugleich Heiliger und Schriftsteller sein kann. So ist der Text des Ignatius, meint man, geläutert von jeder Berührung mit *den Verführungen und Illusionen der Form*, kaum Sprache: er ist einfach der neutrale Weg, der die Vermittlung einer geistigen Erfahrung gewährleistet. Und so bestätigt sich wieder einmal der Platz, den unsre Gesellschaft der Sprache zuweist: sie ist entweder *Dekoration* oder Instrument. Man sieht in ihr eine Art Parasit des menschlichen Subjekts, das sie trägt *wie einen Schmuck* oder benutzt wie ein Werkzeug, das man nimmt oder ablegt [...]. (Barthes 1986: 50; H.v.m.)

Dieses Zitat ist höchst unzuverlässig, denn es klammert den wesentlichen Punkt von Barthes' Argumentation aus, der nicht eine strikte Trennung zwischen einer schlichten, geistlichen Sprache und einer üppigen weltlichen behauptet, sondern diese gerade im weiteren Verlauf seines Essays problematisiert. Dennoch hat dieses Zitat einen besonderen Reiz. Im Rahmen der hier zentralen Frage nach der logozentristischen Beschaffenheit mystischer Sprechweisen bringt er nämlich eine bislang unbeachtete Kategorie ins Spiel: das "Ornament", die "Dekoration", den "Schmuck" der Sprache sowie die "Verführungen und Illusionen" ihrer Form. Wenn Sprache Instrument für spirituelle Erfahrung sein soll, so muss sie - die unscheinbare, nahezu unsichtbare Schreibweise des Ignatius macht dies deutlich - frei sein von jeglichem Zierrat.

Genau diese Anforderung erfüllt die mystische Sprachform nicht, denn sie ist reich an Bildern und Metaphern, voller poetischem und rhetorischem Ornament. Wenn dieser

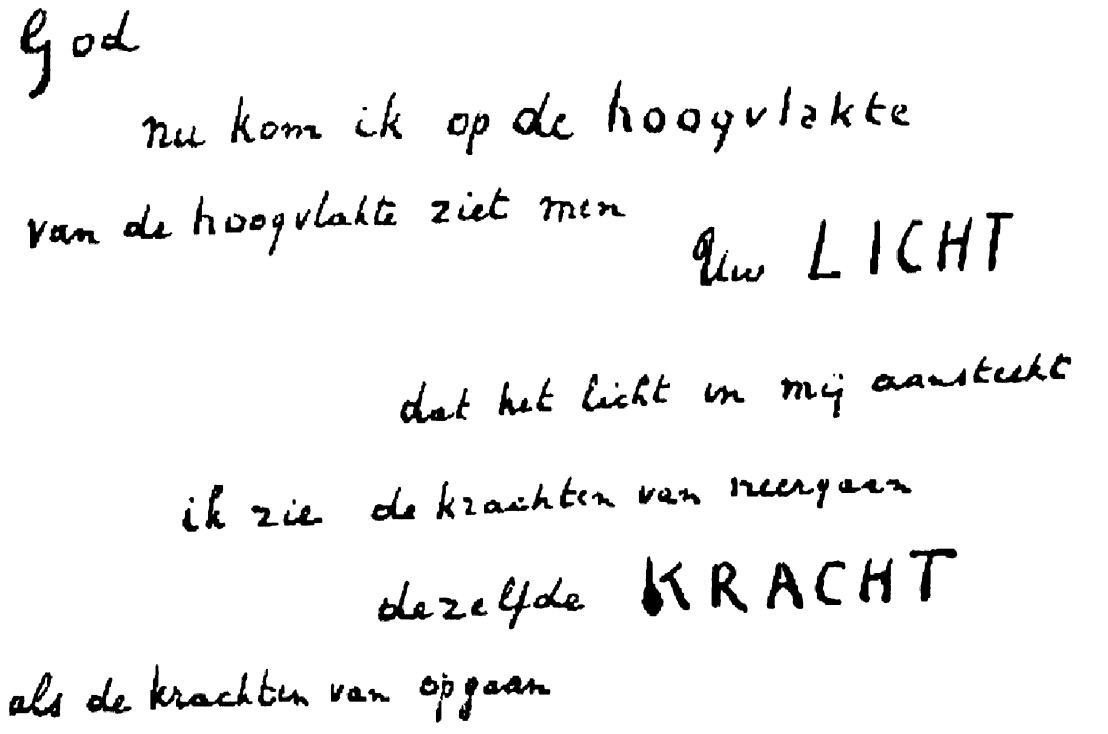
Digitized by Google

"Schmuck der Sprache" als Parergon im Sinne von Derrida aufgefasst wird, als ästhetisches Beiwerk, das der Sprache selbst als Supplement hinzufügt ist, dann gilt auch für diese Art der Kalligraphie, der "schönen Schreibung", dass sie den direkten Durchblick auf das Bezeichnete hinter dem Wort, auf Gott hinter dem Namen, verstellt.

Für den Fall von *De feesten* ist dies noch offensichtlicher als für den Fall von Mystik. Schließlich ist Van Ostaijen kein Mystiker, sondern in erster Instanz ein Dichter, der an die Sprechweisen mystischer Artikulation anknüpft. Es geht hier nicht darum, Gott zu sagen und von ihm zu schweigen, sondern es ist das Verfahren der Artikulation, das in *De feesten* exponiert ist, ihre Mechanismen, ihre Tricks, das *Spiel* mit der Ja-beziehungsweise-Nein-Sagerei, das Karussellfahren, das Wippen selbst. *De feesten* ist kein mystischer Diskurs, sondern ein Diskurs *über* Mystik.

Diese Meta-Ebene der Diskursivität ist am Ende von *Prière Impromptue 3* besonders deutlich. Auf der diskursinternen Ebene der Erzählung läuft der Prozess der Annäherung in diesem Gedicht auf Hochtouren. Räumlich hat das "ik" "de hoogvlakte" erreicht, und die Licht-Metaphorik weist auf das Erlebnis einer mystischen Vision hin.

(28)



(233; blau)

[Gott / jetzt komme ich auf die hochebene / von der hochebene sieht man / Dein LICHT / das das licht in mir entzündet / Ich sehe die kräfte von niedergang / dieselbe KRAFT / wie die kräfte von aufgang]

Digitized by Google

Im Vergleich zu den beiden anderen *Prière Impromptue*-Gedichte ist *Prière Impromptue 3* kalligraphisch auffälliger. Größere weiße Leerräume unterbrechen den linearen Textfluss, und die Großschreibung von "God", "LICHT" und "KRACHT" bildet visuelle Fixpunkte. Der Kringel am "U" von "Uw" stellt eine zusätzliche Verzierung dar. Hier exponiert die Schrift ihre visuelle Performanz dergestalt, dass sie unmöglich wie bei Ignatius von Loyola als "geläutert von jeder Berührung mit den Verführungen und Illusionen der Form" gelesen werden kann. Diese Schrift ist nicht "unmittelbar", sondern sie stellt die Realisierung ihrer Medialität gerade in den Vordergrund.

Auch sprachlich können diese Zeilen nicht als "kaum Sprache" durchgehen. Ihre Syntax konstelliert eine Binärstruktur, die jede semantische Kategorie mit einem Opponenten komplementiert, "vlakte" mit "hoogvlakte", "ik" mit "God", "neergaan" mit "opgaan". Eine dialektische Auflösung dieser Gegensätze käme im Framing der Mystik einer Realisierung der *unio mystica* gleich. Im Gedicht kommt es allerdings nicht dazu, denn neben der mystischen Stimme klingt plötzlich eine zweite Stimme mit, die kontrapunktisch gegen die mystische Sprechweise antritt:

(29) WAAROM opgaan zoeken in val / waarom is stijgen goed / en vallen kwaad (234)
[WARUM aufgang suchen in fall / warum ist steigen gut / und fallen böse]

In diesem Satz ist das "ik" nicht als ein mystisches Subjekt konzipiert, das im Begriff ist, seine subjektiven Grenzen aufzulösen, sondern dieses "ik" verlässt das zirkuläre System sich selbst etablierender und differenzierender Werte; es springt sozusagen ab vom mystischen Karussell. Stattdessen nimmt es eine hinterfragende ("WAAROM"), kritische Position ein und definiert sich somit nicht länger durch die Autorität des göttlichen Anderen, sondern einzig und allein durch sein Bewusstsein als "ik". Eine dialektische Aussöhnung von These und Antithese, die metaphorisch für die *unio mystica* steht, erreicht das Subjekt in den *Prière Impromptue* nicht.

Dieser Nicht-Vollzug der *unio mystica* kann zu verschiedenen Lesarten Anlass geben. Hadermann argumentiert diskursintern, die Handlung verlasse nicht das Niveau der Entwicklung, sie lässt nur das "mystische Verlangen immer höher [...] aufflammen" (Hadermann 1997b: 15), ohne je ein Ziel zu erreichen.[9] Aus der Sicht einer interdiskursiven Lektüre kann diese Gegenstimme aber mehr ausdrücken als ein bloßes Scheitern der *unio mystica*. Sie setzt dem mystischen System ein eigenes entgegen, dem theistischen ein atheistisches, und subvertiert somit den Mystikdiskurs. Insofern artikuliert diese Gegenstimme einen neuen Diskurs, der *über* dem Mystikdiskurs steht und diesen

[9] "mystiek verlangen telkens hoger [...] oplaaien"

Digitized by Google

in Frage stellt. Sie tritt in das Gedicht ein wie ein Regisseur auf die Bühne, wodurch klar wird: alles (nur) Theater.

Moderne Mystik. Parodie und Blasphemie

Dass in *De feesten* eine mystische Stimme artikuliert ist, die gelegentlich durch eine Art Gegenstimme entzaubert wird, liegt - wie ich oben gezeigt habe - daran, dass es sich in erster Instanz nicht um eine religiöse Artikulation handelt, sondern um eine poetische. Diese Stimme folgt einem Programm. Um dieses schärfer ins Bild zu bekommen, möchte ich mich im Folgenden von der detaillierten Textbeobachtung lösen und einen Blick auf das Framing werfen, das *De feesten* poetologisch umgibt.

Van Ostaijens kritische Prosaschriften sind voll von Kommentaren, in denen Poesie und Mystik direkt miteinander in Zusammenhang gebracht werden.[10] "Die höchste Form von Kunst ist die EKSTASE", heißt es seinem Manifest *Et voilà* (1919), und weiter: "Nur aus der visionären Synthese prozessiert das Kunstwerk. UNIO MYSTICA". (VW4: 129-130)[11] Auch in dem vier Jahre nach *De feesten* entstandenen Essay *Paralipomena. Gebrauchsanweisung der Poesie* (1925) knüpft Van Ostaijen an den Mystikdiskurs an.[12] Darin definiert er den poetischen Schreibprozess als einen "Notbehelf"[13], weil das poetische Handeln ebenso wie das mystische auf das Unerreichbare gerichtet sei:

(30) Aus dem Heimweh nach einem Vaterland des vollkommenen Wissens und aus der Erkenntnis der Vergeblichkeit jeglichen menschlichen Strebens dorthin, aus derselben doppelten Ursache von Verlangen und Machtlosigkeit, die Erweckerin des Gebets ist, entsteht die Poesie. [...]
Ebenso wie die Ekstase hat die Poesie eigentlich nichts mehr zu sagen außer dem Aussprechen des Erfüllt-Seins-durch-das-Unsagbare. Sowie die Ekstase nur dieses eine Thema kennt, das ist die Tilgung des dualistischen Erfahrens von Gott und der Kreatur, so kennt die Dichterseele nur dieses eine Verlangen, das sie immer ausdrücken will durch das Erfüllt-Sein vom Bohren des Wortes im Transzendenten. Der Ekstatiker und der Dichter werden beide von Glut ganz von innen verzehrt. (VW4: 373-374)[14]

---

[10] Einen guten Überblick hierüber liefert Reynaert (1978; 1996).

[11] "De hoogste vorm van kunst is de EKSTASE"; "Enkel uit de vizioenaire synthese procedeert het kunstwerk. UNIO MYSTICA"

[12] *Paralipomena. Gebruiksaanwijzing der Poesie*

[13] "pis-aller"

[14] "Uit het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elk menselijke pogen daarheen, uit dezelfde dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die wekster is van het gebed, spruit de poëzie. [...]

Digitized by Google

Diese Passage zählt zu den am häufigsten zitierten Textstellen aus Van Ostaijens Werk. In der bisherigen Van-Ostaijen-Forschung hat es hauptsächlich Anlass gegeben zu einer Diskussion darüber, ob Van Ostaijens Mystik als authentisch zu bewerten sei und welche Rückschlüsse sich daraus auf die "Seele" des Dichters, seine Religiösität und seine Sachkenntnis in Sachen Mystik ziehen lassen. Den Grundstein dieser Debatte hat Hadermann gelegt, indem er die mystische Terminologie in (30) als "Zugeständnis an die Mode" (1970: 292) kritisiert.[15] Diese Einschätzung ist zweischneidig. Zum einen bringt sie zum Ausdruck, dass in den zwanziger Jahren der Mystikdiskurs in der Poesie der Modernen eine zentrale Rolle spielt. Zum anderen erzeugt die Notion des Modischen auch pejorative Bedeutungen. Wenn ich meine Lektüre der *Prière Impromptue*-Gedichte im vorigen Abschnitt beschließe mit "alles (nur) Theater", dann setzt Hadermann den Akzent deutlich auf das "nur". Noch in seinem neuesten Beitrag über *De feesten* polemisiert er, Van Ostaijen sei ein "Möchtegern-Mystiker". (Hadermann 1997b: 12)[16]

Obwohl Hadermann nicht vorgeworfen werden kann, dass er für Van Ostaijens Schreibweise als Streben nach poetischer Vollkommenheit im Sinne einer mystischen Tranzendierung kein Gespür habe, so vertritt er doch auch die Position, dass Van Ostaijen sich eines unbedarften Umgangs mit Mystik schuldig mache. Beispielsweise kritisiert Hadermann, dass Van Ostaijen die mystische Schrift mit dem lateinischen Titel *Soliloquium ignitum cum Deo* "falsch buchstabiert" (Hadermann. 1970: 224), nämlich als "Solliloquiae divinae". Gemäß Hadermann ist Van Ostaijens Mystik in wahrsten Sinne des Wortes eine "falsch buchstabierte".[17]

Evenals de extase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare. Zoals de extase slechts dit ene thema kent dat is het schorsen van het dualistische aanvoelen van God en de creatuur, zo kent de dichterlijke ziel alleen dit ene verlangen dat zij steeds wil uitdrukken door het vervuld-zijn door het in het transcendente boren van het woord. De extaticker en de dichter worden beiden verteerd door gloed gans van binnen."

[15] "toegeving aan de mode"

[16] "would-be mysticus"

[17] "verkeerd spelt"

Hadermann bezieht sich hier auf die Erstausgabe des Gesamtwerks von Van Ostaijen durch Borgers (VW4 1956: 107). Dort ist die Rede von der "'Solliloquiae divinae' unseres größten niederländischen Dichters Gerlach Peters" ["de 'Solliloquiae divinae' van onze grootste Nederlandse dichter Gerlach Peters"]. In der späteren Ausgabe des Gesamtwerks von 1979 gibt Borgers Van Ostaijen anders wieder: "das *Ignitum cum Deo soliloquium* unseres größten niederländischen Dichters Gerlach Peters" ["het *Ignitum cum Deo soliloquium* van onze grootste Nederlandse dichter Gerlach Peters"] (VW4 1979: 157). In seiner Verantwortung macht Borgers allerdings nicht deutlich, welche der beiden Schreibweisen der Vorlage folgt, so dass nicht ersichtlich ist, ob Hadermann unwissentlich einen Transkriptionsfehler von Borgers tadelt.

Digitized by Google

Ein ähnlich zweischneidiges Bild skizziert der Mystikkenner Reynaert. Einerseits betont er, es komme nicht darauf an,

> zu beweisen, dass Van Ostaijen ein Mystiker wäre - das ist er selbstverständlich nicht, genausowenig wie viele andere Literaten, deren poetische Thematik allzu oft Anlass zu einem inflationären Gebrauch des Terminus 'Mystik' gibt - wohl, wie gesagt, um die fundamentale Verwandtschaft mit dem mystischen Temperament [zu zeigen], wie es zum Ausdruck kommt in der 'pessimistischen', platonischen Weltsicht, im metaphysischen Drang nach vollkommenem Wissen oder (später?) nach der vollkommenen Ruhe des Nichts und in der Art und Weise, in der diese fundamentalen Einstellungen bildend zum Ausdruck gebracht werden. (Reynaert 1996: 198)[18]

Andererseits macht Reynaert (1978: 42) plausibel, dass eine angebliche Mystikerin namens Katherina Vetter, die Van Ostaijen in *Paralipomena* (VW4: 376) nennt, "in Wirklichkeit nie existiert hat", so dass Van Ostaijens "im Übrigen auch an anderer Stelle verdächtig ostentative Kenntnis der Mystik in einem sehr zweifelhaften Licht erscheint".[19] Auch hier wird Van Ostaijens Mystik als "falsch buchstabiert" bewertet.
Im Gegensatz zu Hadermanns und Reynaerts Unterscheidung zwischen einer authentischen Originalmystik und einer kopierten, falsch buchstabierten Mystik ist ansonsten in den Darstellungen über Mystik als Phänomen der Modernen die Rede von "neuer Mystik" (vgl. Meijer 1988, Leijnse 1995) oder auch "Neomystik" (vgl. Spörl 1997), einer besonderen Spielart von Mystik, die dem poetologischen Programm folgt, dass Poesie eine Form von Mystik sei.[20] Dieses Programm kennzeichnet beispielsweise die Poesie Charles Baudelaires, Arthur Rimbauds, Stéphane Mallarmés und Maurice Maeterlincks.[21] Im deutschen Sprachraum hat Mystik seit Friedrich Nietzsches sprachskeptizistischer Philosophie eine wahrhaftige Renaissance erlebt. Mystische Ele-

---

[18] "te bewijzen dat Van Ostaijen een mysticus zou zijn - hij is dat vanzelfsprekend niet, evenmin als zoveel andere literatoren wier poëtische [sic] thematiek al te vaak aanleiding is tot een inflatoir gebruik van de term 'mystiek' - wel, zoals gezegd, om de fundamentele verwantschap met het mystieke temperament [sic: aan te tonen], zoals die tot uiting komt in de 'pessimistische', platonische wereldvisie, in de metafysische drang nach volmaakte kennis of (later?) naar de volmaakte rust van het niets en in de wijze waarop deze fundamentele houdingen beeldend tot uitdrukking worden gebracht."

Reynaert (1996) ist eine gekürzte aktualisierte Fassung von Reynaert (1978).

[19] "in feite nooit bestaan heeft"; "zijn overigens ook op andere plaatsen wel wat verdacht ostentatieve kennis van de mystiek in een zeer twijfelachtig daglicht te staan komt"

[20] Den Terminus "neue" Mystik halte ich allerdings für problematisch, da er suggeriert, dass Mystik *per definitionem* alt und moderne, poetologische Mystik jung ist. Die Textproduktion der vermeintlich "alten" Mystik reicht aber bis heute und kann demnach historisch jünger sein als beispielsweise Van Ostaijen, Rimbaud und Maeterlinck.

[21] Eine eingehende Studie über "nieuwe mystiek" bei Maeterlinck hat Leijnse (1995) vorgelegt.

Digitized by Google

mente finden sich sowohl bei Rainer Maria Rilke und Hugo von Hoffmansthal als auch bei expressionistischen Dichtern wie Walter Hasenclever und Hugo Ball und prägen insbesondere die Schreibweise von Wortkünstlern wie Lothar Schreyer und August Stramm. So schreibt Van Ostaijen in *Modernistische Dichter* über Stramms Poesie: "von einem Gedicht von August Stramm kann ich sagen, dass das Visionäre ganz ausgedrückt wurde". (VW4: 171)[22] Auch Georg Muche und Salomo Friedländer, deren literarische Verwandtschaft zu Van Ostaijens Grotesken eingehend untersucht worden ist, knüpfen an den Mystikdiskurs an. (Vgl. etwa Kötz 1999)

Unter diesem historischen Gesichtspunkt ist der Hyperlink von *De feesten* zur Mystik genauso erwartbar, wie der in Kapitel 5 diskutierte Link von *De feesten* zur Schreibweise der Wortkunst und anderer avantgardistischer Ismen, womit sich eine weitere Anschlussstelle zwischen moderner Poesie und Mystik auftut. In den Gedichten ist einerseits zwar eine bestimmte Sprechweise artikuliert, die an die spezifische Terminologie und die Rhetorik des Mystikdiskurses anknüpft, zugleich aber wird diese Stimme interdiskursiv von Gegenstimmen kontrapunktiert. Es geht also weniger darum, inwiefern der Mystikdiskurs in *De feesten* authentisch oder "falsch buchstabiert" ist, sondern darum, wie die verschiedenen Stimmen gegeneinander gesetzt sind. Interdiskursives Lesen interessiert sich schließlich nicht nur für Momente des Anschlusses und der Nachfolge diskursiver Systeme, sondern gleichermaßen für Momente des Bruchs und der Abweichung. Um diese schärfer ins Bild zu bekommen, möchte ich noch einmal auf die "Meister Eckehardt"-Stelle zu sprechen kommen, von der ich am Anfang dieses Kapitels gezeigt habe, wie sie die Leser "ohne Umschweife zum Mystikdiskurs dirigiert". Ich zitiere die entsprechende Stelle abermals, diesmal etwas ausführlicher, unter (31).

Beim Lesen dieser Stelle fällt zunächst die visuelle Markanz des Satzes "HALT! / HIER IS TE ZIEN / DE LAATSTE / KATOLIEK" ins Auge. Von einem Rahmen umgeben und in unübersehbaren Großbuchstaben geschrieben stehen diese Kalligramme im Blattspiegel wie ein Aushängeschild auf der Straße oder eine Werbeanzeige in einer Zeitung. "Seht her!", rufen sie den Lesern zu. Der Rahmen fungiert als ikonisches Zeichen für eine Exposition, für eine Situation des Schauens, wobei die eingerahmten Kalligramme den Status eines Exponats haben, das zur Schau gestellt wird.

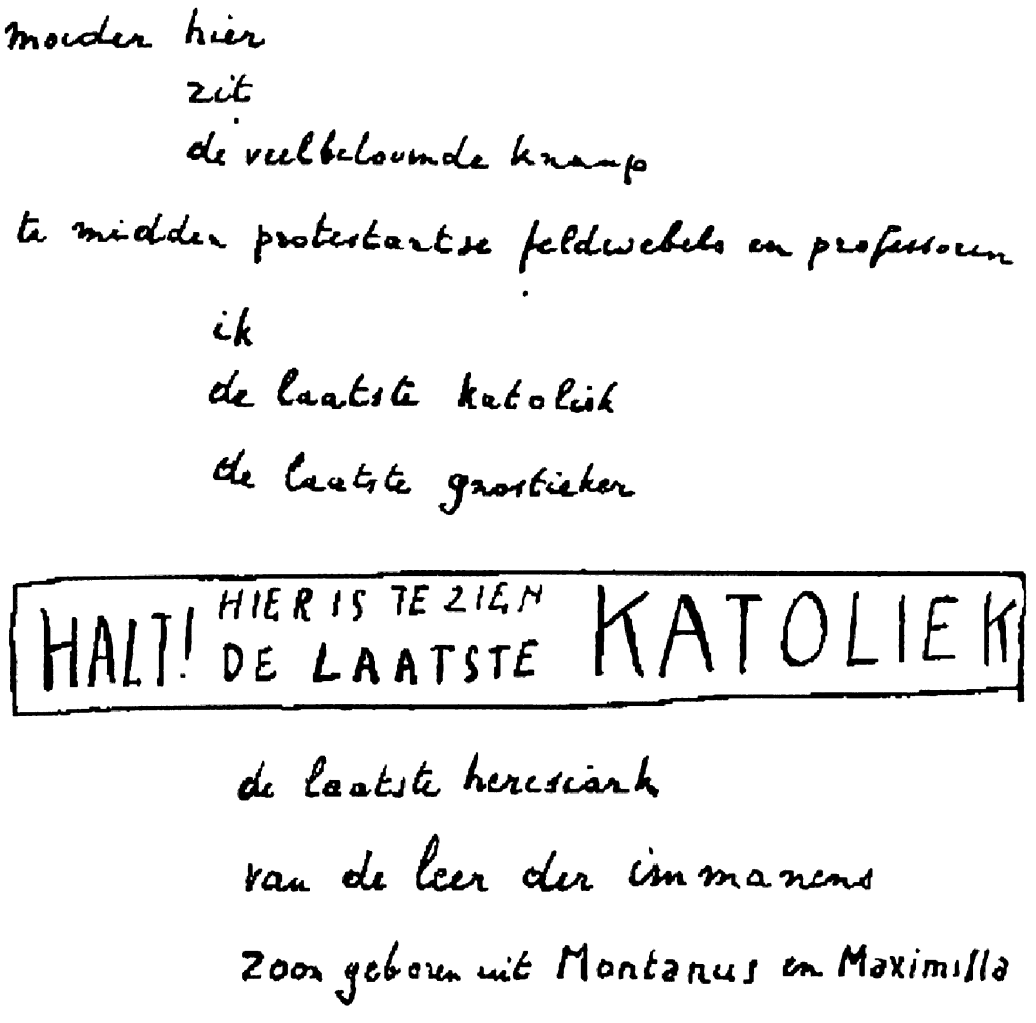
Auch außerhalb des Rahmens ist diese Fokalisationssituation inszeniert. Im oberen Textblock fungiert "moeder" als Subjekt der Fokalisation, das auf das Objekt "de veelbelovende knaap" blickt. Darunter sind in den folgenden Textblöcken linksbündig von

---

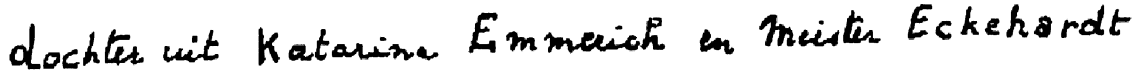
[22] *Modernistiese dichters*; "van een gedicht van August Stramm kan ik zeggen dat het visioenaire gans uitdrukking werd"

Digitized by Google

(31)



(229)



(230)

[mutter hier / sitzt / der vielversprechende knabe / ich / der letzte katholik / der letzte gnostiker / HALT! / HIER IST ZU SEHEN / DER LETZTE KATHOLIK / der letzte heretiker / von der lehre der immanenz / sohn geboren aus Montanus und Maximilla // tochter aus Katarina Emmerich und Meister Eckehardt]

oben nach unten die Kalligramme "ik", "de laatste katoliek", "de laatste gnostieker" angeordnet, wodurch deren paralleler Status als Fokalisationsobjekte unterstrichen wird. Auch unterhalb der eingerahmten Zeichengefüge wird diese visuelle Syntax durch das Einrücken der kalligraphischen Zeilen ausgedrückt.

Digitized by Google

Visuell und grammatisch ist "de laatste heresiark" zwar gleichgeschaltet mit "katoliek" und "gnostieker", semantisch tanzt diese Zeile allerdings aus der Reihe. Sie artikuliert eine "ketzerische" Stimme, die einerseits mit der theistischen harmoniert, ihr aber zugleich diametral entgegengesetzt ist. In den folgenden Zeilen wird das "ik" dann in ebenso paradoxer Weise als "zoon" und zugleich als "dochter" bezeichnet. Durch diese visuelle Syntax sind die Zeichen in (31) so inszeniert, dass jede Stimme von einer Gegenstimme komplementiert ist, eine theistische von einer atheistischen, eine männliche von einer weiblichen, so dass jede Stimme gegen einen Diskurs antritt, den sie zugleich selbst etabliert. Diese Textpraxis findet sich auch im weiteren Verlauf von *Vers 5*:

(32) professoren hier is de laatste gnostieker / hij rookt een sigaret terwijl hij nuttigt / de Eucharistie (230)

[professoren hier ist der letzte gnostiker / er raucht eine zigarette während er einnimmt / die Eucharistie]

In (32) ist eine ähnliche Exhibitionssituation ausgedrückt wie in (31). Wie ein Kuriosum ist hier "de laatste gnostieker" ausgestellt, diesmal als Objekt wissenschaftlicher Forschung in einem Hörsaal oder in einem Laboratorium. Das Spektakuläre an diesem Ausstellungsstück besteht darin, dass der sakrale Gebrauch der Eucharistie widerspruchslos und gleichzeitig ("terwijl") neben dem weltlichen Genuss einer Zigarette praktiziert wird, das Profane neben dem Sakralen, der Gegenkode neben dem Kode.

Für die Konstitution einer abgegrenzten Subjektivität mit einer eindeutigen Identität als entweder religiös oder ketzerisch, entweder "zoon" oder "dochter", bleibt diese doppelte Artikuliertheit nicht ohne Folgen. Während "de laatste gnostieker" in (31) pronominal als "ik" bezeichnet wird, ist in (32) die Rede von "hij". Diese Verschiebung lese ich als Ergebnis des Fokalisationsprozesses. Das "ik" ist in so ausgeprägtem Maße Objekt des kolonisierenden *gaze*, dass es nicht mehr als erste, sondern als dritte Person, sozusagen als Un-Ich im Sinne einer negativen Narratologie, in Erscheinung tritt.

Diese interdiskursive Artikulation des Mystikdiskurses hat einen parodistischen Effekt. Dieser begründet sich darauf, dass Van Ostaijen einerseits anknüpft an die Textpraxis des mystischen Paradoxons, zugleich aber Distanz schafft zu ihren theologischen Implikationen. Aus semiotischer Sicht lässt sich dieser wesentliche Unterschied zwischen beispielsweise Meister Eckehardt und Hadewijch einerseits und Van Ostaijen andererseits wie folgt darstellen. Beim theistischen mystischen Text geht dem Sprechen eine prädikative mystische Erfahrung voraus, zum Beispiel eine Vision, "Schau Gottes" oder "Gnosis" oder ein ekstatisches Erlebnis einer *unio mystica*. Vekeman (1980: 13) betont zum Beispiel, dass die Visionen von Hadewijch im späten Mittelalter als "echt en

Digitized by Google

waar" galten: für Hadewijch und ihre Schüler habe es eine eindeutige Beziehung gegeben "zwischen der Wahrheit dieser Texte und der aktiven Existenz der Engel".[23] Die moderne Mystik problematisiert dagegen eine derart dichotomische bilaterale Verweisstruktur des sprachlichen Zeichens, die der Signifikant des mystischen Textes zu einem klar definierten Signifikat unterhält. Van Ostaijens mystisches Sprechen kommt ohne eine derartige theistische Erfahrung aus. Mit anderen Worten: die Erfahrung ist auf das Sprechen beschränkt; sie ist eher eine poetische als eine mystische.

Vondung (1994) prägt in diesem Zusammenhang den Terminus "Geschichtsmystik": Ähnlich wie mystische Erfahrungen wurzeln auch moderne "geschichtsspekulative Erfahrungsauslegungen [...] in Einheitsverlangen und Einheitserleben [...] und [sind] von Desintegrationserfahrungen angestoßen". Das Zentrum des Einheitsverlangens im Expressionismus sei aber nicht die Einswerdung mit Gott, so Vondung, sondern eine Einheit mit der Geschichte, eine "Einheit des Individuums mit der Menschheit und - insofern die Menschheit ein Phänomen mit zeitlicher Ausdehnung ist - die Einheit mit der Geschichte als die Geschichte der Menschheit." (Vondung 1994: 148) Als eine so definierte Mystik möchte ich auch Van Ostaijens Mystik verstehen.

(33)

KRUISSTRAAT LICHT IMMER
LICHT
SOTER VERLOSSER
KRUISWEG PIMKT OLIE LAMP
VALT
SCHADUW OP KRISTUS' HART

(185, blau)

[KREUZSTRAßE LICHT IMMER / LICHT / RETTER / ERLÖSER / KREUZWEG BLINKT ÖLLAMPE / FÄLLT / SCHATTEN AUF CHRISTUS' HERZ]

[23] "tussen de waarheid van deze teksten en het actieve bestaan der engelen"

Digitized by Google

Die Verzichtbarkeit auf eine metaphysische Instanz nutzt er für eine Schreibweise, die sich der mystischen paradoxen Textpraktik produktiv bedient und ihr zugleich einen Gegendiskurs entgegensetzt.

De feesten ist voll von derartig doppelkodierten religiösen Sprechweisen. Ein Beispiel hierfür findet sich in (33). Hier erfahren die Leser durch das Sagen von "Kristus", der als "soter" und "verlosser" sprachlich gleich dreimal genannt wird, einen Hyperlink zum Mystikdiskurs. Hierdurch werden sie eingeladen, auch "licht" und "kruis" als mystische Artikulationen zu verstehen. "Licht" kann hier aber nicht nur als "Licht Gottes" verstanden werden, sondern auch als das elektrische Licht der Großstadt mit ihren beleuchteten Straßen ("KRUISSTRAAT" und "KRUISWEG") und ihrem Nachtleben.[24] Diese zweite Lesart wird zudem unterstützt von folgender Textstelle, die dem Textblock in (33) unmittelbar vorangeht:

(34) lichten dansen / duizelig diamanten / flitsen flikkeren / ... / donkerte van een sirkus / ruimte lichten klowns / en fijne equières / toet-/ toet / crève-coeur / in de avond / raapt / een krantevrouw / de scherven / van een barsthart / dat viel uit een auto (184)

[lichter tanzen / schwindlig diamanten / blitzen flimmern / ... / dunkelheit eines zirkus / raum lichter klowns / und die feinen equières / tut- / tut / crève coeur / am abend / hebt / eine zeitungsfrau / die scherben / eines berstherzen / das fiel aus einem auto]

Durch das Sagen von "sirkus", "klowns" und "auto" gehört "licht" nicht nur einem religiösen Diskurs an, sondern auch dem Diskurs des Volksamüsements und der Straße. Ein weiteres Beispiel für das Aufeinandertreffen von sakralen und weltlichen Ausdrucksweisen findet sich in (35):

(35) Sper Maria en Carmen in mijn kamer / neergehurkt / springt / veer / Carmen / heilige Maria / heilige Maria (223)

[Sperr Maria und Carmen in mein Zimmer / runtergehockt / springt / feder / Carmen / heilige Maria / heilige Maria]

Hier verweist das wiederholte Sagen von "heilige Maria" auf einen sakralen Diskurs. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass "Maria" in dem Wortspiel "Sper Ma..." syntaktisch auch in eine Sprechweise eingebunden ist, die den religiösen Diskurs ironisiert. Entsprechend kann "neergehurkt", je nachdem, welcher Diskurs aktiviert wird, sowohl als eine Geste religiöser Demut gelesen werden als auch als eine sexuelle

[24] Auch Versluys (1996: 86-87) liest in diesen Zeichengefügen eine "parodistische Note" ["parodiërende inslag"]. Allerdings besteht sein Erkenntnisinteresse ähnlich wie bei Hadermann (1970) und Reynaert (1978; 1996) im Wesentlichen darin, aus der Vermischung der Diskurse Schlussfolgerungen auf die Religiösität der Person Paul van Ostaijen zu ziehen.

Digitized by Google

Geste. Sexualität und Mystik sind so gegeneinander gesetzt, dass die eine Stimme die andere subvertiert und zugleich artikuliert.

Ähnlich gelagert ist folgendes Beispiel:

(36) mijn God zijt Gij een Heer / ben ik een Heer (208)

[mein Gott bist Du ein Herr / bin ich ein Herr]

In (36) sehen die Zeichengefüge auf den ersten Blick sehr mystisch aus. Allein schon das Sagen von "God" und "Heer" introduziert eine religiöse Terminologie, und die Großschreibung von "God", "Gij" und "Heer" kann als respektbekundende Schreibweise verstanden werden, wie sie diskursintern üblich ist. Sprachlich nähert sich das Subjekt "ik" dem Objekt "Gij" an, indem beide Kategorien mittels des Verbs "zijn" eine logisch transitive Beziehung zu "een Heer" unterhalten. Die "Tilgung der dualistischen Erfahrung von Gott und der Kreatur" (VW4: 374) - um es in Van Ostaijens Worten auszudrücken - wird hier auf der Grundlage von logischen Grundsätzen herbeigeführt: wenn erstens "God" "Gij" ist, zweiten "Gij" "een Heer" und drittens "ik" "een heer", dann lautet die Schlussfolgerung, dass "God" und "ik" etwas gemeinsam haben müssen, denn beide kreisen um den Oberbegriff "een heer".

Van Ostaijen fügt diesem mystischen Sprechen allerdings eine eigene Note hinzu, indem er die syntagmatische Kombination von "God" und "ik" in (36) in Verberststellungssyntagmen ausdrückt. Dadurch wird ein syntaktischer Unsicherheitsfaktor eingeführt, der unterschiedliche Bedeutungen erzeugen kann. Diskursintern kann das Verberststellungssyntagma als Zeichen aufgefasst werden dafür, dass ein Sprechen über die *unio mystica* eben nicht direkt, in einer affirmierenden Standardsyntax sagbar ist, sondern einer besonderen, agrammatischen Ausdrucksweise bedarf. Demnach fungiert die Synstax von (36) im Framing der Mystik als poetisches Neu-Arrangement des mystischen Inkommunikabilitätsparadoxons. Andererseits birgt das Verbererststellungssyntagma auch ein Moment des Bruchs, der Resistenz in sich, das die Differenz zwischen einer mystischen Artikulation und der poetischen Anknüpfung daran durch Van Ostaijen in den Vordergrund stellt. Dies wird im weiteren Verlauf des Gedichts noch deutlicher:

(37) de bar dansen homo's tot leven / lesbies lui-zijn blootheid van mijn borst / koets rijdt / dwars / door mij (208)

[die bar tanzen homos zu leben / lesbisch faul-sein nacktheit meiner brust / kutsche fährt / quer / durch mich]

Digitized by Google

Während in (36) eine fromme Annäherung von "ik" an Gott artikuliert ist, ist in (37) die Rede von einem orgienhaften Treiben von Schwulen und Lesben in einer Bar. Hier treffen zwei gegenläufige Diskurse aufeinander: ein mystischer und ein sexueller. Ähnlich wie im Fall von "Sper Maria" unterminiert auch in diesem Beispiel der sexuelle Diskurs den mystischen, wodurch ein blasphemischer Effekt entsteht. Dennoch wird die Autorität der mystischen Stimme hier nicht gänzlich ausgehoben, sondern sie dringt gleichermaßen in den sexuellen Diskurs ein und lädt diesen mit mystischen Konnotationen auf. Schließlich ist in "homos" und "lesbies" eine strikte Trennung von Genderpositionen, von Mann und Frau, in mystischer Terminologie: von Ich und Gott, aufgehoben. Überhaupt kann das Zeichen des Tanzes für die Begegnung von "Zweiheit" und "Einheit" - sowohl im mystischen als im sexuellen Sinn - gelesen werden. Sexualität und Mystik subvertieren sich nicht nur, sondern sie kommunizieren sich auch gegenseitig.

Zusammenfassend zeigen die oben stehenden Beispiele, dass in *De feesten* der Mystikdiskurs in einer Art und Weise adaptiert wird, die nicht nur darauf angelegt ist, deren Autorität monologisch zu bestätigen, sondern einzelne Aspekte der mystischen Textpraktiken werden oft vermischt mit anderen, weltlichen, insbesondere mit sexuellen Diskursen. Im folgenden Abschnitt werde ich auf dieses erotische Moment der Mystik näher eingehen.

Das Fest der Begierde

Mystik und Sexualität sind einander nicht fremd. Beide Diskurse haben es schließlich mit Begierde zu tun, mit der Sehnsucht nach dem Anderen, und in beiden Diskursen steht das Problem zentral, wie Subjekt und Objekt sich als Zweiheit und zugleich als Einheit konstituieren. Überhaupt sind die mystischen Redeweisen voll von nuptischen Motiven im Anschluss an das Hohe Lied im Alten Testament.[25] Insbesondere in der Frauenmystik findet ein Sprechen über die *unio mystica* nicht selten in ausgesprochen körperlich-sexueller Ausdrucksweise statt. Zum Beispiel schreibt Hadewijch in *Het Visioenenboek*:

> ende mijn herte / ende mijn aderen / ende alle mine lede scudden / ende beueden van begherten / ... / Doe was mi van begherliker minnen / soe vreseleke te moede / ende soe wee / dat mi alle die lede die ic hadde sonderlinghe waenden breken ende alle mine aderen waren sonderlinghen in arbeiden / ... / Jk begherde mijns liefs te vollen te

[25] Vgl. hierzu Kleber 1992, die die vielfältigen Formen einer 'zweifachen Liebe' - des Körpers und des Kopfes - von der Antike bis zur Gegenwart, von buddhistischer, indianischer und abendländischer Mystik - zueinander in Beziehung stellt.

Digitized by Google

ghebrukene / ende te bekinnenne / ende te ghesmakene in allen uollen ghereke / Sine menscheit ghebrukeleke mitter miere (Het visioenenboek van Hadewijch 1980: 91-93)

[Und mein Herz, meine Nerven und mein ganzer Körper schüttelten und bebten vor unbändiger Begierde. [...] Diesmal tobte die Liebesbegierde so gewaltig und schmerzhaft in mir, dass es mir vorkam, als würden mir die Glieder einzeln zerbrechen, und dass meine Nerven außergewöhnlich angespannt waren. [...] Ich sehnte mich danach, ohne Zurückhaltung bei meinem Geliebten zu verweilen und mit Ihm umzugehen und Ihn zu genießen ganz sowie Er ist: ich wollte seine Menschheit mit der meinigen vereinen][26]

In diesem Zitat wird die "Begierde" nicht nur als lustvoll, sondern gleichermaßen als schmerzhaft beschrieben. Je mehr die Vereinigung herbeigesehnt wird, umso gewaltiger brennt das Verlangen; je größer die Einsicht in die Unmöglichkeit der Einswerdung, desto schmerzhafter wird sie empfunden. Auch in *De feesten* kommt diese konfliktuöse Kombination von Begierde und Enttäuschung, von Wollen und Nicht-Können oft vor. Lexikologisch ist sie als "ik wil" und "ik kan niet" artikuliert. In dem Gedicht *Vers 6* fängt nahezu jeder Satz mit einem dieser Syntagmen an:

(38) Ik kan geen postzegels verzamelen / ik kan geen vrouwefoto's verzamelen / ik kan geen amourettes kollektioneren / en geen wijsheid / ik kan niets meer / ik kan niets meer / Waarom doof ik de lamp niet / en ga ik niet te bed / Ik wil beproeven naakt te zijn / bloot wie weet wel gevroren purper en bleekheid / Is zo niet het gans beginnende begin / Ik wil niets weten / ik wil niet vragen / waarom ik niet werd een postzegelkollektioneur / Ik zal beginnen mijn débâcle te geven / ik zal beginnen mijn faljiet te geven / ik zal mij geven een stuk gereten arme grond / een vertrapte grond / een heidegrond / een bezette stad / Ik wil bloot zijn en beginnen (231-232)

[Ich kann keine briefmarken sammeln / ich kann keine frauenfotos sammeln / ich kann keine amourettes kollektionieren / und keine weisheit / ich kann nichts mehr / ich kann nichts mehr / Warum lösche ich die lampe nicht / und gehe ich nicht ins bett / Ich will probieren nackt zu sein / nackt wer weiß vielleicht gefroren lila und blassheit / Ist so nicht der ganz beginnende beginn / Ich will nichts wissen / ich will nicht fragen / warum ich nicht ein briefmarkensammler wurde / Ich werde beginnen mein debakel zu geben / ich werde beginnen meinen bankrott zu geben / ich werde mir geben einen zerrissenen armen boden / einen zertretenen boden / einen heide[n]boden / eine besetzte stadt / ich will nackt sein und beginnen]

In den Anfangssätzen dieses Gedichts bezieht sich das Nicht-Können auf eine sexuelle Impotenz: es können weder "vrouwefoto's" noch "amourettes" erworben werden. Später im Gedicht wird dieses sexuelle Moment in "ik wil beproeven naakt te zijn" und in "Ik wil bloot zijn" wieder aufgegriffen. Dem sexuellen "Nicht-Können" wird ein "Wollen" entgegengesetzt.

---

[26] Meine Übersetzung ins Deutsche folgt nicht unmittelbar der mittelniederländischen Vorlage, sondern der Übersetzung derselben durch Vekeman (1980: 90-92) ins moderne Niederländische.

Digitized by Google

Neben dieser sexuellen kann diese Inszenierung von Begierde aber noch andere Bedeutungen erzeugen. Im Gedichtband liegt *Vers 6* zwischen dem Gedicht *Vers 5* mit dem Meister-Eckehardt-Hyperlink und *Prière Impromptue 3*, so dass eine mystische Lesart nahe liegt. Demnach würde "bloot zijn" so etwas bedeuten wie "Ik leg / al het dragen van valse juwelen af / ... / Ik leg de schone kleren af / besef het valse sieraad" (213) ["Ich lege / all das tragen von falschen juwelen ab / ... / Ich lege die schönen kleider ab / erkenne den falschen zierrat"].

Mystisches Verlangen korreliert darüber hinaus - dafür habe ich oben zahlreiche Argumente ins Feld geführt - mit poetischem. Auch in diesem Framing kann das Gedicht gelesen werden. Das wiederholte Sagen von Wollen und Nicht-Können steht demgemäß auch für ein Gedicht-Schreiben-Wollen und Nicht-Schreiben-Können. Als deutliches Zeichen hierfür lese ich die Zeile "een bezette stad", das in zweifacher Hinsicht auf den Akt des Schreibens verweist. Zum einen zeigt "bezette stad" indexikalisch - nämlich wie ein Wegweiser - auf eine Stadt wie beispielsweise Antwerpen, deren Boden von der deutschen Besatzungsmacht zertreten ist. Insofern, wie der desolate Zustand der Kriegssituation den Nährboden für die "gestörte" Schreibweise Van Ostaijens und anderer Kriegs- und Nachkriegsdichter liefert, steht "bezette stad" auch für eine historische *écriture*. Zum anderen fungiert "bezette stad" als Hyperlink zu dem gleichnamigen Gedichtband und verweist somit auch direkt auf Poesie. Diese Lektüre zeigt, dass in *Vers 6* sexuelle, mystische und poetische Ausdrucksweisen ein Geflecht bilden, aus dem kein Diskurs isoliert und den beiden anderen entgegengesetzt werden kann, sondern die Aktualisierung eines Diskurses kommuniziert die jeweils anderen mit.

Auch an anderen Stellen in *De feesten* sind diese drei Diskurse miteinander verflochten:

(39) ik zou willen een jazz op de melodie van FRÈRE JACQUES (229)
[ich würde einen jazz wollen auf der melodie von FRÈRE JACQUES]

(40) Ik zou willen naakt zijn / een bittere smaak is mijn tong (230)
[Ich würde nackt sein wollen / ein bitterer geschmack ist meine zunge]

In (39) und (40) ist der Link zum poetologischen Diskurs offensichtlich. In (39) richtet sich die Begierde ("ik zou willen") auf eine programmatisch neue Ausdrucksform ("jazz"), und in (40) steht "tong" für ein Sprechen, das - da es sich um ein Gedicht handelt - in erster Linie als poetisch zu verstehen ist. Darüber hinaus ist dieses Sprechen auch mit mystischen Bedeutungen aufgeladen, denn beide Zitate entstammen dem Gedicht *Vers 5* mit seinem "Meister-Eckehardt"-Hyperlink. Die Zunge ist aber nicht nur Sprechorgan, sondern "tong" ist, zumal es in Zusammenhang mit "naakt" auftritt, auch

Digitized by Google

sexuell konnotiert. Werden diese drei Lesarten nicht nur linear nacheinander aufgereiht, sondern interdiskursiv miteinander verknüpft, ergeben sich zusätzliche Bedeutungspotenziale. Beispielsweise kann die poetologische Lektüre von "tong", wonach der "bittere smaak" der Zunge für die "bitteren" Aspekte verbaler Verstümmelung stehen, bereichert werden durch ein körperlich-sexuelles Moment. Sprechen als Akt wird somit zum sinnlichen, erotischen Erlebnis. Wenn ich in Kapitel 4 über die Sinnlichkeit kalligraphischer Sprache geschrieben habe, dass Lesen heißt: die Rundungen der Buchstaben mit dem Blick abzutasten, ihren Farben - ähnlich dem Betrachten von Bildern - nachzuspüren und dem Klang der Wörter - ähnlich dem Hören von Musik - zu lauschen, so möchte ich hier ergänzen, dass Lesen auch heißen kann: die Lippen zu formen, die Zunge zu bewegen, die Laute in den Mund zu nehmen, sie mit der Zunge abzutasten und ihren ("bitteren") Geschmack zu schmecken.

Auch der Titel des Gedichtbands kann in verschiedene Diskurse eingerahmt werden, deren Verflechtung komplexe Bedeutungen erzeugen kann. Als Zeichengefüge besteht *De feesten van angst en pijn* aus den Segmenten "feesten", "angst" und "pijn". Im Framing des Mystikdiskurses fungieren diese Wörter als kodierte Spezialterminologie. "Angst" und "pijn" zählen sogar zum Basisvokabular mystischen Sprechens. In seiner lexikographischen Untersuchung von Beatrijs van Tienens *Seven Manieren van Minne* [*Sieben Weisen der Minne*] dekodiert Vekeman (Vekeman 1967) das mittelniederländische Wort *anxt* als "verursacht durch die Erkenntnis von Gott als Strafrichter" (7) und *pine* als "Erlebnis des unversöhnbaren Konflikts zwischen Verlangen und Unzulänglichkeit" (52).[27] *Anxt* und *pine* bilden, so Vekeman, die qualvolle Seite der mystischen Begierde: "Diese unersättliche '*begerte*' ist deshalb auch '*ene grote pine*'; sie ist '*anxtelik*'" (243; H.v.m.).[28] Auch "feesten" unterhält eine Beziehung zur Begierde, nämlich zum "Minnekult", den Vekeman definiert als einen "frohgesinnten Kult (Minnekult) dieses unerfüllbaren Verlangens" (387).[29] Hier schließt sich der Kreis: Kultus des Wollens, Angst und Schmerz bedingen einander; das eine stellt eine notwendige Voraussetzung für das jeweils andere dar.

Neben dieser mystischen Lesart können die Kategorien "feest", "angst" und "pijn" auch poetologisch oder sexuell interpretiert werden. Demnach verweist "feest" auf das Fest des Schreiben-Wollens als Akt der (Er-)Zeugung, als sinnliches, erotisches Vergnügen, als *Lust am Text* im Sinne von Barthes (1974). "Angst" und "pijn" stehen

---

[27] "veroorzaakt door de kennis van God als strafrechter"; "beleving van het onverzoenbaar conflict tussen verlangen en ontoereikendheid"

[28] "Deze onverzadigbare '*begerte*' is dan ook '*ene grote pine*'; zij is '*anxtelik*'". [H.v.m.]

[29] "minnecultus"; "blijgezinde cultus (minnecultus) van dit onvervulbare verlangen"

Digitized by Google

dagegen für das Moment des Scheiterns, für die poetische und die sexuelle Impotenz, wie ich sie auch in den oben stehenden Beispielen diskutiert habe. Ob mystisch, poetologisch oder erotisch, "feest", "angst" und "pijn" erzeugen oft ein interdiskursives Netzwerk an Bedeutungen. Dies möchte ich im Folgenden anhand des Gedichts *Angst een dans* (241-255) zeigen, in dem allein schon der Titel als ein Oszillieren von Angst im Moment des Festes ("een dans") gelesen werden kann. Das Gedicht fängt wie folgt an:

(41) Tans / is de dans / van het wezen / uit de donkerte schicht / vóór de glans / van het wezen / in licht / Dansen bevrucht zijn / zwanger zijn / bangenis / van het woord dat / Angst / werd / dansen is / volle buik zijn / van het zaad / van het woord / ANGST (242-243)

[Nun / ist der tanz / des wesens / aus der dunkelheit blitz / vor dem glanz / des wesens / in licht / Tanzen befruchtet sein / schwanger sein / ängstlichkeit / des wortes das / Angst / wurde / tanzen ist / voller bauch sein / vom samen / vom wort / ANGST]

In diesen Zeilen weist das Sagen von "het wezen / uit de donkerte" und "het wezen / in licht" sowie die duale Organisation der Semantik dieser Zeilen auf einen mystischen Diskurs hin. In "bevrucht", "zwanger zijn", "volle buik [...] van het zaad" ist zudem unmissverständlich ein sexueller Diskurs artikuliert, und "het woord" steht für einen poetologischen Diskurs. Alle drei Diskurse sind auf die Kategorien Angst und Tanz bezogen. Im weiteren Verlauf des Gedichts dominiert zunächst die mystische Stimme:

(42) waar het aantal wordt het ENE GETAL / ... / (zoals de ene eenheid immer is in het verschijnsel van de / gescheiden tweeheid) (246)

[wo die anzahl wird die EINE ZAHL / ... / (wie die eine einheit immer ist in der erscheinung der / getrennten zweiheit)]

Diese Stelle ist voller Zeichen, die auf den Diskurs der Mystik - genauer: der Zahlenmystik - verweisen. Das Sagen von "het ENE GETAL", "de ene eenheid" und "het ZIJN dat één is" fungiert - auch aufgrund der Großschreibung - als Ausdrucksweise für die *unio mystica*. Diese wird auch in (43) thematisiert:

(43) uit de veelvuldigheid dansen vormen / naar het Zijn dat één is / dansen zij in blijde angst naar het ontworden / van het veelvuldig gewordene / dansen zij uit de / vallende / materie / dansen zij het WOORD toe / zijn zij ontworden werkelike dingen / DING / OERVORM / WOORD / Angst / bang (248)

[aus der vielheit tanzen formen / zum Sein das eins ist / tanzen sie in froher angst zum entwerden / vom mannigfaltig gewordenen / tanzen sie aus der / fallenden / materie / tanzen sie dem WORT zu / sind sie entwordene wirkliche dinge / DING / URFORM / WORT / Angst / bang]

Digitized by Google

"Het Zijn dat één is" kann nicht anders als mystisch verstanden werden. Auch "het ontworden van het veelvuldig gewordene" und "ontworden werkelike dingen" weisen auf den Prozess der mystischen Einswerdung hin. Die höchste Seinsform wird dann aber gleichgestellt mit "het WOORD" - auch wieder in Großbuchstaben. An dieser Stelle schleicht sich der poetologische Diskurs in den mystischen ein. Des Weiteren heißt es im Gedicht:

(44) waar wij HERKENNEN over de boom van kennis / DAAR / is / het WOORD / ... / vleesgeworden LOGOS / LOGOS (146)

[wo wir ERKENNEN über den baum des wissens / DA / ist / das WORT / ... / fleischgewordener LOGOS / LOGOS]

Hier wird Sprache die phänomenologische Kraft zugeschrieben, Signifikate durch den Akt der sprachlichen Artikulation zu evozieren. Im Abschnitt über den Schmuck der Sprache habe ich mit Derrida gezeigt, dass sich hinter dieser mystischen Sprachauffassung nichts weiter verbirgt als die logozentristische Maxime, die die Einheit des Wortes behauptet und die der Mystikspezialist Mommaers wie folgt auf den Punkt bringt:

> Was die Stimme bewirkt, unterscheidet sich nicht von dem, was sie selbst ist. Das Wort, das [...] gehört wird, ist kein Zeichen, sondern es ist der sprechende Sprecher selbst. Dieses Wort *ist*, was es sagt - was ausgesprochen wird, unterscheidet sich nicht von dem, der spricht - und infolgedessen ist es kein Bezeichnendes und hat es ebenso wenig eine Bedeutung. (1987: 146; H.d.V.)[30]

Diese Sicht auf Sprache, die den Designationsprozess verantwortlich macht für eine (göttliche) Phänomenologie, verstößt im Grunde gegen das mystische Postulat, dass Sprache unzulänglich sei, das Unsagbare zu sagen. Genau dieser Widerspruch zwischen den diskursinternen poetologischen Anforderungen an mystische Sprache und der Praxis mystischen Sprechens wird in *Angst een dans* thematisiert. Das Oxymoron "Vleesgeworden LOGOS" macht dies besonders deutlich, denn es behauptet die Einheit von Zeichen und Bezeichnetem, von "logos" und von "vlees". Das Gedicht spricht genau das aus, was Mystik zu verschweigen versucht.

Die vielschichtigen Beziehungen, die "het woord" zur Mystik und zur Poetologie unterhält, werden noch komplexer, wenn sein Verhältnis zu den Kategorien "angst" und "dans" mit in die Analyse einbezogen werden.

---

[30] "Wat de stem bewerkt, verschilt niet van wat zijzelf is. Het Woord dat [...] gehoord wordt, is geen teken maar het is de sprekende Spreker zelf. Dit Woord *is* wat het zegt - wat uitgesproken wordt, onderscheidt zich niet van wie spreekt - en bijgevolg is het geen betekenaar en heeft het evenmin een betekenis. [H.d.V.]

Digitized by Google

(45) Zo / grijpt / mijn dansende lijf / mijn voor angst van het woord bange lijf / mijn in angst dansende lijf (245)

[So / greift / mein tanzender leib / mein vor angst vor dem wort ängstlicher leib / mein in angst tanzender leib]

"Angst" wird in (45) konkretisiert als "angst van het woord". Zugleich artikuliert das somatische Zeichen "dansende lijf" noch einen erotischen Diskurs. Auf der letzten Seite des Gedichts, hier abgebildet als Beispiel (47) werden die Kategorien Angst, Tanz, Wort oder auch Flamme (Gottes) sowie Einheit zu einem komplexen Netzwerk zusammengefügt.

In gewisser Weise hat die Bedeutung von Angst im Mystikdiskurs als Angst vor Gott dieselbe Qualität wie die autistische Angst vor dem anderen. In beiden Diskursen ist der Konflikt zwischen "Ich" und dem "anderen" in einer visuellen Terminologie ausgedrückt: die mystische Vision meint immerhin ein paradoxes Schauen des Unsehbaren, und autistische Menschen ziehen paradoxerweise Fokalisation auf sich, indem sie den Blick abwenden. Gemäß dem in Kapitel 1 vorgestellten autistischen *fear system* ist die autistische Angst zu verstehen als die Angst vor Kommunikation, vor dem Anderen, seinem Blick. Entsprechend können auch die Kategorien Schmerz und Fest zum Autismusdiskurs gelinkt werden. Der autistische Schmerz ist demnach zu definieren als die qualvolle Erfahrung der Unentrinnbarkeit aus der autistischen Isolation, und das "autistische Fest" als die kulthafte Bewegungsstereotypie, der Tanz, der aus der Angst und dem Schmerz resultiert.

Dementsprechend kann die visuelle Ausdrucksweise in (46) und (47) sowohl mit dem Mystikdiskurs als auch - dahingehend habe ich in Kapitel 1 bereits argumentiert - mit dem Autismusdiskurs in Zusammenhang gebracht werden:

(46) door liggende ogen / wordt wassende ANGST (249)

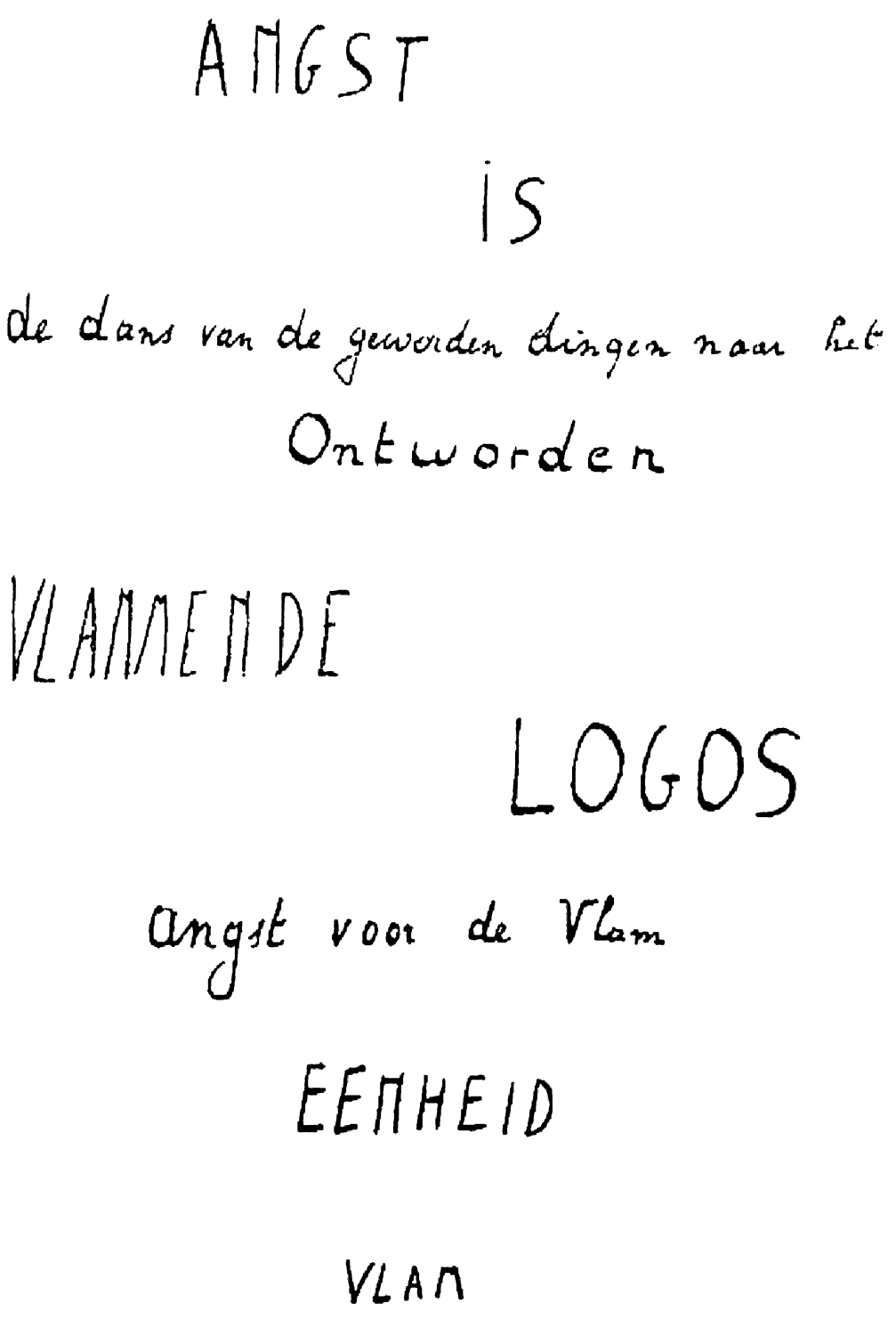
[durch liegende augen / wird zunehmende ANGST]

In beiden Diskursen ist der andere derjenige, der aufgrund seines Differenzcharakters einerseits zwar die Grundlage einer Kommunikationssituation schafft, zugleich aber als Einschränkung der eigenen Subjektheit erfahren wird und paradoxerweise auch als solche erfahren werden will. Für den Mystikdiskurs bestimmt Mommaers (1987: 153) die gleitenden Positionen von Subjekt und Objekt in dieser Bewegung einer paradoxen Annäherung wie folgt:

> wo der Abstand zwischen ich und Du aufgehoben wird, da muss ich den Anderen sehen, ohne ihn betrachten zu können [...]. Da muss ich wissen, ohne sagen zu können, was ich weiß. Um das andere sehen, denken und sagen zu können, muss ich

Digitized by Google

(47)



(255, lila)

[ANGST IST / der tanz der gewordenen dinge zum / entwerden / FLAMMENDER / LOGOS / angst vor der Flamme / EINHEIT / FLAMME]

Digitized by Google

> immerhin dazu imstande sein, von einer eigenen Position aus darauf zu zeigen, und das ist gerade unmöglich, wenn ich, mich selbst verändernd, mit dem anderen Eins bin.[31]

Als Ergebnis dieses Konflikts bleibt den Lesern eine in Zeichen gefasste Inkommunikabilität, ein Sprechen über die Unsagbarkeit einer Entdifferenzierung dessen, was sich *ad inifinitum* gerade in der Differenz konstituiert und so weiter. In *De feesten* lese ich diesen Konflikt in einem dezentralisierten "Ich", das sich nicht nur im Taumel des Tanzes zugleich konstituiert und verliert, sich sowohl als "zoon" als auch als "dochter" bezeichnet, sondern sich auch verschiedener Stimmen bedient, nämlich mehrerer Sprachen und unterschiedlicher Sprechweisen.

Bricht die Leserin aus der zirkulären Struktur der sich ständig gegenseitig aufhebenden Differenzen und Entdifferenzierungen aus und bestimmt einen eigenen Standpunkt außerhalb des Textes, jenseits von Mystik und Autismus, Erotik und Poetik, von wo aus sich die Bewegung beobachten lässt, ohne davon selbst erfasst zu werden, so wird sie in *De feesten* eine zusätzliche Differenzebene feststellen. Immerhin bedient sich Van Ostaijen interdiskursiv vorgefertigter Stimmen, die er zitiert oder rezitiert, indem er sie in poetische Zeichen fasst. Diese scheinen zwar immer nur ausdrücken zu wollen, dass sie das Unsagbare nicht sagen können, dass sie stottern oder stumm sind. Bei den Diskursen in *De feesten* werden aber auch Sprechweisen artikuliert, die dem Sprechen in *De feesten* prädikativ vorausgegangen sind. Gleichermaßen wie das in Kapitel 5 diskutierte Sprechen in fremder Sprache, die Neukodierung des Kodes durch die Spelling Kollewijn und durch wortkünstlerische Neuarrangements auf Konventionen zurückgreifen, ist auch die mystische Stimme in *De feesten* eine vorgefertigte. Jedes Sprechen, das diese Stimmen hervorbringen, verweist auf ein bereits Gesprochenes, und jedes Schweigen auf ein bereits Geschwiegenes.

Dennoch kommt die Leserin oder der Leser von *De feesten* nicht umhin, sich auch mit diesem sovielten sprechenden Schweigen auseinanderzusetzen und Strategien zu entwickeln, Bedeutungen so zu produzieren, dass die vielschichtigen paradoxen Arrangements intakt bleiben. Mit den Bedeutungen in *De feesten* verhält es sich wie mit der Materie im schwarzen Loch, das aufgrund eines Gravitationskollapses alles in sich hineinzieht und so zugleich in einem fortwährenden Prozess an Dichte gewinnt. Genau

---

[31] waar de afstand tussen ik en Gij opgeheven wordt, daar moet ik de Ander zien zonder hem te kunnen bekijken [...]. Daar moet ik weten zonder te kunnen zeggen wat ik weet. Om het andere te kunnen zien, denken en zeggen moet ik immers vanuit een eigen positie in staat zijn het aan te wijzen, en dat is nu juist onmogelijk als ik, zelf veranderend, met de andere één ben.

Digitized by Google

da ist beim Lesen Bedeutung aus den Zeichen herauszuholen, wo sie unentwegt in sie hineinkollabiert.

Wenn, wie ich oben argumentiert habe, in *De feesten* Sprache voller syntaktischer Irritationen und semantischer Brüche ist und somit als verbales System gleichermaßen mit Kommunikation als mit Kommunikationsabstinenz zu tun hat, liegt es nahe, in den Gedichten nicht nur solche Hyperlinks zu aktivieren, die eine Beziehung herstellen zwischen einem verbalen Diskurs (*De feesten*) und einem anderen (etwa Wortkunst oder Mystik), sondern auch Hyperlinks zu solchen Diskursen zu untersuchen, die nicht primär auf Sprache angewiesen sind.[32] Schließlich lädt die emphatische visuelle und auditive Performanz von kalligraphischer Schrift dazu ein, die medialen Modi der Kalligramme in den Prozess der Signifikation einzubeziehen und ebenso hypertextuelle Sprünge zu primär visuellen und auditiven Diskursen zu unternehmen wie bislang zu den verbalen.

In den folgenden drei Kapiteln möchte ich derartige intermediale Hyperlinks untersuchen. In Kapitel 7 geht es um Hyperlinks zu visuellen Diskursen, kunstspezifisch repräsentiert durch die bildenden Künste. In Kapitel 8 fokussiere ich auditive, also musikalische, und in Kapitel 9 - quasi als Synthese von Kapitel 7 und 8 - filmische Texte. Anhand dieser intermedialen Hyperlinks möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern die jeweiligen medienspezifischen Technologien der Darstellung als diskursive Sprechweise in *De feesten* den Prozess der Signifikation in Gang bringen.

[32] Diese medialen Systeme möchte ich nicht als non-verbale Systeme bezeichnen, da eine derartige Konzeption *ex negativo* Verbalität privilegieren und primär visuelle und auditive Systeme am Maßstab von Sprache messen würde.

Digitized by Google

Kapitel 7. Visuell Lesen

Intermediale Interdiskursivität

"Intermedialität" habe ich in Kapitel 3 diskutiert als eine besondere Eigenschaft von kalligraphischer Schrift, die das Verhältnis zwischen visuellem Graphe und auditivem Phone bezeichnet. Demgemäß ist Intermedialität *innerhalb* der Kalligramme verortet, denn sie fokussiert die semiotischen Operationen im Innern des Gedichtbands. "Interdiskursivität" dagegen verweist auf ein Lektüreverfahren, das den Text nicht als ein hermetisch geschlossenes System versteht, sondern es darauf anlegt, Verknüpfungen herzustellen zwischen dem Innen des Gedichtbands und Texten und Diskursen, die ihn umgeben, ein*rahmen*, *framen*.

Bislang habe ich in dieser Arbeit aber nur interdiskursive Beziehungen zwischen primär sprachlichen Texten (Birger Sellins *ich will kein inmich mehr sein*, Wortkunst, Mystik) untersucht. Dabei ist Interdiskursivität nicht unbedingt auf Sprache festgeschrieben, sondern kann durchaus auch mediale Grenzen überschreiten, das heißt intermedial sein.

Intermediale Interdiskursivität trennt nicht zwischen den medialen Modi *innerhalb* der Gedichte und denen der Texte ihres Framings, sondern der mediale Rahmen der Gedichte dringt in ihr Inneres ein. Die Hypertext-Metapher macht diese Vorstellung vom Akt des Lesens besonders deutlich. Denn im Hypertext sind netzwerkartig - das heißt ohne Hierarchie - Seiten mit unterschiedlicher medialer Herkunft verfügbar: Schriftblöcke, Musikeinlagen, Tabellen, Karten, Fotos, Filme mit oder ohne Ton, weshalb Landow Hyper*text* und Hyper*media* synonym verwendet. In diesem Kapitel steht die intermediale Interdiskursivität zwischen den Gedichten in *De feesten* und einem visuellen Diskurs, also zwischen Kalligrammen und Bildern, zentral. *De feesten* ist voll von hyperlinkförmigen Zeichen, die auf einen visuellen Diskurs verweisen. Einen solchen Link lese ich beispielsweise in:

(1)

twee landelike gedichten
voor Heinrich Campendonk

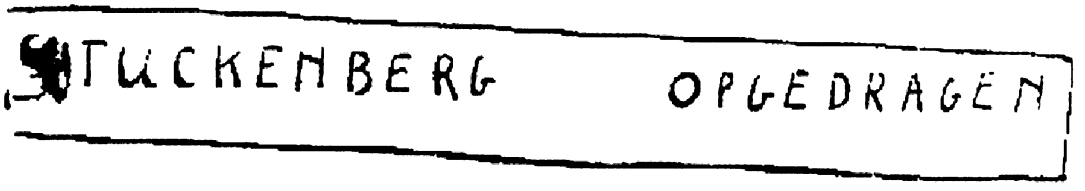
(235; blau)

Digitized by Google

[zwei ländliche gedichte für Heinrich Campendonk]

Diese Zeilen sind in großer Schrift auf einer gesonderten Seite geschrieben, die den Gedichten *Land Avond* und *Land Rust* vorangeht. Visuell ähnlich markant ist folgende Stelle:

(2)



(212: blau)

[Stuckenberg gewidmet]

Bei der Widmung in (2) handelt es sich um die letzte Zeile des Gedichts *Metafiziese Jazz*. Im Blattspiegel steht sie ganz unten an der Seite nach einem großen Leerraum, der hier nicht mit dargestellt ist. Der Rahmen hebt diese Zeile zusätzlich vom Rest des Textes ab und verleiht ihr so einen besonderen Status. In einer hypertextuellen Lektüre kann der Rahmen als Markierung eines Hyperlinks fungieren, die den Lesern signalisiert: hier anklicken. Leisten die Leser dieser Aufforderung Folge, so finden sie Heinrich Campendonk (1889-1957) in einem elektronischen Lexikon wie der *Encarta* oder im imaginären *Xanadu* unter dem Eintrag "*Blauer Reiter*", von wo aus ein weiterer Link zu "Kandinsky" angelegt ist. Geben sie Fritz Stuckenberg (1881-1944) in ihre hypertextuelle Suchmaschine ein, wird das Netzwerk antworten mit Hyperlinks wie "Kubismus", "*Sturm*-Kreis" und "Herwarth und Nell Walden".

Bei den Namen in (1) und (2) handelt es sich also um die Namen von bildenden Künstlern. Ähnlich wie ein Autorenname gemäß Foucault (1988: 17) nicht nur auf eine bestimmte biographische Person sondern auf "eine bestimmte Seinsweise des Diskurses" verweist, stehen auch die Namen "Campendonk" und "Stuckenberg" nicht nur für historische Personen, sondern für eine bestimmte Art von Diskursivität. (Vgl. Kap. 6) Sie fungieren als kulturalisierte Zeichen, die indexikalisch auf einen bestimmten Diskurs verweisen, der sich - ob verbal, visuell oder auditiv - durch eine spezifische Sprechweise kennzeichnet.

Zu diesem Diskurs liefert die Van-Ostaijen-Forschung reichhaltiges Material historisch-biographischer Art, weil sie sich dafür interessiert, dass Van Ostaijen mit diesen Künstlern persönlich bekannt und teilweise auch eng befreundet war. Beispiels-

Digitized by Google

weise haben Borgers (1996) und Bulhof (1992) anhand der Korrespondenz Van Ostaijens Kontakte zu Stuckenberg und prominenten Figuren der Berliner Kunstszene wie Heinrich von Boddien, Lyonel Feininger, Adolf Knoblauch, Johannes Molzahn, Georg Muche, Walter Mehring, Salomon Friedländer alias Mynona und Arnold Topp rekonstruiert.[1] Aus dieser Korrespondenz geht auch hervor, dass Van Ostaijen Campendonk im Sommer 1919 in der Künstlerkolonie Seeshaupt am Starnberger See kennen gelernt hat, als dieser dort seinen Freund Fritz Stuckenberg besuchte.

Obwohl mein Interesse an diesen Künstlerfreundschaften weniger biographischer denn systematischer Art ist, bilden diese Untersuchungen eine wichtige Grundlage. An ihnen kann gezeigt werden, dass der Diskurs Van Ostaijen dicht mit dem Stuckenbergs und Campendonks verflochten ist. Beispielsweise malte Stuckenberg ein kubistisches Ölgemälde mit dem Titel *Das Liebespaar* (Abbildung 6), auf dessen Rückseite auf einem Zettel am Keilrahmen vermerkt ist: "Bildnis P.u.E. van Ostayen: Paul van Ostayen 1920 Stuckenberg 2000.- Mk." (Vgl. Wandschneider 1993: 221) Van Ostaijen diskutierte seinerseits die Gemälde von Stuckenberg und Campendonk in zahlreichen Kunstkritiken. Des Weiteren widmete Van Ostaijen Campendonk das Gedicht *Gnomedans* (VW2: 157-159), das in der Zeit von *De feesten* entstanden ist, aber nicht in den Gedichtband aufgenommen wurde. Hiervon fertigte er für Campendonk auch eine Übersetzung ins Deutsche an, die erhalten geblieben ist. (VW2: 256-258) Über Stuckenberg schrieb er das ebenfalls unveröffentlichte Gedicht *Fritz Stuckenberg* (VW1: 280-282), das Bulhof (1992: 10-11) und Borgers (1996a: 222-224) als verbale Reaktion auf das *Bildnis P.u.E. van Ostayen* interpretieren.

Diese Beispiele machen deutlich, dass der Hyperlink in beide Richtungen verläuft: sowohl von Van Ostaijen zu Stuckenberg und Campendonk als auch umgekehrt. Der verbale Van-Ostaijen-Diskurs ist durchdrungen von den visuellen Stuckenberg-Campendonk-Diskursen, und zwar unabhängig von der medialen Differenz zwischen den einzelnen Texten.

Neben dem Hyperlink zur bildenden Kunst des deutschen Kubismus ist in *De feesten* in Form von *name dropping* auch unübersehbar ein Hyperlink zur Antwerpener Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre angelegt. Beispielsweise steht auf der ersten Seite hinter dem Schmutztitel in großen schwarzen Buchstaben in Blattmitte "Oskar Jespers opgedragen" (153), und das Gedicht *Maskers* trägt die Widmung "aan Paul Joostens" (160). Auf Mausklick erfahren die Leser über diese Namen, dass Oscar Jespers (1887-1970) ein Bildhauer war und Paul Joostens (1889-1965) ein Maler, die in

[1] Für eine gut recherchierte historische Darstellung der Berliner Kontakte Paul van Ostaijens verweise ich zusätzlich auf Reynebeau (1996).

Digitized by Google

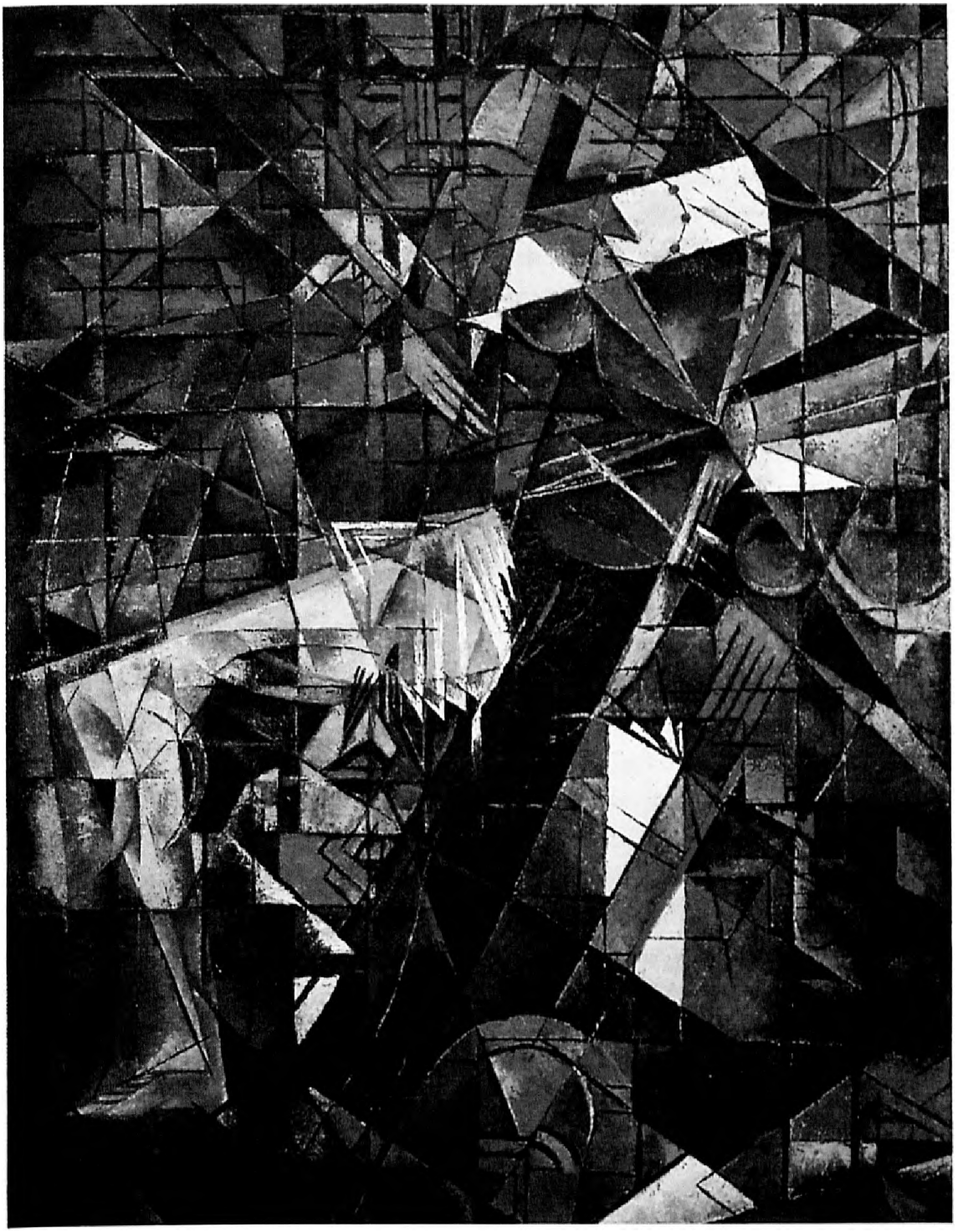


Abbildung 6: Fritz Stuckenberg: *Das Liebespaar* (Öl auf Leinwand, 129,5 x 100 cm, Landesmuseum Oldenburg, In Wandschneider und Alms 1993: 138)

Digitized by Google

den Kriegs- und Nachkriegsjahren in Antwerpen den Expressionismus und den Kubismus vorantrieben. Gemeinsam mit dem Maler Floris Jespers (1889-1965), dem Bruder von Oscar, sowie dem bildenden Künstler Jos Leonard (1892-1957) gründeten sie unter dem Vorsitz von Paul van Ostaijen die *Sienjaal*-Gruppe und reservierten sich einen eigenständigen Platz im Feld der belgischen Avantgarde, das von Künstlern wie Jozef Peeters (1895-1960), Karel Maes (1890-1974), Victor Servranckx (1897-1965), René Magritte (1898-1967), Georges Vantongerloo (1886-1965) und Prosper De Troyer (1896-1984) beherrscht wurde, die in den einschlägigen Zeitschriften wie *Ça ira!* (1921), *Het Overzicht* (1922-1924), *De Driehoek* (1925), und *7Arts* (1923-1924) publizierten.[2] Die Namen "Oscar Jespers" und "Paul Joostens" fungieren somit ebenfalls als indexikalische Zeichen, die auf den Diskurs verweisen, für den diese Künstler einstehen. Im Rahmen einer hypertextuellen Lektüre haben sie die Funktion eines Hyperlinks, dessen Aktivierung den belgischen visuellen Modernismusdiskurs in *De feesten* hineinträgt.

Bei Van Ostaijen kommen die Namen Joostens und Jespers häufig vor. Beispielsweise hat Van Ostaijen zahlreiche Kunstkritiken über die Arbeiten der Jespers-Brüder geschrieben, und auch das Werk von Paul Joostens hat er intensiv in diversen Zeitschriftenartikeln diskutiert. Insbesondere die Jespers-Brüder sind sehr präsent bei Van Ostaijen.[3] Beispielsweise verfasste Van Ostaijen ein Gedicht mit dem Titel *Floris Jespers schildert een haven*, das aus dem Nachlass herausgegeben wurde. (VW2: 166) Daneben stammen zahlreiche Illustrationen in Van Ostaijens Werk von den Jespers-Brüdern: die Zeichnung auf der Titelseite der Erstausausgabe der postum erschienenen Groteske *De bende van de stronk* hat Floris Jespers gefertigt; die Holzschnitte mit kubistischer Raumkonzeption, die in *Bezette Stad* abgebildet sind, stammen von Oscar Jespers, ebenso die Plastik auf dem Grab von Van Ostaijen auf dem Schoonselhof in Antwerpen. Zudem war Oscar Jespers für die typographische Form von *Bezette Stad* verantwortlich, und Van Ostaijen betraute ihn auch mit der Veröffentlichung von *De*

---

[2] Für einen repräsentativen Überblick über die belgische Avant-Garde verweise ich auf den Ausstellungskatalog *L'avant-garde en Belgique 1917-1929* (1992). Einen Eindruck von der Komplexität der Wort-Bild-Interaktion im belgischen Avantgardismus anhand der einschlägigen Zeitschriften liefert Weißgerber (1991).

[3] Hadermann (1986) stellt dar, dass Paul Joostens neben anderen Künstlern wie James Ensor oder Jozef Peeters von Van Ostaijen eher "stiefmütterlich" behandelt werde. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen eskalierte ein Streit, und Van Ostaijen "exkommunizierte" Paul Joostens per "*Bulla*" aus dem "Heiligen Kubistischen Reich". Einzelheiten dieses Konflikts, beispielsweise, dass Joostens Van Ostaijen hinsichtlich des berühmten *Asta-Nielsen*-Gedichts aus *Bezette Stad* des Plagiats beschuldigte, hat die von Buyck (1995) herausgegebene Korrespondenz zwischen Joostens und Jos Léonard ans Licht gebracht.

Digitized by Google

feesten. Da aber schon *Bezette Stad* sich in Antwerpen kaum verkaufte, ging *De feesten* damals erst gar nicht in Druck. (Vgl. Borgers 1996a: 426f) Linken die heutigen Leser *De feesten* nicht nur - wie ich in Kapitel 2 getan habe - zu den tatsächlichen Textvarianten der Textgenese und der Editionsgeschichte, sondern auch zu einer fiktiven autorisierten gedruckten Edition des Gedichtbands, so ist diese Textvariante nicht ohne einen erheblichen Anteil von Oscar Jespers denkbar.

Umgekehrt finden sich auch im Werk von Jespers und Joostens zahlreiche Spuren Van Ostaijens. Als direkte Hyperlinks zu Van Ostaijen fallen beispielsweise eine Radierung von Floris Jespers mit dem Titel *Pour le poète Paul van Ostaijen* (Ets Koninklijke Bibliotheek Albertina Brussel; vgl. Hadermann 1987: 24) und ein *Portret van Paul van Ostaijen* (vgl. Buyck 1996: 180) auf. Die Interaktion zwischen Van Ostaijen einerseits und Jespers und Joostens andererseits geht aber weiter als derartige prägnante Hyperlinks. Aus historischer Sicht ist umfangreich dokumentiert worden, wie Van Ostaijen in den Kriegsjahren und auch danach von Berlin aus die Antwerpener *Sienjaal*-Gruppe dirigierte, indem er ihr mit seinen programmatischen Ansichten einen Stil vorschrieb, den er als "organischen Expressionismus" bezeichnete. (Vgl Buyck 1996: 11-36; Hadermann 1987) Van Ostaijen war nämlich nicht nur Dichter, sondern auch Kunstkritiker und -händler sowie Galerist. Er regte seine Freunde an, sich mit den aktuellen Theorien zum Futurismus, Kubismus und Expressionismus zu beschäftigen und trug ihnen auf, Albert Gleizes *Du Cubisme* (1912), Jean Metzingers *Les peintres cubistes, Méditations esthétique* (1913), Guillaume Apollinaires *Cubistes, futuristes, passéistes* (1914) sowie Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* und den von Kandinsky und Franz Marc herausgegebenen *Der blaue Reiter* zu lesen. Selber verinnerlichte er diese Schriften in seinen programmatischen Essays. (Vgl. Hadermann 1970)

In der Van-Ostaijen-Forschung werden derartige thematische und ästhetische Übereinstimmungen im Allgemeinen als gegenseitige Beeinflussung bezeichnet, die anhand der Biographie linear rekonstruiert werden. (Vgl. Buyck 1996; Hadermann 1970: 125f) Auch aus hypertextueller Sicht kann dieses historische Framing interessant sein. Allerdings liegt der Schwerpunkt anders. Hier interessiert nicht so sehr die biographische Seite einer Künstlerfreundschaft, sondern vielmehr *wie* der visuelle Joostens / Jespers beziehungsweise Stuckenberg / Campendonk-Diskurs mit dem verbalen Van-Ostaijen-Diskurs interagiert. Als eine besondere Form von Interdiskursivität verstehe ich beispielsweise folgenden Kommentar über die Beziehung zwischen Van Ostaijen und Floris Jespers durch Hadermann, die er anhand einiger Beispiele aus den Gedichtebänden *Music Hall* und *Bezette Stad* belegt:

Digitized by Google

> Von der Prinzessin von Ji-Ji, der in [Van Ostaijens Gedichtband] *Music-Hall* ein Liebeszyklus gewidmet ist, hat Flor Jespers ein schönes Porträt gemalt [...]. Der Hafen von Antwerpen ist oft der Hintergrund - oder der Gegenstand - ihrer Arbeiten. Kneipe, Zirkus und Music-Hall sind auch reichlich präsent. Das Fräulein Lola, Tänzerin, wird von Floris gemalt und von Van Ostaijen in *Music Hall* mit Namen genannt [...] Tänzerinnen, Jongleure, Harlekine und Kolombinen bevölkern das Werk des Künstlers und kommen öfter vor im Werk des Dichters [...]. (Hadermann 1987: 22)[4]

An diesen Beispielen ist bemerkenswert, dass die Darstellung der Music-Hall, des Hafens, des Zirkusses diskursiv gebunden ist an, um abermals mit Bachtin zu sprechen, eine "Stimme aus den Niederungen". Sie steht in einem dialogischen Verhältnis zu den "gehobenen" Kunstäußerungen, da sie sowohl Momente der Nachfolgung als auch Momente der Abweichung in sich birgt. So knüpft die Porträtierung einer Tänzerin, eines Jongleurs oder eines Harlekins an das Genre der traditionellen Porträtkunst an, die den höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten ist, nimmt sie aber zugleich durch die Wahl "niederer" Objekte aufs Korn.

Hadermanns Beispiele zeigen nicht nur, dass der Diskurs Jespers und der Diskurs Van Ostaijen einander durchdringen, sondern sie sind darüber hinaus von einer gemeinsamen diskursiven Redeweise geprägt, die mit jedem Medienwechsel neu kommuniziert wird. Interdiskursivität und Intermedialität halten den Prozess der Signifikation in Gang, und zwar nicht nur in *Music Hall* und *Bezette Stad*, sondern, so lautet meine Hypothese, auch in *De feesten*. Im folgenden möchte ich untersuchen, wie sich die Hyperlinks zu Stuckenberg, Campendonk, Jespers und Joostens in Hinblick auf ihre diskursive und mediale Beschaffenheit für eine Lektüre von *De feesten* operationalisieren lassen.

Ein erzähltes Bild: *Land Rust*

Ein Beispiel für eine mögliche Vorgehensweise, wie der Link zur expressionistisch-kubistischen bildenden Kunst für das Lesen von *De feesten* genutzt werden kann, möchte ich anhand von Hadermanns Lesart des Gedichts *Land Rust* vorstellen, das im Folgenden als Beispiel (3) wiedergegeben ist. In diesem Gedicht wird eine abendliche Berglandschaft geschildert: es ist die Rede von "landelikheid van landschap"

---

[4] "Van de Prinses van Ji-Ji aan wie een verliefde cyclus uit *Music-Hall* is gewijd heeft Flor Jespers een mooi portret geschilderd [...]. De haven van Antwerpen maakt dikwijls het decor - of het onderwerp - uit van hun werken. Café, circus en music-hall zijn er ook rijk vertegenwoordigd. Juffer Lola, danseresje, wordt door Floris getekend en door Van Ostaijen in *Music Hall* met name genoemd [...]. Danseresjes, jongleurs, harlekijnen en colombines bevolken het oevre van de kunstenaar en treden meer dan eens op in dat van de dichter [...]."

Digitized by Google

["ländlichkeit von landschaft"], von "avond" ["abend"], und die Notion "bergen" kommt wiederholt vor.

Hadermann liest dieses Gedicht vor dem Hintergrund eines historischen Ereignisses, das Borgers (1996a: 298-300) in den sechziger Jahren anhand von Interviews mit Emmeke Clément und Heinrich Campendonk rekonstruiert hat. Demnach soll Paul van Ostaijen an einem Tag Mitte Juni 1920 in Begleitung von Emmeke Clément und den Eheleuten Campendonk die Benediktenwand im Karwendelgebirge erstiegen haben und dabei in Not geraten sein. Hadermann argumentiert wie folgt:

> Und da geschah es. Höhenangst ergriff Van Ostaijen, ihm wurde schwindelig, er versuchte, sich an den Felsen festzuklammern, und ihm konnte nur mit viel Mühe von den drei anderen hinaufgeholfen werden. Als er auf dem Berggipfel stand und sich von dem Schrecken erholt hatte, zeigte er sich sehr erfreut, den Aufstieg unternommen zu haben, und er genoss den prächtigen Ausblick in vollen Zügen. [...]
> Genau in dieser Zeit [Juni 1920] schreibt Van Ostaijen [...] so seltsame Gedichte, in denen bei ihm eine reale Berglandschaft vorkommt, nicht als Metapher, sondern direkt als Gegenstand lyrischer Erfahrung: ich meine das Campendonk gewidmete 'Land Rust' [...].[5] (Hadermann 1995: 181)

Hadermanns Lesestrategie besteht darin, die in *Land Rust* dargestellte Berglandschaft auf ein wirkliches geographisches Objekt zu beziehen, und die im Gedicht ausgedrückte "ruhige Kontemplation", in der "keine Rede von Höhenangst"[6] ist, interpretiert er als Zeichen für Van Ostaijens Hochstimmung nach Ersteigung der Bergwand. Für ihn liegt die Bedeutung des Gedichts in der Biographie des Dichters.

Neben der Benediktenwand kommen für *Land Rust* aber noch andere Landschaften als Interpretanten in Frage. Dies möchte ich anhand eines Hyperlinks zeigen, den ich als alternativen Pfad zu Hadermanns Link anlege. Im "Oeuvreverzeichnis des malerischen Werkes Heinrich Campendonks der Jahre 1905-1952" (Firmenich 1989: 219-360) fallen als mit den Jahren 1918-1921 datierte Landschaftsbilder vor allem die Penzberger Aquarelle *Penzberger Reiter* (1918), *Der Kuhhirt* (1918) und *Der Reiter* (um 1919) auf.

---

[5] "En toen gebeurde het. Hoogtevrees maakte zich van Van Ostaijen meester, hij werd duizelig, probeerde zich vast te klampen aan de rotsen, en kon slechts met veel moeite door de andere drie naar boven worden geholpen. Toen hij op de bergtop stond en van de schrik wat bekomen was toonde hij zich zeer verheugd de tocht te hebben ondernomen en genoot hij met volle teugen van het prachtige uitzicht. [...] Precies in die tijd [Juni 1920] schrijft Van Ostaijen [...] van die zeldzame gedichten waarin bij hem een reëel berglandschap voorkomt, niet als metafoor maar rechtstreeks, als voorwerp van lyrische ervaring: ik bedoel het aan Campendonck opgedragen 'Land Rust' [...]."

[6] "rustige contemplatie"; "geen sprake van hoogtevrees"

Digitized by Google

(3)

LAND RUST

Avond RILT fraal in zinken
vanzelfsprekend wonder
gebeuren zonder gebeurtenis
al maar vallen
zinken
geluidloos worden van geluiden
afgegrensd zijn
van zich zijn
en zinken
vallen
kleine kring kleinere kring
midden en omtrek kleinste kring

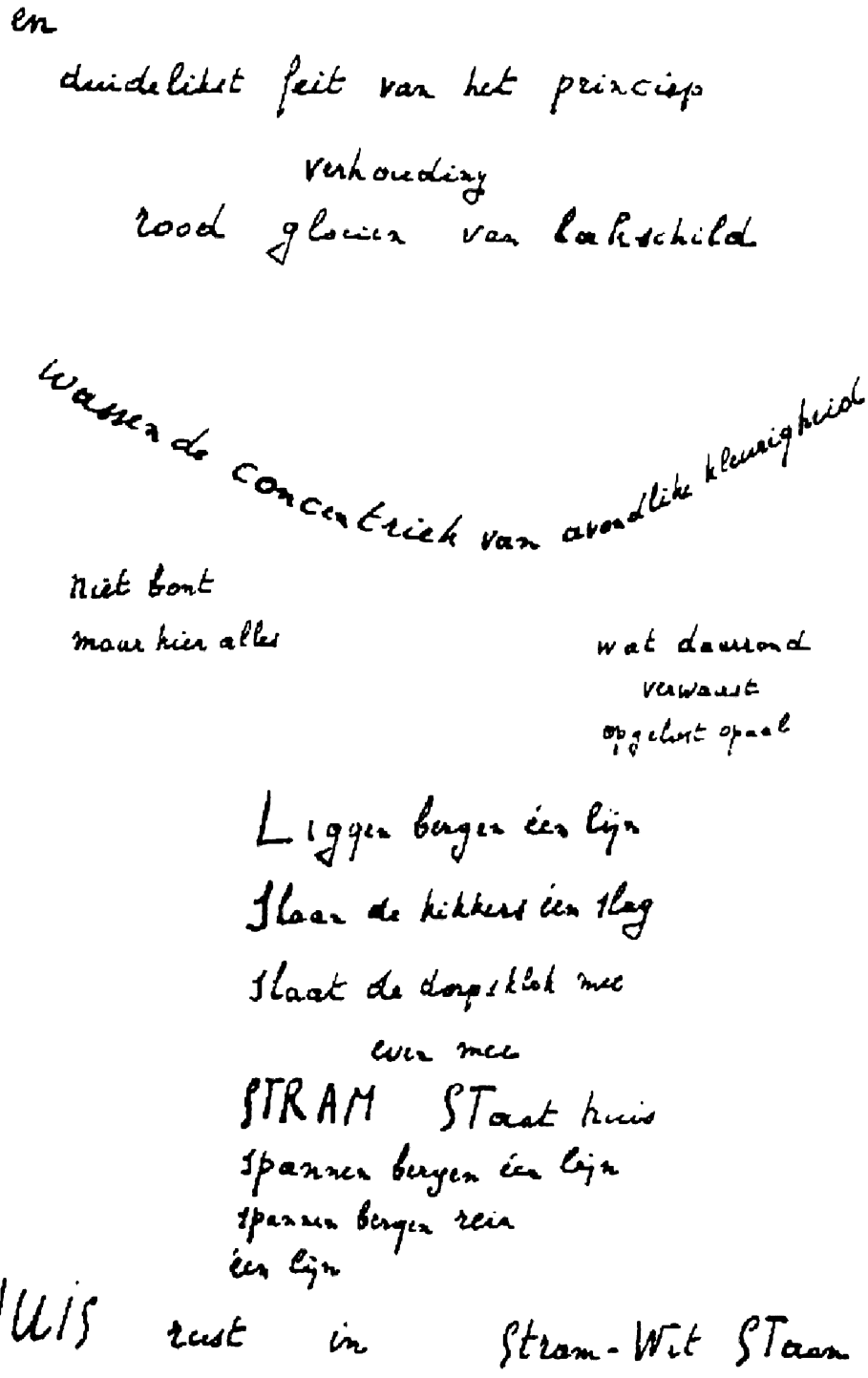
Telegraafpaal bepaalt landelijkheid van landschap
verhouding geeft telegraafpaal
zwaluwen drenkte de hoogste draad

koorddansersroutine charme en evenwicht

(239; blau)

[LAND RUHE / Abend ZITTERT fahl in sinken / selbstverständliches wunder / geschehen ohne geschehnis / immer nur fallen / sinken / geräuschlos werden von geräuschen / abgegrenzt sein / von sich sein / und sinken / fallen / kleiner kreis kleinerer kreis / mitte und umfang kleinster kreis / Telegrafenmast bestimmt ländlichkeit von landschaft / verhältnis gibt telegrafenmast / schwalben betrieb das höchste kabel / seiltänzerroutine charme und gleichgewicht]

Digitized by Google



(240; blau)

[und / deutlichster umstand des prinzips / verhältnis / rot glühen von lackschild : / zunehmende konzentrizität von abendlicher farbigkeit / nicht bunt / aber hier ist alles was dort herum verschwimmt / aufgelöstes opal / Liegen berge eine linie / Schlagen die frösche einen schlag / schlägt die dorfsglocke mit / kurz mit / STRAMM Steht haus / spannen berge eine linie / spannen berge rein / eine linie / HAUS ruht in Strammem-Weiß Stehen]

Digitized by Google

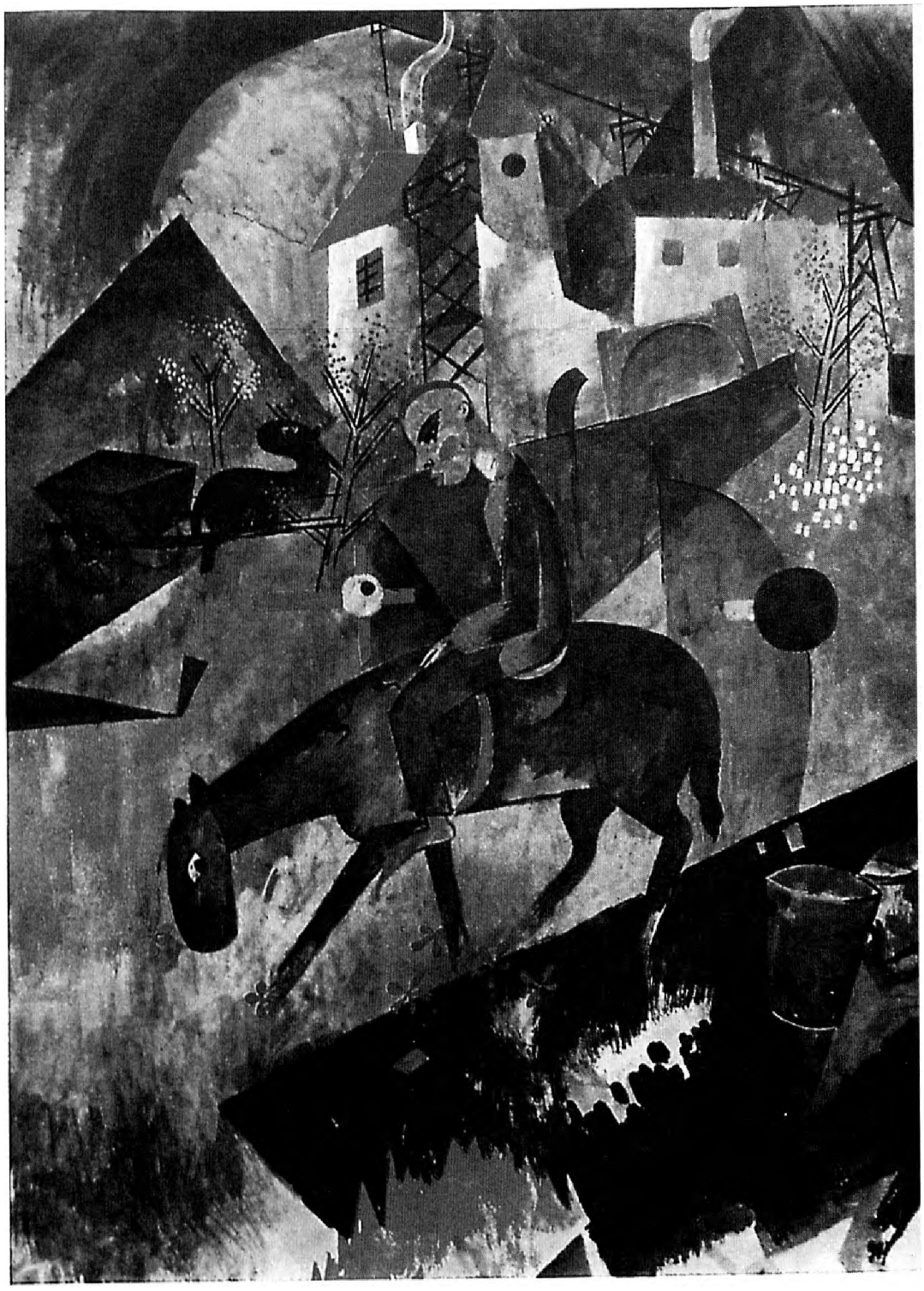


Abbildung 7: Heinrich Campendonk, *Penzberger Reiter* (Aquarell auf Papier, 47 x 35,5 cm, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, In Firmenich 1989: 157)

Digitized by Google

In *Penzberger Reiter* (siehe Abbildung 7) sind ähnliche Landschaftselemente dargestellt wie in *Land Rust*:

(4) liggen bergen één lijn
[liegen berge eine linie]

(5) slaat de dorpsklok mee
[schlägt die dorfsglocke mit]

(6) telegraafpaal bepaalt landelikheid van landschap
[telegrafenpfahl bestimmt ländlichkeit von landschaft]

(7) de hoogste draad
[der höchste draht]

In beiden Texten geht es um Berge (4), einen Glockenturm (5) und um Masten mit Kabeln (6 und 7). Im Fall von *Penzberger Reiter* können diese Landschaftselemente die Betrachter dazu verführen, in dem Gemälde die Darstellung einer unbefleckten Berglandschaft zu lesen. Diese Lesart findet sich beispielsweise bei Paul Wember (1960: 50):

> Der durch ein Dorf reitende Mensch ist nicht nur die zuständliche Schilderung eines Reiters, sondern es kommen hinzu die Aspekte der Wirklichkeit, die noch zum Thema gehören, [...] zum Beispiel die Mächtigkeit der Häuser, die spezifisch dörfliche Vegetation, der fahrende Bauernkarren, die abgrenzenden Zäune, [...] ja, auch der Duft der Wiesen, die Geräusche der Tiere und der Lärm der Milcheimer. Alle diese Dinge klingen zusammen wie Reflexe im durchziehenden Reiter. (zit.n. Firmenich 1989: 161)

Wenn allerdings zu dieser Lektüre das historisch-geographische Framing, in das der Titel *Penzberger Reiter* die dargestellte Landschaft einbettet und das Wembers außer Acht lässt, hinzugezogen wird, erscheint *Penzberger Reiter* in einem vollends anderen Licht. Dies macht Firmenich wie folgt deutlich:

> Zwischen Sindelsdorf und Seeshaupt liegt das kleine bayerische Städtchen Penzberg, wo Campendonk häufiger Besorgungen erledigte. In Penzberg wurde bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts hinein Bergbau betrieben, den der Künstler in seinem Aquarell 'Penzberger Reiter' thematisierte. Der Dreiecksberg links im Hintergrund ist nicht etwa eine kubistisch geprägte Abstraktion der Voralpen, sondern die Darstellung der sogenannten 'Penzberger Dolomiten', wie die aus dem Abraum des Bergbaus entstandenen Schutthügel von den Penzbergern genannt wurden. (Firmenich 1989: 161)

Digitized by Google

Zweifelsfrei ist Firmenichs biographisch-historische Lektüre von *Penzberger Reiter* "richtiger" und "wahrer" als die Wembers. In gleicher Weise erhebt auch Hadermanns Lesart von *Land Rust* den Anspruch, da sie historisch und geographisch unumstrittene Fakten anführt, "richtig" und "wahr" zu sein. Dennoch führt eine derartige Historisierung für eine Lektüre von *Land Rust* nicht zu einer Einheit stiftenden Bedeutung. Immerhin ist aus historisch-biographischer Sicht genauso gut denkbar, dass Van Ostaijen in *Land Rust* nicht die Benediktenwand, sondern die oben genannten Penzberger Aquarelle darstellt. Dabei bleibt aber unklar, ob er Wembers "falscher" Lesart gefolgt ist und beispielsweise die blau-grau Töne des Bildes als Zeichen für das Fallen des Abends interpretiert, oder ob er Firmenichs "richtiger" Lesart gefolgt ist, so dass *Land Rust* als bissige Satire auf die Tristheit einer industriell entstellten Landschaft zu verstehen wäre. Wie gut die jeweiligen Hyperlinks historisch dokumentiert sein mögen, für *Land Rust* bleibt diese Art des Lesens spekulativ.

Eine intermediale Lektüre ist dagegen anders gelagert. Sie versucht die Widmung "voor Heinrich Campendonk" (235) weder geographisch noch biographisch zu dechriffrieren, sondern sie fasst "Campendonk" als Einladung auf, einen Sprung zu den diskursiven Artikulationsweisen der visuellen Texte von Campendonk zu wagen, so wie sie beispielsweise in *Penzberger Reiter* gegenwärtig sind. Gemäß dieser Lesestrategie erscheint weniger interessant, *welche* Berge dargestellt sind und *wo* diese in Zeit und Raum zu lokalisieren sind, als vielmehr *wie* eine Landschaft erzählt wird. "Liggen bergen één lijn" heißt es in *Land Rust*, und weiter "spannen bergen éen lijn / spannen bergen rein / éen lijn" (240) ["spannen berge eine linie / spannen berge rein / eine linie"]. Auffälliger als das Motiv der Berge selbst tritt hier ein visuell-kompositorisches Prinzip hervor, nach welchem die Berge angeordnet sind: auf einer Linie. Nicht eine geographische Landschaft wird hier erzählt, sondern deren visuelle Performanz.

Diese visuelle Lektüre wird zudem von der ausgesprochen geometrischen Terminologie vorangetrieben. Neben der Linie ist im Gedicht noch die Rede von:

(8) kleine kring kleinere kring / midden en omtrek kleinste kring (239)
[kleiner kreis kleinerer kreis / mitte und umfang kleinster kreis]

Kreis, Mitte und Umfang sind allesamt geometrische Begriffe. Ebenso wie "lijn" kann "kring" gelesen werden als kodiertes Zeichen für die Reduktion von Figurativität auf ihre elementarste geometrische Form, so wie sie in den diskursiven Darstellungstechniken kubistischer Malerei gehandhabt wird.

Dieses Verfahren, das keine Linie oder keinen Kreis malt, sondern "lijn" oder "kring" mit Worten sagt, knüpft an an die Schreibpraxis der Manifeste über visuelle

Digitized by Google

Kunst, wo die Thematisierung geometrischer Primärformen seit der Einführung des Begriffs der sogenannten *ligne force* im *Manifeste de la peinture futuriste* durch Boccioni, Ballà und Carrà zu den zentralen Ausdrucksweisen zählt. (Vgl. Hadermann 1986: 54; 1970: 193) Im Kubismus steht Geometrie für die "Idee der Abstraktion": "Nicht die zerbrochenen, engen fleischigen Massen menschlicher Körper sind schön", schreibt beispielsweise der Architekt und Kritiker Adolf Behne, "sondern die Kreise, die Geraden, die Parallelen, die Kurven, die Ellipsen, Ovale und Dreiecke, welche die Idee sind". (zit. n. Wagner 1993: 51) Durch diese geometrische Ausdrucksweise liegt nahe, das Gedicht nicht als Zeichen für eine reale Landschaft im Sinne von Hadermann zu lesen, sondern vielmehr als verbale Erzählung einer kubistischen Darstellungsweise von Landschaftlichkeit.

Neben dieser besonderen geometrischen Ausdrucksweise zeichnet sich das Sprechen über kubistische Kunst auch durch das Sprechen über Farben aus. In Kapitel 4 über die Semiotik der Farben habe ich dargelegt, dass Kandinsky Farben eine eigenständige Rolle als Bedeutungsträger zuspricht, und dies trifft auch auf Campendonk zu. Auch in *Land Rust* wird wiederholt über Farben gesprochen:

(9) avondlijke kleurigheid
[abendliche farbigkeit]

(10) rood gloeien van lakschild
[rotes glühen von lackschild]

(11) niet bont
[nicht bunt]

(12) opgelost opaal
[aufgelöstes opal]

Das Sagen von "kleurigheid", "rood" und "niet bont" kann - zumal das Gedicht vom Fallen des Abends handelt - als eine Erzählung gelesen werden, die die fortschreitende Dämmerung beschreibt, wobei sich die Farben verändern, bis sie schließlich alle als "opgelost opaal" erscheinen. Zwar ist das Sagen von Farbnamen ebenso wie das Sprechen über Formen primär an das Medium Sprache gebunden, es repräsentiert aber zugleich einen visuellen Diskurs mitsamt der für ihn spezifischen Darstellungstechniken. In *Land Rust* wird Visualität nicht nur verbal erzählt, sondern das Buchstabenmaterial wird auch rhythmisch-kalligraphisch markant inszeniert. Die Anordnung der Kalligramme über den Blattspiegel verläuft nicht wie bei der Normalverwendung von

Digitized by Google

Schrift entsprechend ihrem konsekutiven Textfluss, sondern sie entspricht vielmehr einer bildkompositorischen Organisationsweise.

Ausgesprochen visuell ist beispielsweise die in einem weiten Bogen von links nach rechts über das Blatt gespannte Zeile "wassende concentriek van avondlike kleurigheid". Zudem fungiert die Bogenform dieser Zeile als ikonisches Zeichen für die in "concentriek" ausgedrückte Kreisform. Darunter sind die sprachlichen Zeichen in Blöcken angeordnet: ein kleiner Block links, ein kleiner Block rechts und mittig darunter ein großer Block. In einem visuellen Diskurs steht dieses Seitenlayout für die Bildkomposition und implementiert insofern eine Darstellungsweise in das Gedicht, die für phonographische Schriftsysteme untypisch ist, dafür aber als Repräsentationstechnik visueller Kommunikationssysteme gilt.

Diese rhythmisch-kalligraphische Organisationsweise von Poesie lese ich als Einladung, auch die sprachlichen Zeichen selbst visuell zu interpretieren. Der Telegraphenmast in "Telegraafpaal bepaalt landelikheid van landschap" (239) verweist als sprachliches Zeichen nicht unbedingt direkt auf ein reales Objekts, einen echten Pfahl in einer Landschaft, sondern auf dessen visuelle Repräsentation, also auf einen Interpretanten im Peirceschen Sinne, der seinerseits Zeichencharakter hat. Dieser visuelle Interpretant muss seinerseits nicht unbedingt für einen realen Telegraphenmast stehen, sondern er kann als Zeichen für ein kompositorisches Element fungieren, das im Bild den Maßstab für Proportionalität setzt. So wie in *Penzberger Reiter* die Pfeiler des Kohlenförderlifts als senkrechtes und die Verkabelung zwischen den Pfeilern als diagonales kompositorisches Prinzip fungieren, kann in *Land Rust* "telegraafpaal" als Zeichen für eine senkrechte und "de hoogste draad" für eine waagerecht oder diagonal verlaufende Linie gesehen werden, die beide als bildkompositorische Elemente fungieren können. Im Gedicht ist Proportionalität zudem explizit artikuliert in "verhouding geeft telegraafpaal" und "duidelikst feit van het princiep / verhouding".

Eine weitere Basiskategorie visueller Zeichensysteme lese ich in den Anfangszeilen von *Land Rust*. Hier wird das Fallen des Abends bezeichnet als:

(13) gebeuren zonder gebeurtenis / al maar vallen / zinken
[geschehen ohne geschehnis / immer nur fallen / sinken]

Zu den zentralen narrativen Eigenschaften bildender Kunst zählt, dass jegliche Konsekutivität einer Handlung auf die Momentaufnahme eingefroren wird, und jede Momentaufnahme steht als Zeichen sowohl für ein in der Zeit Vorausliegendes als auch für ein Folgendes. So kann das Fallen des Abends zu einem ewig fortdauernden Prozess werden. In "en zinken / vallen" ist diese visuelle Durativität verbal ausgedrückt.

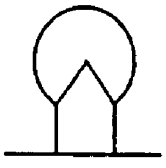
Digitized by Google

Ähnlich gelagert ist das Zeichengefüge "geluidloos worden van geluiden". Hierin lese ich eine weitere diskursive Erzählweise visueller Texte, denn Bilder erzählen ihre Geschichten stumm; sie müssen ohne Worte und ohne sonstige akustische Mittel auskommen. Insofern ist das Sprechen von Bildern ein schweigendes. In *Land Rust* wird die Stille nur einmal verstört in "slaat de dorpsklok mee", aber unmittelbar unter diesem Zeichengefüge ist hinzugefügt "even mee". Danach ist die Lautlosigkeit wieder hergestellt.

Zusammenfassend zeigt diese intermediale Lesart von *Land Rust*, wie ein Gedicht mit sprachlichen Mitteln an die visuellen Darstellungstechniken bildender Kunst anknüpfen kann: durch die Handhabung einer besonderen Terminologie (das Sagen von Formen und Farben), durch das Herausstellen der visuellen Möglichkeiten von Sprache mit Hilfe der rhythmischen Kalligraphie sowie durch das Sprechen über Komposition und Proportion, über Stille und Fixierung des Prozesshaften auf die Momentaufnahme. Die intermediale Lektüre vermag, die verschiedenen medialen Ebenen des semiotischen Prozesses zu beleuchten und zu zeigen, wie ein verbaler Text Visualität interdiskursiv einbeziehen kann.

In *De feesten* können viele Stellen derartig visuell gelesen werden. Allerdings sind sie nicht immer durch einen so eindeutigen Hyperlink wie das hiesige *name-dropping* markiert. Sind die Leser aber einmal auf die visuelle Organisationsweise der Gedichte aufmerksam geworden, erweist sich die intermediale Suche nach erzählten Bildern als äußerst fruchtbar. Im Folgenden möchte ich hierfür weitere Beispiele diskutieren.

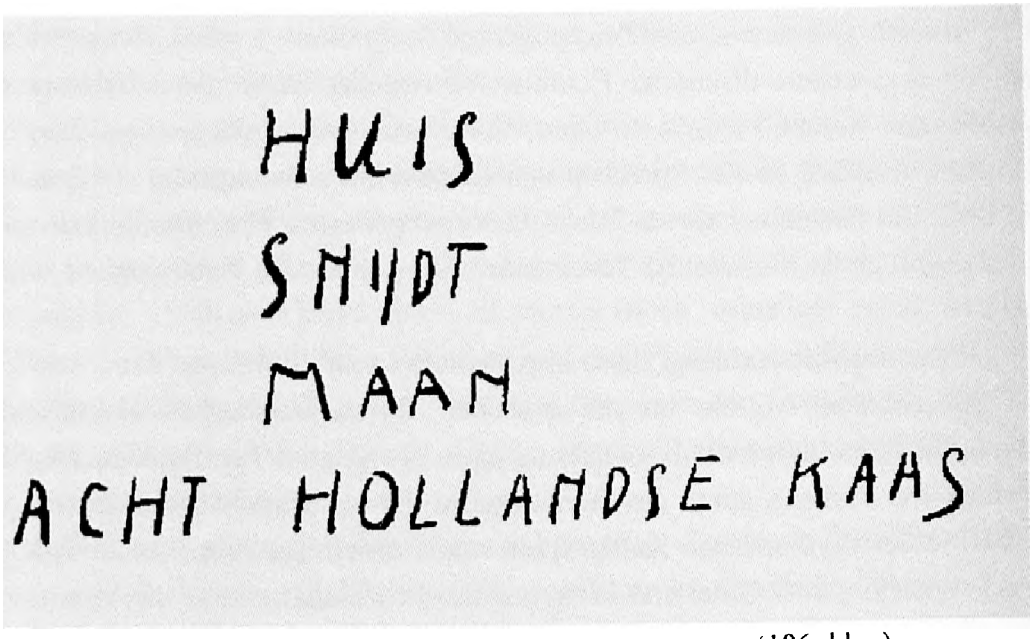
Die mediale Differenz



Eine weitere Textstelle in *De feesten*, die zum visuellen Lesen einlädt, liefert der Schluss von *DE marsj van de hete Zomer*, der unter (14) wiedergegeben ist.

(14) dansen / groen-blauw / blauw-groen / over het land / over het water / glimwormen liefdespel / spel van liefde / trekt de blauwe avond saam naar het kleine vlak / glimworm / glimworm klein vlak / avond groot vlak / licht blauw // duister blauw / groeiend prisma / volle vlakken / goede slaap beesten en tarwe / maar / zand van nachtegaals en padden / waarde / tegenwaarde / bassen en hobo's // (185)

Digitized by Google



(186; blau)

[tanzen / grün-blau / blau-grün / über das land / über das wasser / glühwürmchen / liebesspiel / spiel von liebe / zieht der blaue abend zusammen zur kleinen fläche / glühwürmchen / glühwürmchen kleine fläche / abend große fläche / hell blau // dunkel blau / wachsendes prisma / volle flächen / guter schlaf viecher und weizen / aber / gesang von nachtigalen und kröten / wert / gegenwert / bässe und oboen / HAUS / SCHNEIDET / MOND / WEICH HOLLÄNDISCHER KÄSE]

Ähnlich wie in *Land Rust* wird in (14) mit Worten ein Bild einer nächtlichen Landschaft erzählt. Die Notionen "Land" und "Nacht" sind zum Beispiel ausgedrückt in "over het land", "over het water" und "goede slaap beesten en tarwe". Daneben fällt dieselbe geometrische Terminologie auf: "klein vlak" und "groot vlak", "groeiend prisma" und "volle vlakken".[7] Auch das wiederholte Sagen des Farbnamens "blauw" kann als besondere Redeweise gelesen werden, mit der das Fallen der Nacht erzählt wird: von "groenblauw", "blauw-groen", über "de blauwe avond", "licht blauw" bishin zu "duister blauw". Hinzu kommt, dass die blaue Farbe der Schrift mit der Bedeutung des Repräsentamens "blauw" übereinstimmt, so dass die Farbe der Schrift als visueller Ikon fungiert. Überhaupt ist die rhythmisch-kalligraphische Inszenierung der Schriftzeichen, die über große weiße Leerräume distribuiert sind, visuell markant.

[7] Oben habe ich auf die Kodiertheit dieser Terminologie in den einschlägigen Manifesten zur abstrakten Kunst bereits hingewiesen. Insbesondere das Prisma zählt zu den zentralen Topoi des Expressionismus. Es steht für den Kristal, der, so Wagner (1993: 51), mit seiner "Reinheit und Vielfältigkeit [...]. Gegenbild dieser trümmerhaften, zufälligen, immer unvollkommenen [...] Form" ist. Als Beispiele für den Kristal-Diskurs führt Wagner neben Stuckenbergs Arbeiten Bruno Tauts kristalline Architekturvisionen, Feiningers prismatische Bilder und Klees Kristallisationen an.

Digitized by Google

Auffällig sind vor allem die letzten vier Zeilen in (14). Sie sind in außergewöhnlich großen Majuskeln geschrieben und im Blattspiegel zentriert angeordnet, so dass sie ein symmetrisches Schriftbild bilden. Auf den ersten Blick könnten die Leser vermuten, dass sie fungieren wie die Bildergedichte der konkreten Poesie, die dem *ut-pictura-poesis*-Programm verpflichtet sind.[8] Die Operationsweise dieses Zeichengefüges ist aber anders. Denn während im konkreten Gedicht das thematisierte Objekt durch die Anordnung der Schriftzeichen imitiert wird, geben die Kalligramme bei Van Ostaijen keinerlei Figurativität zu erkennen.

Dennoch blicken die Leser durch die verbalen Zeichen hindurch auf ein Bild. Demgemäß wird "HUIS" nicht konzeptuell-semantisch interpretiert als Gebäude, das dem Menschen als Wohnung dient, sondern das Wort "HUIS" verweist auf ein spezifisches geometrisches Darstellungsmuster, wie es beispielsweise von kleinen Kindern gehandhabt wird, die gerade anfangen, figurativ zu zeichnen: ein Quadrat mit einem Dreieck darauf, das ein Dach darstellt. Entsprechend wird von den unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten des Mondes die des kreisförmigen Vollmonds selektiert. Insofern ist auch der visuelle Interpretant von "MAAN" ein spezifischeres Zeichen als das verbale Repräsentamen.

Die Syntax, mit der "HUIS" und "MAAN" logisch verkettet sind, entstammt nicht den Kombinationsprinzipien von Sprache. Zwar suggeriert auf der sprachlichen Ebene das eindeutig konjugierte Verb "snijdt" ein regelmäßiges syntaktisches Gefüge, dennoch ist jegliche Kausalität zwischen dem Subjekt "HUIS" und dem Objekt "MAAN" auszuschließen. Alle Versuche, diese sprachlichen Zeichen als monomediale verbale Äußerungen zu interpretieren, müssen scheitern, denn sie sind so angelegt, dass ihre syntagmatische Abfolge die Leser vor unüberbrückbare Brüche stellt. In einer visuellen Lektüre dagegen operiert die Kombination von "HUIS" und "MAAN" auf der zweidimensionalen Bildfläche: das Dreieckdach des Hauses "schneidet" den Kreis des Monds an, welcher Vorgang im verkürzten Vergleich nach dem Muster "so-wie" mit dem Aussehen eines holländischen Käses verglichen wird. Aus semiotischer Sicht wirft diese visuelle Lesart das Problem der Bedingungen der Repräsentation auf, die dem Bezug der Konzepte "HUIS" und "MAAN" auf geometrische Formen zugrundeliegt. Es stellt sich die Frage nach der semiotischen Operationsweise des Bildes, nach dem also, was als Bild zu bezeichnen ist.

---

[8] Für eine eingehende Untersuchung der semiotischen Operationen konkreter Poesie verweise ich auf Vos (1992).

Digitized by Google

Dieser Frage ist Gottfried Boehm (1994) in seinem Aufsatz *Die Wiederkehr der Bilder* nachgegangen. Als zentrales Charakteristikum des Bildes bezeichnet Boehm die sogenannte "ikonische Differenz", die er definiert als

> das Vermögen[,] das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen offenen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren, als Bildwerk, als Gefäß, als Ritzzeichnung odgl. zu gestalten. (Boehm 1994: 31)

Die Bedingungen dieser ikonischen Differenz fasst Boehm in zwei paradoxen Formulierungen zusammen, wonach das Bild in Anlehnung an die polemische Auseinandersetzung zwischen Michael Polanyi und Ernst Gombrich als zugleich "flach" und "tief" bezeichnet werden könne, da der Blick des Betrachters sowohl die Fläche des Bildes als auch die im Bild dargestellte Tiefe treffe. Zweitens könne das Bild unter Verweisung auf Danto als zugleich "opak", weil materiell, und "transparent", weil auf einen Sinn verweisend, definiert werden. (Vgl. Boehm 1994: 32-35)

Diese Definition von Bild beschreibt genau die Bedingungen, die die oben vorgestellte visuelle Lektüre von "HUIS" und "MAAN" in Gang bringen. Das Prinzip der flachen Tiefe bildet die Grundlage für die geometrische visuelle Interpretation dieser sprachlichen Zeichen, und sie schafft überhaupt die Voraussetzungen, unter denen es zu einer Begegnung von "HUIS" und "MAAN" kommen kann. Die opake Transparenz ist konstitutiv für den Zeichencharakter der kreisförmigen und geraden Linien und garantiert den Durchblick auf ein dargestelltes Objekt. Insofern reflektiert dieses Beispiel die Kriterien und Prämissen der ikonischen Differenz.

Bei den Zeichen in (14) handelt es sich aber nicht direkt um ein Bild, sondern im Gedicht wird ein Bild *mit Wörtern* erzählt. Die rhythmisch-kalligraphische Gestalt der Schriftzeichen kann visuell noch so ausgefeilt inszeniert sein, es sind doch in erster Instanz Wörter, auf die die Leserin oder der Leser hier blicken. Insofern ist das visuelle Lesen verbaler Texte nicht nur an die Ebene der ikonischen Differenz gebunden, sondern auch an die mediale Differenz zwischen verbalem Repräsentamen und visuellem Interpretanten. In *The mottled screen* (1997b) weist Bal ausdrücklich auf die durch den Medienwechsel bedingte semiotische Progressivität hin, die den Akt des visuellen Lesens kennzeichnet:

> It is a visualizing aspect of the text, but it remains an effect of language. Literature, after all, works within the medium of language. If we take into account this self-evident fact, then each visual image is first of all a verbal image and refers only indirectly, at the level of its meaning, to the visual images of other categories. Thus we could say that metaphors are verbal images of mental images, while descriptions are verbal images of perceptual images. Both the mental images and the perceptual

Digitized by Google

> images are capable in turn of referring to graphic images, which are visible, but only by means of *a chain of mediations*. The optic dimension is often interposed, less as an image than as the means for an image, in order to underline even more insistently the fact that these images are, after all, the products of language. (Bal 1997b: 4; H.v.m.)

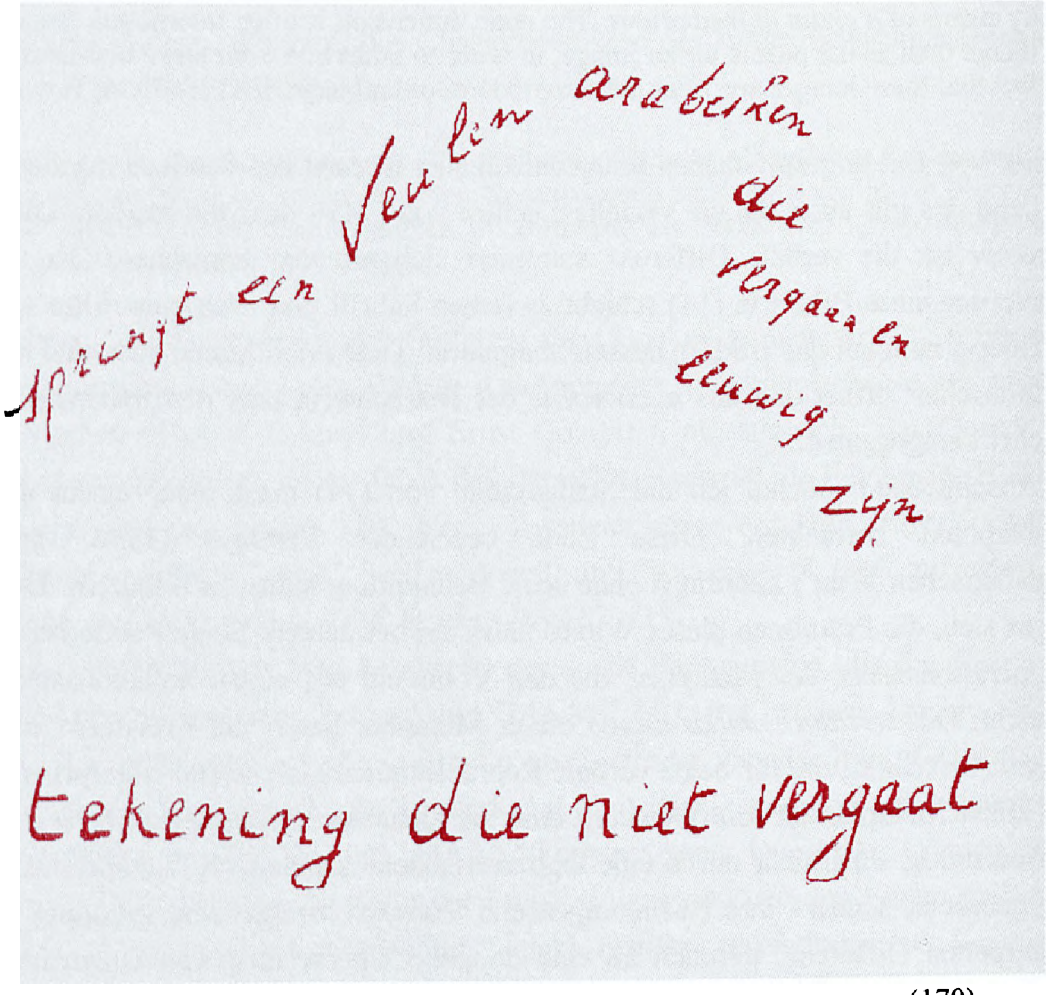
Die hier von Bal angesprochenen unterschiedlichen Ebenen der Semiose machen deutlich - und das gilt auch für die visuelle Lektüre von (14) - dass die mediale Differenz progressiv ist: die verbale Differenz summiert sich mit der ikonischen. Die verbale Inszenierung eines Bildes in (14) schiebt zwischen Schrift und Welt eine dritte semiotische Ebene, nämlich das Bild, in dessen imaginärer Tiefe *nach hinten* sich eine nächtliche Landschaft öffnet und das *nach vorne* der Betrachterin oder dem Betrachter über die Schrift entgegentritt.

Abschließend möchte ich die Schlusszeile von (14) noch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachten. Diese Zeile bezeichnet Versluys (1996: 86) als "surrealistischen Witz", allerdings ohne seine Behauptung näher zu erläutern. Dennoch lohnt es sich, die Prämissen dieses Witzes näher zu betrachten. Seine Pointe beruht auf der Operationsweise der Metapher, die den Vollmond mit einem holländischen Käse vergleicht. Das *tertium comparationis* dieser Metapher liefert die Kreisform mit dreieckigem Ausschnitt, die für beide verbale Repräsentamen als visueller Interpretant fungiert. Diese Metapher ist so organisiert, dass sie nicht nur auf verbaler Ebene operiert, ihre Bedeutung wird nicht durch eine logozentristische semantische Sinnproduktion in Gang gebracht, sondern ihre Bedingungen und Voraussetzungen sind gekoppelt an die der doppelten Differenz, nämlich an eine doppelte Übersetzung von einem medialen System in ein anderes: sie ist eine Metapher, die in der Sprache liegt, und zugleich eine Metapher, die im Bild liegt.

In *De feesten* finden sich an vielen Stellen Zeichengefüge, deren semiotische Prozesse auf die Bedingungen der medialen Differenz hinweisen. Ein weiteres Beispiel, das zum visuellen Lesen einlädt, findet sich in (15). Entlang der syntaktischen Struktur dieser Kalligramme können drei syntagmatische Zeichengefüge ausgemacht werden, und zwar erstens ein Hauptsatz "springt / een Veulen / arabesken", zweitens ein davon abhängiger Nebensatz "die / vergaan en / eeuwig / zijn" und drittens eine Art Apposition zum Hauptsatz, nämlich "tekening die niet vergaat". In dem Hauptsatz ist in "arabesken" bereits eine visuelle Notion ausgedrückt, denn die Arabeske denotiert eine schlingernde flache oder plastische Verzierung, deren Hauptziel es ist, optischer Fixpunkt zu sein. Als Konnotat kann diese Form auch im uneigentlichen Sprechen auf andere Bewegungen verweisen, etwa wie hier auf die Sprünge eines Fohlens, die zudem ikonisch in der wirbelnden Form der rhythmischen Kalligraphie faksimiliert ist.

Digitized by Google

(15)



(170)

[springt / ein / Fohlen / arabesken / die / vergehen und / eeuwig / sind]

Das zweite Zeichengefüge birgt einen Widerspruch in sich, denn es behauptet zugleich Vergänglichkeit und Ewigkeit. Insofern kann die rhythmisch-kalligraphische Arabeske auch als Ikon für die ausgedrückten Verwirrungen gelesen werden. Das letzte Zeichengefüge ist nicht wie die beiden vorangegangenen in Schlangenlinie, sondern geradlinig angeordnet. Diese Linearität kann als Zeichen für die lineare Logik gelesen werden, die nach der a-logischen Konstellation der vorangegangen Zeichengefüge wieder ihren Einzug hält. Die Notion "tekening" gibt die Spur zur Entwirrung des Rätsels an: im Medium Bild kann die Flüchtigkeit des Augenblicks fixiert und zugleich für die Ewigkeit festgehalten werden. Dieses Paradoxon der flüchtigen Ewigkeit möchte ich neben den von Boehm genannten Paradoxien der flachen Tiefe und der opaken Transparenz als drittes Prinzip der ikonischen Differenz postulieren. Die Pointe dieses Paradoxons liegt im Medienwechsel: die opponierenden Gegensätze einer Struktur, die sich

Digitized by Google

auf verbal-logischer Ebene in unüberbrückbare Widersprüche verstricken, können, wenn sie als Bild betrachtet werden, wenngleich auch spannungsvoll, nebeneinander koexistieren.

Sowohl in (14) als auch in (15) drohen die Zeichen auf den ersten Blick in einer strikt monomedialen Lektüre als autoreferentielle Signifikantengefüge zu erstarren; sie schweigen. Erst bei genauerem Hinsehen wird hinter den verbalen Zeichen ein Interpretant erkennbar, der eine visuelle Geschichte erzählt. Auch in den halbabstrakten visuellen Texten von Campendonk, Stuckenberg, Joostens und Jespers kommt es vor, dass die Betrachter auf den ersten Blick keine ikonische Beziehung zu einem Objekt erkennen können. Beispielsweise erblicken sie in Stuckenbergs *Das Liebespaar* zunächst nur gerade und gebogene Linien und geometrische Flächen und Formen, und erst bei genauerer Auseinandersetzung mit dem Bild werden eine Hand, eine Zigarette, ein Bein, zwei menschliche Gestalten erkennbar. Ähnlich wie Stuckenbergs *Das Liebespaar* seine Betrachter zum Suchen herausfordert, fungieren auch die Beispiele aus *De feesten* wie Suchbilder, die nur durch den analytischen Akt des Lesens ein dargestelltes Objekt preisgeben.

Der kubistische Blick: im Winkel über Eck gesehen

An dieser Stelle möchte ich die Verfahrensweise des intermedialen Lesens aus methodischer Sicht beleuchten, ihre Grenzen ertasten und auf die Gefahren und Probleme hinweisen, die die Missachtung dieser Grenzen in sich birgt. In der Intermedialitätsdebatte wird immer wieder auf die Gefahr der Reduktion beim interdisziplinären Arbeiten hingewiesen. Zima (1995) sieht dieses Problem in erster Instanz als ein terminologisches an, da jede Kunstform für sie jeweils spezifische Fachbegriffe führt, die sich nicht ohne weiteres auf andere Kunstformen anwenden lassen. Daher seien, so Zima, die Möglichkeiten des Vergleichs unterschiedlicher Kunstformen *a priori* von zwei extremen Haltungen eingeschränkt: Werden die für die jeweilige Kunstform spezialisierten Beschreibungskriterien als autonome und also unübertragbare Begriffe verstanden, können sie entweder nicht die Anforderungen erfüllen, die eine vergleichende Untersuchung an die einzelnen Disziplinen stellt, oder sie führen zu einer Fremdbestimmung einer Kunstform durch eine andere. Andererseits funktionieren allgemein gefasste Kriterien, die sich irgendwie auf alle Kunstformen beziehen wollen, metaphorisch, das heißt, sie verlieren ihr ursprüngliches Beschreibungspotenzial und sind demzufolge außerstande, die eine Kunstform durch eine andere "zu erhellen".

Digitized by Google

Zurückblickend auf meine oben stehenden visuellen Interpretationen zeigt sich eine Methode, die die Gedichte in *De feesten* als "kubistisch" bezeichnet, die also primär verbale Texte mit einem Etikett zur Klassifizierung visueller Texte versieht und somit gemäß Zima unter dem Verdacht stehen muss, entweder die Gedichte fremdzubestimmen oder das ursprüngliche Erklärungspotenzial des *terminus technicus* "kubistisch" auszuhöhlen. Mit diesem möglichen Einwand möchte ich mich im Folgenden auseinandersetzen.

Die Behauptung einer kubistischen Operationsweise von Gedichten ist weit verbreitet. Beispielsweise bezeichnet Schreyer Stramms Sturm-Poesie als kubistisch, und auch die Schreibweisen von Guillaume Apollinaire, Max Jacob oder Jean Cocteau werden oft derart gekennzeichnet. (Vgl. etwa Daix 1982) In Hinblick auf *De feesten* schreibt Borgers über "die Struktur des Gedichts" *Maskers*, das Paul Joostens gewidmet ist, das Folgende:

> die ausgedehnten Perioden werden auf elliptische Sätze reduziert und auf Wortkerne konzentriert, Konjunktionen fallen weg, Vergleiche werden durch direkte Metaphern ersetzt, der Rhythmus wird straffer und prägnanter, kurz: die Struktur wird in viel größerem Ausmaß 'kubistisch'. (Borgers 1996a: 198)[9]

Hier klickt Borgers den visuellen Diskurs "Kubismus" an und operationalisiert ihn für seine Lektüre von *De feesten*. Dabei vergleicht er Van Ostaijens besondere Textpraxis der Segmentierung und Fragmentarisierung von Sprache, die ich in Kapitel 1 dieser Arbeit detailliert analysiert habe, mit kubistischer Darstellungstechnik. Auf den ersten Blick erscheint es in der Tat sinnvoll, die Diskontinuität sprachlicher Strukturen mit visueller kubistischer Diskontinuität zu vergleichen, die, wie im Falle von *Das Liebespaar*, ein Objekt in Einzelteile zerlegt und versetzt neu zusammenstellt. Das Nicht-Zeigen visueller Anschlussstellen wird demnach verglichen mit dem Nicht-Sagen von Konjunktionen und anderen grammatischen Funktionswörtern. Soweit Sprache als Schrift visualisiert ist, ist dies im Fall der rhythmischen Kalligraphie in *De feesten* besonders deutlich nachvollziehbar, da die großen weißen Leerräume die sprachliche Diskontinuität wiederspiegeln.

In diesem Vergleich zwischen Wortkunst und Kubismus, zwischen Sprache und Bild, sind aber auch die Grenzen des intermedialen Lesens angelegt. Wenn nämlich sprachliche Phänomene wie die Tilgung von Verbindungswörtern mit Eigenschaften der bildenden Künste verglichen werden, impliziert dies die Behauptung, dass Bilder eine

---

[9] "de uitgebreide volzinnen worden gereduceerd tot elliptische en geconcentreerd op woordkernen, verbindingswoorden vallen weg, vergelijkingen worden vervangen door directe metaforen, het ritme wordt strakker en pregnanter, kortom de opbouw wordt in veel sterker mate 'kubisties'."

Digitized by Google

Grammatik haben, die kleine visuelle Einheiten wie Punkte oder Striche zu größeren Einheiten verknüpft. Diese Strategie, die Struktur einer visuellen Repräsentationsweise mit sprachlicher Syntax zu vergleichen, hat insbesondere in strukturalistischen Modellen Konjunktur. Beispielsweise spricht Jakobson (1979: 135-136) von einer "ganz offensichtlich metonymische[n] Orientierung des Kubismus, wo das Objekt in ein Gefüge von Synekdochen aufgelöst ist". Auch Eco (1972: 236-249) behauptet, Bilder verfügten neben den bedeutungstragenden Elementen - entsprechend den sprachlichen Morphemen - über eine zweite Gliederungsebene, die bedeutungsdifferenzierende Elemente in Analogie zu den sprachlichen Phonemen enthält.

Aus methodischer Sicht läuft diese Argumentation Gefahr, spezifisch sprachliche Strukturalität auf visuelle Texte anzuwenden. Bilder verfügen aber nicht wie verbale Texte über eine diskrete Menge wiederkehrender Elemente, und die Kombination von Farbe oder Form verläuft nicht nach systematisierbarer syntagmatischer Verkettung. Überhaupt stellt sich das Problem, dass Sprache nicht ohne weiteres als Metapher für bildende Kunst gesetzt werden kann. Wenn Wortkunst und Kubismus dennoch aufeinander bezogen werden sollen, wenn die Organisationsweise von *Land Rust* dennoch mit der kubististischer Gemälde erklärt werden soll, dann nicht auf der Grundlage des Vergleichs, denn bloßes Vergleichen läuft grundsätzlich Gefahr, Ungleiches gleichzusetzen. Überhaupt gliedert diese Argumentationsweise die medialen Systeme hierarchisch, wobei sie Sprache als dominantes Modell privilegiert und die anderen Medien als abgeleitete Sonderfälle an ihrer Struktur misst.

Intermediales Lesen muss die methodischen Akzente anders setzen. In meinen obigen visuellen Interpretationen habe ich nicht die *Kompatibilität* von Gedicht und Bild behauptet, sondern gerade ihre mediale *Differenz* zur *crux* meiner Argumentation gemacht. Als theoretische Grundlage, auf der ich die medienspezifischen Techniken der Darstellung diskutiert habe, habe ich die Narratologie gewählt. Narrativer Diskurs findet sich immerhin nicht nur in Romanen und Novellen, sondern auch Bilder und Skulpturen, Fotographien und Filme, Cyberpunk und Hypertext können erzählen. Narrativität ist eine Eigenschaft von Texten überhaupt, und zwar unabhängig von deren medialer Performanz. Darauf weist Bal ausdrücklich in ihrer *Narratology* (1997a) hin, in der sie dafür argumentiert, dass sogar solche Texte, die als anti-narrativ gelten, ein narratives Element in sich bergen können. Als überzeugendes Beispiel hierfür führt Bal (1997a: 162) die Skulpturen des zeitgenössischen Künstlers Juan Muñoz an, die, da die dargestellten Figuren derartig gruppiert sind, dass sie nicht miteinander kommunizieren, von der Kunstkritik in der Regel als gänzlich anti-narrativ eingestuft werden. Bal weist darauf hin, dass ausgerechnet diese vermeintlich anti-narrativen visuellen Texte den

Digitized by Google

Ausgangspunkt für elf Erzählungen bilden, die unter dem Titel *Silence Please!* erschienen sind. Die Narrativität von Juan Muñoz beschreibt Bal wie folgt:

> The stories in the volume [*Silence Please!*] do not describe his work - as the reverse of illustration. Nor do they talk about it, or adopt the themes of it. Instead, they create stories that somehow emanate the same visual qualities as Muñoz' works: isolation, finesse, what the editors call 'staged contingencies' (7); episodes in which "the sculpture is implicated' (8). (Bal 1997a: 162)

Auch in Hinblick auf die von Zima geführte Terminologiediskussion erweist sich die Narratologie als besonders geeignet für intermediales Lesen, da sie Konzepte bereitstellt, die einerseits medienunabhängig sind und andererseits eine genaue Analyse der fraglichen kubistischen Diskontinuität in Literatur und in bildender Kunst befördern. Ein solches Konzept ist das des Fokalisators, das ich in Kapitel I dieser Arbeit bereits vorgestellt habe. Gemäß Bals Definition ist Fokalisation ein ausgesprochen visuelles Konzept, das sich sowohl zum Lesen von verbalen als auch von visuellen Texten eignet. (Vgl. 1997a: 142-146)

Fokalisation bildet einen zentralen Aspekt des Kubismusdiskurses. Um eine Definition kubistischer Fokalisation zu erarbeiten, möchte ich mich auf den Kunstphilosophen Max Raphael beziehen, der in *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque* (1989) dem Standort des Blicks eine detaillierte Studie gewidmet hat. Den Standort des Blicks, den ich im Folgenden gemäß der Balschen Terminologie als Fokalisationsstandort bezeichnen werde, charakterisiert Raphael in den frühen Braque-Gemälden, und zwar aus der Zeit 1908-1909, als "im Winkel über Eck gesehen":

> Der Raum wird aus einer Anzahl von einzelnen Körpern zusammengesetzt, die diskontinuierlich gegeneinander stoßen.
>
> Diese Körper sind *nicht* von *einem* Standpunkt aus gesehen, sondern von verschiedenen Standpunkten aus; sie sind auch nicht alle in derselben Ansicht gesehen, sondern manche von vorn, manche von oben. Eine einheitliche Blicklinie ist nicht vorhanden.
>
> [...]
>
> Es ergibt sich ein voller Raum aus einzelnen Körpern, die sich in verschiedene Richtungen bewegen und diskontinuierlich aneinander stoßen, wobei jeder Körper von einem anderen Standpunkt gesehen ist. Keiner gibt die Illusion einer vollen Rundung, sondern setzt sich aus (modulierten) Ebenen zusammen, nach dem Prinzip eines Winkels, der auf dem Scheitel gesehen wird ... (Raphael 1989: 74; H.d.V.)

Diese Raumgestaltung belässt den Standort des Fokalisators nicht an einer Stelle, sondern das Subjekt der Fokalisation sieht das Objekt faktisch aus vielen entgegengesetzten Richtungen.

Digitized by Google

Anderer Ansicht ist diesbezüglich Van Alphen (1988: 11):

> Bei kubistischen Gemälden ist die Position des Zuschauers gegenüber dem Gemälde stabil. Es wird von einem festen Punkt aus geschaut. Es werden nicht mehrere Zuschauerpositionen innerhalb einer Darstellung kombiniert, nein, mehrere Seiten eines räumlichen Objekts werden zu einem neuen Objekt kombiniert. Nicht des Subjekt des Schauens, sondern dessen Objekt ist hier pluriform.[10]

Während Raphael für die Pluralität des Blickwinkels plädiert, behauptet Van Alphen hier seine stabile und unbewegliche Position. Dennoch sehe ich die Argumentationen von Raphael und Van Alphen nicht strikt gegenläufig, sondern vielmehr in Ergänzung zueinander. Wenn bei Van Alphen die Rede ist vom Zuschauer, so verstehe ich darunter nicht den Betrachter direkt, sondern dessen repräsentierte Position, die seinen Fokalisationsstandort angibt. Gemäß der Terminologie von Bals Narratologie definiert dieser Standort einen externen Fokalisator, der außerhalb der Erzählung, also außerhalb des Bildes steht.

> In narrative there is an external focalizer distinguished in function, not identity, from the narrator. This external focalizer can embed an internal, diegetic narrator. [...] For the analysis of narrative, this relation of embedding is crucial. In visual art, the same distinction between external and internal focalizer holds [...]
> In narrative, the fabula or diegesis is *mediated*, or even produced, by the focalizers. Similarly, use of the concept in analyzing visual art implies that the *event* represented has the status of the focalized object produced by focalizers.
> (Bal. 1991b: 159; H.d.V.)

Gemäß dieser Unterscheidung kann Van Alphens stabiler Fokalisator als extern und Raphaels Fokalisator als intern kategorisiert werden. Die Position des externen Fokalisators ist in der Tat stabil: sie oder er sieht ein totales Objekt. Die Unbeweglichkeit dieser Position ist allerdings das Ergebnis eines vorangegangenen fokalisierenden Akts, wobei ein interner Fokalisator innerhalb des Bildes Bruchstücke des Gesamtobjekts aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Dabei bewegt sie oder er sich um das Objekt herum und nimmt, wie auch Raphael argumentiert, sowohl aus Vorder-, Hinter und Seitenansicht verschiedene Fokalisationsstandorte ein. Demgemäß modelliert sich die Aktivität des Sehens bei der internen Fokalisation nach der des Tastens; bei der externen Fokalisation resultiert sie dagegen aus dem räsonierenden Akt des Addierens und Kombinierens der pluralen Blicke des im "Winkel über Eck sehenden" internen Fokali-

---

[10] "Bij cubistische schilderijen is de positie van de toeschouwer tegenover het schilderij stabiel. Er wordt vanuit een vast punt gekeken. Er worden niet meerdere toeschouwersposities binnen één afbeelding gecombineerd, nee, meerdere kanten van een ruimtelijk object worden tot één nieuw object gecombineerd. Niet het subject van kijken maar het object ervan is hier pluriform."

Digitized by Google

sators. Diese Diskussion über interne und externe Fokalisation macht die Rolle der Leser im Prozess der Signifikation besonders deutlich: erst aus dem interpretativen Akt, den die Betrachterin oder der Betrachter außerhalb des Bildes leistet, ergibt sich die totale Sicht auf das Objekt.

Diese Darstellungstechnik der Facettierung kennzeichnet auch Stuckenbergs *Das Liebespaar* (siehe Abbildung 6). Beispielsweise bietet das quadratische Feld in leuchtendem Blau oben etwa in der Mitte drei Lesarten: es kann sowohl als Profilansicht eines nach links als auch eines nach rechts schauenden Kopfes sowie auch als Frontansicht eines Gesichts mit zwei Augen, mittig ausgerichter Nase und Mund aufgefasst werden. Die perspektivische Darstellung dieses Objekts erzeugt somit drei Fokalisationsstandorte. Während das in Kapitel 4 vorgestellte Rotmansche Metasubjekt "a view from nowhere" suggeriert, wählt der kubistisch betrachtende Blick "einen Blick von überall".

Unmittelbar rechts unterhalb dieses Dreifachgesichts ist noch ein Gesicht erkennbar, und ein weiteres tritt in der Verlängerung eines dargestellten Oberschenkels im Zentrum des Bildes in hellen rosanen Farben hervor. Angesichts des Titels des Gemäldes, der auf nur zwei Köpfe schließen lässt, ist diese Vielzahl verwirrend. Desorientierend wirkt auch das Auftreten vereinzelter Körperteile: eine Hand mit glühender Zigarette in der Mitte rechts, eine weitere Hand rechts darunter, ein überdimensionaler Fuß mitsamt Unter- und Oberschenkel links unten im Bild sind zwar auszumachen, ansonsten blicken die Betrachter aber auf Flächen, die durch harte Schnitte derartig facettiert sind, dass sie überhaupt keine Figurativität zu erkennen geben. Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, wie dieser kubistische "im-Winkel-über-Eck-sehende Blick" für das visuelle Lesen von Poesie operationalisiert werden kann.

Der versehrte Körper und die Politik des Schauens

Ähnlich wie in *Das Liebespaar* ist in *De feesten* der Körper bevorzugt als nicht wohlgeformtes Ganzes dargestellt:

(16) tussen pet en neus de ogen / het gelaat / door het rad van hun voet / de kuip van hun lijf / lippen roerloos (155)

[zwischen mütze und nase die augen / das gesicht / durch das rad ihres fusses / der kübel ihres leibs / lippen rührungslos]

(17) een hond weerloos licht zijn lillende vlees / zijn hijgende lijf / zijn dorstige tong in de zon (172)

Digitized by Google

[ein hund wehrlos hebt sein wabbelndes fleisch / sein hechelnder leib / seine durstige zunge in der sonne]

(18) vaste knal op de buik (158)

[fester knall auf den bauch]

(19) vrouwen zijn zij bloot in zomer zo warm bloed gloed goed naakt zee ruist kleren / hun VLEES is nog een frisheid de gebroken lijven die wij zijn (179)

[frauen sind sie nackt in sommer so warm blut glut gut nackt meer rauscht kleider / ihr FLEISCH ist noch eine frische die gebrochenen leiber die wir sind]

In diesen Beispielen sind die Körper nicht in ihrer intakten Totalität dargestellt, sondern ebenso wie in *Das Liebespaar* als dissektierte Körperteile: "neus", "ogen", "voet, "lippen", "tong", "buik". Die zerstückelnde Praxis dieser Redeweise entspricht dem visuellen Verfahren der Nahaufnahme, denn der Standort des internen Fokalisators ist in beiden Diskursen dem Körper so nah, dass er nicht in seiner Gesamtheit erfasst wird, sondern nur durch das Gesichtsfeld abgegrenzte Flächen erkennbar sind. Erst im Verlauf des interpretierenden Betrachtens können die einzelnen Nahaufnahmen durch wechselnde Fokalisationsstandorte addiert und extern zu einer Totalität verknüpft werden. Innerhalb der isolierten internen Fokalisationsposition ist der Blickwinkel aber so ausgerichtet, dass der Blick auf die Totalität des Objekts verwehrt bleibt. Insofern konvergiert diese fraktale Körperdarstellung in *De feesten* mit den pluralen Fokalisationsstandorten kubistischer Malerei.

In *De feesten* spiegelt sich das Abgetrennt-Sein von einem idealen totalen Körper zudem in der sprachlichen Organisationsweise der Zeichen: kurze geschriebene Segmente, ihrem linearen Syntagma entrückt, stehen ähnlich wie die gemalten Somatogramme in *Das Liebespaar* ohne geeignete Anschlussstellen nebeneinander, und ihre rhythmische Kalligraphie faksimiliert die sprachliche Segmentierung zusätzlich durch rhythmische und visuelle Brüche. Die Kalligramme in *De feesten* fungieren als Ikone für die im Text repräsentierten Körper, denn beide haben die Eigenschaft "zerstückelt".

Das analytische Potenzial des Fokalisationskonzepts geht aber weiter als eine derartige ästhetisch-technische Analyse visueller Darstellungsmechanismen. Es birgt auch politischen Zündstoff in sich. Gemäß Bal (1997a: 171) ist Fokalisation "the most important, most penetrating, and most subtle means of manipulation". Ein Rückblick auf die Beispiele (16) bis (19) macht diese politische Dimension offensichtlich. Bei genauerer Betrachtung geht das kubistische Zerstückelungsverfahren teilweise einher mit Notionen von Gewalt. Es ist die Rede von "lillende vlees", "bloed" und "gebroken lijven". Die segmentierende Darstellungspraxis des kubistischen Blicks fragmentiert

Digitized by Google

nicht nur den Körper als Gegenstand ästhetischer Raumgestaltung, sondern er versehrt ihn auch und fungiert somit als Gaze im Sinne von Bryson.[11]

Auch am Schluss des Gedichts *Vers 3* manifestiert sich diese Politik des Verstümmelns:

(20) alles in mij aan stukken rijten tot het lijf in lompen hangt / IK NAAKTHEID HET GEBEUREN (223)

[alles in mir in stücke reißen bis der leib in lumpen hängt / ICH NACKTHEIT DAS GESCHEHEN]

Hier wird der Körper als zerstückelt und zerlumpt dargestellt. Durch das Sagen von "naaktheid" in der zweiten Zeile wird zudem eine exhibitionistische Fokalisationssituation konstruiert, deren Subjekt im Text verschwiegen ist, so dass sein Standort gleich dem eines Voyeurs außerhalb der Szene anzusiedeln ist. Der derart fokalisierte Leib ist ohne Aktionsmöglichkeiten, er begegnet "het gebeuren" passiv, er kann nicht zurückschauen, sondern nur betrachtet werden.

Zugleich fungiert "lijf" in (20) als Standort von Subjektivität, die pronominal ausgedrückt ist in "mij" beziehungsweise "ik". Demnach steht der Körper in doppelter Relation: sprachlich ist er inszeniert als Ich, Selbst, und visuell als Objekt, als betrachteter Anderer. In der intermedialen Vernetzung der Semiose verschwimmen die Grenzen zwischen Subjektivität und Objektivität. Die kubistische Darstellungspraxis erweist sich somit als Technologie zur Zerstückelung von Subjektivität.

Die Versehrtheit des Körpers kann neben diesen existentiellen auch sexuelle Bedeutungen produzieren. In (20) deutet dies die Notion "naaktheid" an. Sexuelle Bedeutungen werden in *De feesten* aber noch anders artikuliert. Wenn in den Gedichten wiederholt Körperteile in Nahaufnahme dargestellt sind, verfügt diese Strategie der *close-up*-Fokalisation über eine ausgesprochen sexuelle Dimension. Dahingehend argumentiert auch Baudrillard in seiner Medienkritik:

> die Vergrößerung eines Gesichts ist ebenso erotisch und obszön wie ein aus der Nähe betrachtetes Geschlechtsteil. Es *ist* ein Geschlechtsteil. Jedes Bild, jede Form, jeder Körperteil ist ein Geschlechtsteil, wenn man sie von Nahem besieht. Es ist die Promiskuität des Details, das sexuell wird, es ist die Vergrößerung des Zooms, die einen

[11] Im psychoanalytischen Diskurs gilt der Blick als ontologische Kategorie, die konstitutiv ist für die Identität des Selbst und den Anderen. Beispielsweise entwickelt Sartre in *Das Sein und das Nichts* (1980: 338-396) eine Ontologie des Für-Andere-Seins anhand des Blicks, und auch Jacques Lacan (1987) macht den Blick des Anderen verantwortlich für die Konstitution des Selbst. Die neueren Studien über die phänomenologische Dimension des Blicks operationalisieren insbesondere Lacans Theorie für ihre Kritik des Schauens. (Vgl. Bryson 1983)

Digitized by Google

> sexuellen Wert annimmt. Die Übertriebenheit jedes Details zieht uns an wie ein Abgrund. [...]
> Unsere Obszönität ist fotografisch, kinematografisch: sie zerlegt die Körper in ihre kleinsten Bestandteile. (Baudrillard 1986: 10)

Obwohl Baudrillard sich hier auf die besonderen Darstellungstechniken des Mediums Film und nicht auf Poesie bezieht, kann diese Kritik auch für die Repräsentation von fraktaler Körperlichkeit in *De feesten* geltend gemacht werden. In beiden Diskursen wird ein in Nahaufnahme fokalisierter Körperteil zum Fetisch im psychoanalytischen Sinne, zur Synekdoche für den sexuell verfügbaren Körper. Demgemäß verstehe ich auch das Sagen von "neus", "ogen", "voeten" "buik" als Technik zur Erotisierung und Obszönisierung des Körpers.

Überhaupt ist *De feesten* voll von Geschlechtsorganen: "falli" (165) "vaginae liefdeleeg" ["vaginae liebesleer"] (172), "niet bevredigd geslacht" ["nicht befriedigtes geschlecht"] (177). Besonders oft treffen die Leser dabei auf explizit weibliche Körperteile: "vrouwebuiken" ["frauenbäuche"], "borsten" ["brüste"] und "heupen" ["hüfte"], so dass es nahe liegt, die kubistische Zerstückelungstechnik für eine Analyse einer kulturellen Konstruktion von Genderidentität heranzuziehen. In diesem Zusammenhang bietet sich der erste Teil des Gedichts *DE marsj van de hete Zomer* (163-170) an, der voll ist von Zeichen für weibliche Körperteile.

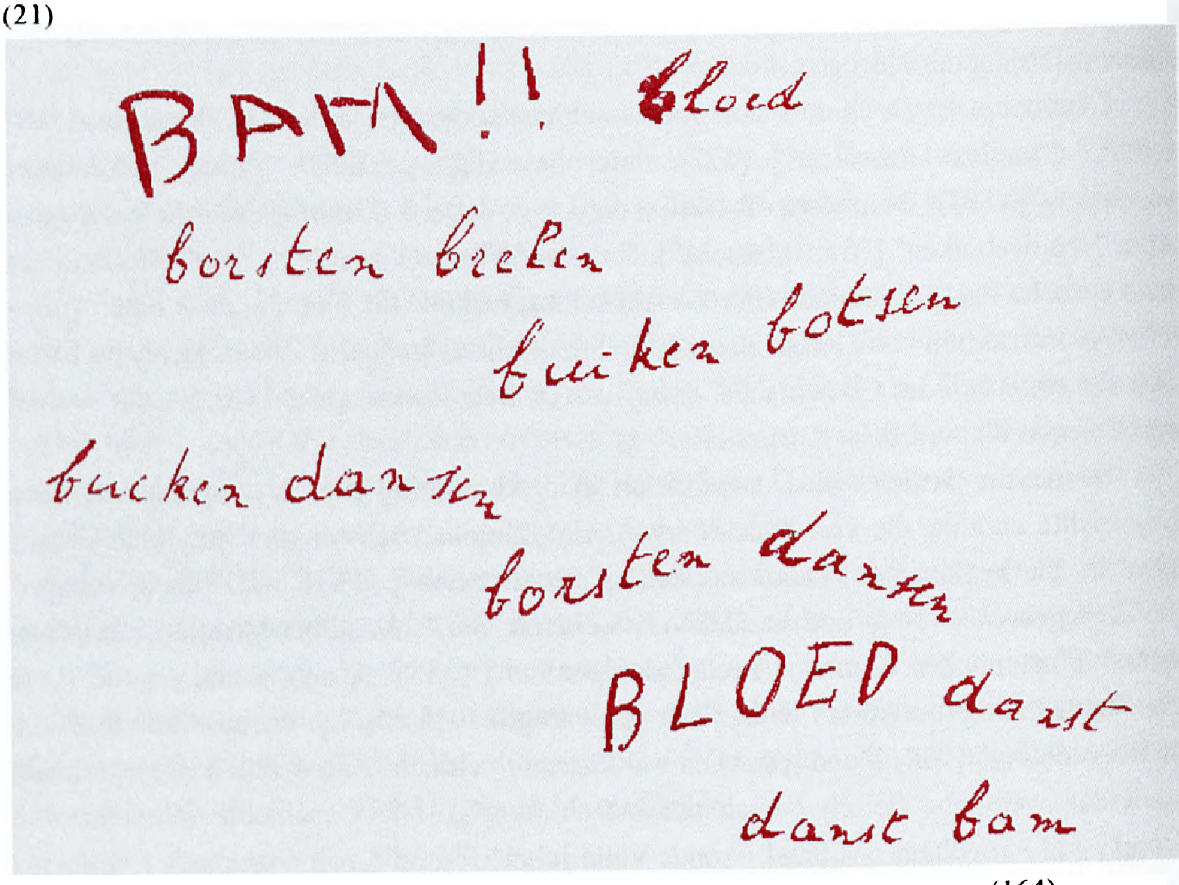
In diesem Gedicht wird, wenngleich in diskontinuierlichen Versatzstücken, eine Geschichte erzählt, die von Fruchtbarkeit, Empfängnis, Schwangerschaft und Geburt handelt. Sie beginnt mit "maandstonden" ["menstruation"] (163) und "bloed begeren" ["blut begehren"] (164) und handelt des weiteren von "mannelike bloemen / hijgende fallus" ["männlichen blumen / hechelnder phallus"] (165). Anschließend ist die Rede von "en gelukkig met korte / snik- / ken van vreugde / rilt nog het vrouwelike vlees / na de bevruchting" (168) ["und glücklich mit kurzen / schluch- / zern von freude / bibbert noch das weibliche fleisch / nach der befruchtung")]. Die Geschichte fährt fort mit "rond / vol / rondheid / volheid / ronde volle jubel" ["rund / voll / rundheit / vollheit / runder voller jubel"] (169) und endet schließlich mit "kijkt de merrie en likt de jonge beest" ["schaut die merrie und leckt das junge tier"]. Zum Schluss wird das postnatale Geschehen in einem buccolischen Bild erzählt: "springt een Veulen arabesken / die / vergaan en / eeuwig / zijn / tekening die niet vergaat" ["springt ein Fohlen arabesken / die vergehen und / ewig / sind / zeichnung die nicht vergeht"] (170), dessen visuelle Operationsweise ich oben in diesem Kapitel detailliert analysiert habe.

Die sexuelle Geladenheit dieser Geschichte ist offensichtlich. Schließlich dreht sich hier alles um Fortpflanzung. Dennoch sind Weiblichkeit und Maternalität in diesem Gedicht nicht nur in Hinblick auf ihre lebenserzeugende Eigenschaft dargestellt, sondern

Digitized by Google

sie sind, darauf habe ich in Kapitel 4 anhand einer Diskussion von Derridas Reflexion über das Fließen des Blutes ("cruor") bereits hingewiesen, eng verflochten mit Gewalt und Zerstörung, die besonders deutlich in der Zerstückelung des weiblichen Körpers hervortreten. Beispielsweise ist in *DE marsj van de hete Zomer* mit Bezug auf den weiblichen Körper die Rede von "barsten" ["bersten"] (165), "schokken" ["zucken"] (165), "knallen" ["knallen"] (168), "platsen" ["platzen"] (168), "zwepen" ["peitschen"] (166) und "rillen" ["bibbern"] (168). Darüber hinaus erscheint der weibliche Körper nie als intaktes Gefüge, sondern er ist immer als verstümmelter Text inszeniert.

(21)



(164)

[BAM!! blut / brüste brechen / bäuche prallen / bäuche tanzen / brüste tanzen / BLUT tanzt / tanzt bam]

In (21) mimetisiert die schräge und schwungvolle Organisationsweise der Kalligramme die wiegenden und tanzenden Bewegungen der weiblichen Körperteile. Insofern können die rhythmischen Kalligramme als ikonische Zeichen für Tanz und Bewegung gelesen werden. Zugleich erfolgt die Anordnung der isolierten sprachlichen Zeichen ebenso konjunktionslos wie die der einzelnen Körperteile. Der zerstückelte weibliche

Digitized by Google

Körper erweist sich als strukturlose Summe seiner bewegten Einzelteile, ohne Möglichkeit, sich zu einem Ganzen, zu einem Subjekt, zu formieren. Selber keines Blickes befähigt, sind die tanzenden Brüste und Bäuche in der visuell markanten Form des Tanzes derart exponiert, dass sie unentwegt den voyeuristischen konsumierenden Gaze auf sich ziehen.

Diese Repräsentation des weiblichen Körpers als betrachtetes subjektloses Objekt kennzeichnet nicht nur die hier analysierte Stelle in *De feesten*, sondern sie fungiert im abendländischen Denken als Topos. Beispielsweise markiert sie, wie Bal in zahlreichen Studien zeigt, prominente Diskurse wie das Alte Testament (Bal 1988a; 1988b) und die Gemälde Rembrandts (Bal 1991a). Die Operationsweise des versehrenden Blicks möchte ich anhand von Bals Analyse von Albrecht Dürers *Der Zeichner des liegenden Weibs* (1525) (siehe Abbildung 8) auf den Punkt bringen.

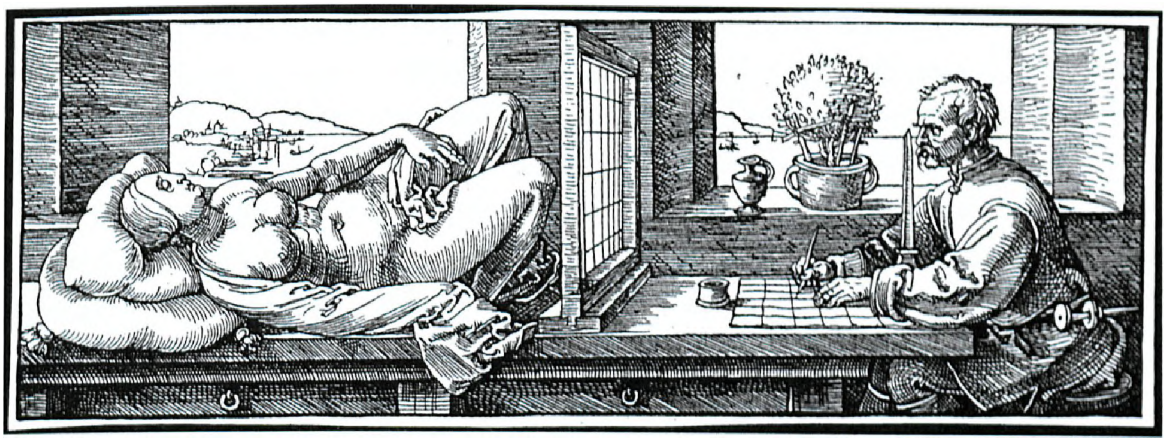


Abbildung 8: Albrecht Dürer, *Der Zeichner des liegenden Weibes*, um 1525, Holzschnitt, 7.5 X 21.5 cm (Berlin, Kupferstichkabinett)

Bal (1991b: 173-174) schreibt zu diesem Bild:

> Not only is the scholarly looking draughtsman safely hidden behind the grid that he uses as a technical ploy; he also sits upright, while the female model reclines, exposing her rhetorically covered genitals to him. Most strikingly, the second tool the man uses is an upright stand, supposedly helping him to measure distances but whose phallic status is hard to overlook. This phallic object stand between him and her and supports the prisonlike aspect of the grid. This is, indeed, the *law* of perspective. It turns the female body into a figure. The extreme fetishization of figuration is the perversion of a technical mastery that denies the female body in the very act of appropriating it.

Sowohl die technischen Observationsinstrumente in Dürers *Draughtsman* als auch die Zerstückelung des weiblichen Körpers in *DE marsj van de hete Zomer* dienen nicht nur

Digitized by Google

der Geometrisierung des Körpers als Ganzes, sie zerlegen das weibliche Modell nicht nur, sondern versehren es auch. Mit Hilfe des segmentierenden Blicks wird eine strikte Opposition zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt, genderspezifisch zwischen Mann und Frau etabliert.

Symptomatisch für diese kulturalisierte Konstruktion von subjektloser Weiblichkeit ist das 1903 erschienene philosophische Zeitdokument *Geschlecht und Charakter* (1980) von Otto Weininger, in dem der Autor eine negative Utopie des Verhältnisses der Geschlechter entwirft. Gemäß Weininger fehlen dem "absoluten Weib" das logische und das ethische Phänomen, sein Denken reduziere sich auf "ein Gleiten und ein Huschen" (1980: 244), eine Art synästhetisches Schmecken, und da es über keine eigene Individualität und Persönlichkeit verfügt, strebe es danach, Objekt der Wertung des Anderen zu sein. (Vgl. 1980: 260)

Eben diese Typisierung von Weiblichkeit liegt auch der vom Gaze gesteuerten Fokalisationssituation in *DE marsj van de hete Zomer* zugrunde, die den weiblichen Körper derart segmentiert, dass ihm keine Subjektivität zugesprochen werden kann. "Das absolute Weib hat kein ich" (1980: 240), heißt es wörtlich bei Weininger, und "Das absolute Weib ist zerlegbar". (1980: 277) Stattdessen sei Weiblichkeit, so Weininger, ausschließlich auf Sexualität gerichtet, die in Hinblick auf die Möglichkeiten einer eigenen Subjektivität allerdings keine Aussichten bietet, da im Koitus sowohl die Rolle der lebenserzeugenden Mutter als auch der lebensfeindlichen Dirne enthalten seien.[12]

Dieses Moment der Doppelheit von Weiblichkeit als zugleich lebensspendend und lebensvernichtend, als Mutter und Hure, ist auch in (21) unübersehbar. Ihr deutlichstes Zeichen ist das Wort "BLOED". "BLOED" ist in besonders großen Majuskeln und zudem in hellroter Tinte geschrieben. Seine emphatische Kalligraphie verleiht ihm Signalcharakter. Wenn ich in Kapitel 4 unterschieden habe zwischen "sanguis", dem im (unversehrten) Körper fließenden Blut und "cruor", dem Blut, das aus dem (versehrten) Körper herausfließt, so möchte ich an dieser Stelle "cruor" weiter differenzieren. Das aus dem Körper fließende Blut verweist nicht nur, wie Derrida (Bennington & Derrida 1994: 11-16) argumentiert, auf eine Gewalttat, auf Verletzung oder Tod, sondern es steht auch für dessen semantischen Gegenpol, für Fruchtbarkeit und Leben. Diese zweite, weibliche Lesart von "cruor" ist im *DE marsj van de hete Zomer* durch das

[12] Für eine psychoanalytische Auseinandersetzung mit Weininger verweise ich auf Bernd Nitschke (1984: 9-58), der die philosophische archaische Sexualmythologie bei Weininger, der als Jude antisemitisches und als Homosexueller sexistisches Gedankengut vertrat, als projizierten Selbsthass deutet.

Digitized by Google

Sagen von "maandstonden" sowie durch die zahlreichen somatischen Zeichen für Schwangerschaft und Geburt indiziert. Im Gedicht wird die weibliche Bedeutung von "cruor" allerdings nicht als "reine" Sprechweise artikuliert, sondern in ihr oszilliert das Moment der Zerstörung, des Platzens, Berstens, Zuckens und Knallens. [13]

Die rhythmische Kalligraphie kann als ikonisches Zeichen gelesen werden, dass die Zerstückelungstechnik visuell mitinszeniert. Zugleich bringt sie aber auch einen Körper ins Spiel, der im Gedicht zwar nicht als somatisches Zeichen artikuliert ist, der aber in hohem Maße am semiotischen Prozess beteiligt ist: den Körper der Leserin oder des Lesers. Die rhythmische Kalligraphie macht den Akt des Lesens zu einem sinnlichen Ereignis. Mit ihrer einmaligen visuellen und auditiven Performanz lädt sie die Leser ein, zu sehen und zu hören, und macht sie zu Subjekten, deren Körper wesentlich bei der Perzeption der Gedichte involviert sind, zu Körpern, - um abermals mit De Lauretis (1983: 179) zu sprechen - "in whom the significant effect of the signs takes hold".

Der Leser außerhalb des Gedichts sieht sich als externer Fokalisator mit der Aufgabe konfrontiert, die fraktalen Brüste und Hüften zu einem totalen, weiblichen Körper zusammenzusetzen. Dabei steht es ihm offen, dem versehrenden Blick des internen Fokalisators zu folgen und beispielsweise das lustvolle Platzen und Knallen hochschwangerer Prallheit als vitalistische Darstellung von Fruchtbarkeit und Geburt zu bestätigen. Er kann aber seine distanzierte externe Position auch zu einer kritischen Betrachtung der Zerstückelungspolitik des internen Fokalisators nutzen. Demgemäß kann ein Satz wie "falli zwepen het vrouwelijke lijf" (166), der innerhalb der kubistischen Diskursivität des Gedichts wie eine vitalistische Darstellung sexueller Aktivität aussieht, von außen betrachtet genauso gut als Zeichen für Vergewaltigung gelesen werden. Im Folgenden möchte ich das kubistische Segmentierungsverfahren in einem weiteren Gedicht, nämlich *Barbaarse Dans*, noch näher untersuchen.

[13] Diese männliche Konnotation der weiblichen Bedeutung von "cruor" findet sich nicht nur bei Van Ostaijen, sondern sie fungiert als kulturalisiertes Zeichen schlechthin. Noch in der prominenten kulturanthropologischen Schrift *Das Heilige und die Gewalt* von René Girard, in der der Autor die Identität der Gewalt und des Heiligen behauptet und für die reinigende Kraft des Opferkultes plädiert, ist die Rede von den "zugleich bösartigen und gutartigen Wirkungen des Blutes im allgemeinen und des Menstruationsblutes im besonderen". (1987: 382)

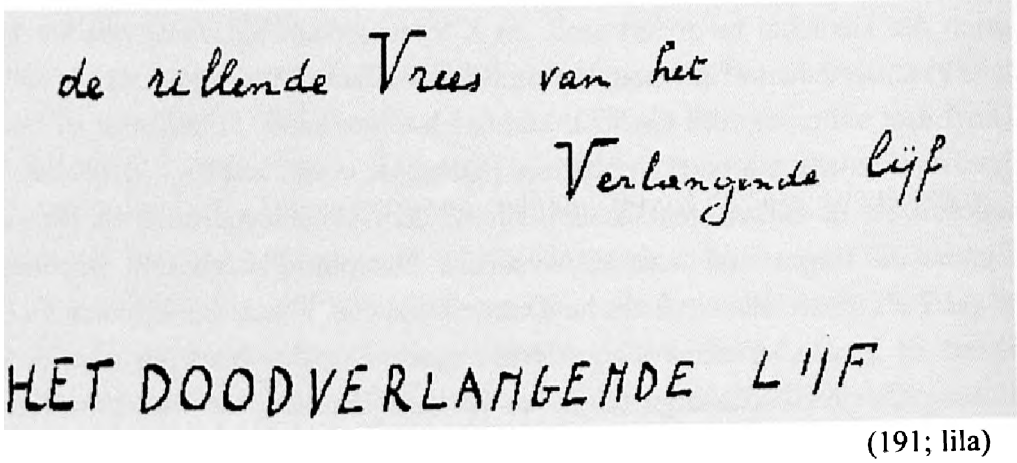
Digitized by Google

Montiert: der hybride Körper

O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?
(Yeats, *Among School Children*)

Ebenso wie in *DE marsj van de hete Zomer* ist auch in *Barbaarse Dans* (187-199) der Körperdiskurs ausgesprochen präsent. Ein erstes somatisches Zeichen ist in (22) durch das Sagen von "lijf" artikuliert:

(22)



(191; lila)

[die bibbernde Angst des / Verlangenden leibs / DER TODVERLANGENDE LEIB]

In diesen Zeilen fungiert der Körper als Standort von subjektiven Bewustseinszuständen: er wird als angsterfüllt ("Vrees") und zugleich als "verlangend" bezeichnet. Aufgrund ihrer Großschreibung stellen "Vrees" und "Verlangende" zwei visuelle Fixpunkte dar, so dass die Leser sich aufgefordert sehen, diesen Kalligrammen besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Beispielsweise können sie sie als hyperlinkförmige Verweisungen zum autistischen *fear-system* in Zusammenhang bringen, das ich in Kapitel 1 näher dargestellt habe. Demnach steht Verlangen für den Wunsch nach dem Anderen, der als Instrument zur Durchbrechung der autistischen Isolation herbeigesehnt wird, für den Wunsch also nach dem Glücken von Kommunikation. Zugleich aber stellt der Blick des Anderen eine existentielle Bedrohung für das autistische Subjekt dar, dessen Hauptanliegen es ist, sich jeglicher Kommunikation zu entziehen. Auch im Mystikdiskurs gehen Angst vor und Verlangen nach dem Anderen zusammen. In Kapitel 6 habe ich detailliert diskutiert, wie dieser Konnex eine paradoxe Identität von Ich-Sein und zugleich der Andere-Sein konstruiert.

Digitized by Google

In *Barbaarse Dans* kann die paradoxe Einheit von Angst und Verlangen noch weitere Bedeutungen produzieren. In (22) ist der Gegenstand, auf den die Angst und das Verlangen von "lijf" gerichtet ist, artikuliert in der Zeile "HET DOODVERLANGENDE LIJF". Demnach geht es hier um Todesangst und zugleich um Todessehnsucht. Auf der nächsten Seite im Gedicht findet sich das Motiv des Todes wieder:

(23) Zwarte sluiers vrouw bliksemen stenen uit donkerte / ... / vrouw / ... / trillende stenen waterklaar beschrijven geslacht (192)

[Schwarze schleier frau blitzen steine aus dunkelheit / ... / frau / ... / bebende steine wasserklar beschreiben geschlecht]

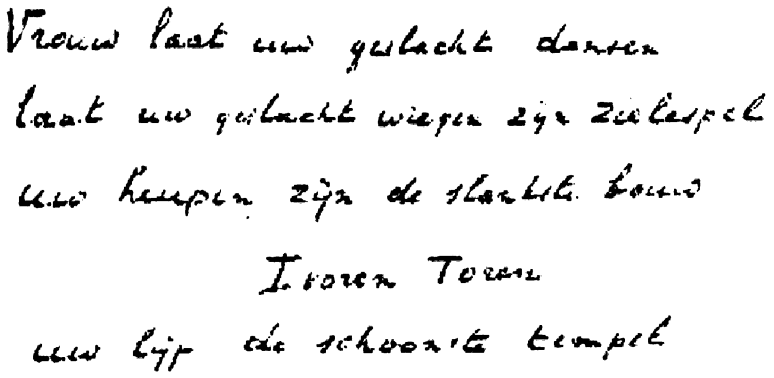
Hier ist der Tod genderspezifisch als weiblich markiert. Das Verlangen des "DOODVERLANGENDE LIJF" stellt sich demnach gleichermaßen sexuell als auch mortal dar als ein Verlangen nach dem weiblichen Anderen.

Ebenso wie die oben diskutierte kulturelle Konstruktion subjektloser Weiblichkeit hat sich auch die Situierung des Todes im Weiblichen kulturell bewährt. Dahingehend argumentiert auch Elisabeth Bronfen in *Nur über ihre Leiche* (1996), indem sie anhand zahlreicher kanonisierter literarischer und bildlicher Texte eingehend zeigt, wie die Repräsentation von Tod und Weiblichkeit konvergieren. Den Grund hierfür sieht Bronfen (1996: 10) darin, dass der weibliche Körper in der westlichen Kultur als "Inbegriff des Andersseins, als Synonym für Störung und Spaltung gilt." Die Darstellung des toten weiblichen Körpers eigne sich daher in besonderer Weise, den Tod zu verdrängen: weg vom Selbst in die Domäne des weiblichen Anderen sowie weg vom wirklichen Leben in die Domäne der Kunst. In *Barbaarse Dans* ist diese Technik der Alienierung ebenfalls unübersehbar. Zum Einen fungiert Tod als Annex des weiblichen Körpers. Darüber hinaus ist der weibliche Körper durch das Sagen von "zwarte sluiers" in (23) verortet in eine fremde, "dunkle", orientalische Kultur, die im Titel des Gedichts zudem als "barbarisch" bezeichnet wird.

Auf der nächsten Seite des Gedichts geht es abermals um den weiblichen Körper. In (24) ist der weibliche Körper nicht total, sondern in kubistischer Darstellungsweise durch das Sagen seiner Einzelteile dargestellt. Auch hier verfügt der weibliche Körper über keinerlei subjektive Möglichkeiten, sondern er fungiert als klassisches Objekt eines Fokalisationssubjekts, das sich hinter der Imperativform "laat" verbirgt, von wo aus es, selber unsichtbar, einen freien Blick auf die weiblichen Körperteile "geslacht" und "heupen" hat. Der voyeuristische Blick durchdringt das weibliche Objekt mit seiner Begierde nach Sexualität und Mortalität. Als deutliches Zeichen für diese Penetration lese ich "Ivoren Toren", dessen phallischer Status unübersehbar ist. Auch die in die Höhe strebenden Majuskeln "I" und "T" können als ausgesprochen phallische Zeichen

Digitized by Google

(24)



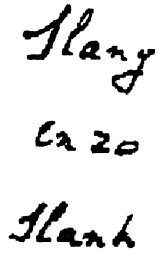
(193; lila)

[Frau lass dein geschlecht tanzen / lass dein geschlecht wiegen sein seelenspiel / deine hüften sind der schlankste bau / Elfenbeinturm / dein leib der schönste tempel]

Kultur verortet ist, ist Männlichkeit in höchst kolonialistischer Ausdrucksweise denotiert als "elfenbeinweiß", das Zeichen schlechthin für weiße, männliche Superiorität. Auch durch den Reim von "iv*oren*" und "t*oren*" ist diese Weißheit unauflösbar mit dem Phallischen verbunden.

In der Syntax des Gedichts kann "Ivoren Toren" aber auch als Apposition zu "de slankste bouw" gelesen werden und fungiert somit zugleich als Zeichen für den weiblichen Körper. Männlichkeit und Weiblichkeit stehen sich in (24) nicht als strikte Opponenten gegenüber, sondern sie durchdringen einander. Anders als in Bronfens Argumentation dient die Verortung des Todes innerhalb des Weiblichen nicht einer Exteriorisierung des Todes weit weg vom Ich, sondern durch den Prozess des Sehens dringt das Männliche in das Weibliche ein; der Andere wird ein Teil des Selbst und umgekehrt. Dieses Hin- und Herpendeln zwischen strickten Genderpositionen ist an vielen Stellen im Gedicht thematisiert. Unmittelbar vor der Stelle in (24) heißt es beispielsweise:

(25)



(192; lila)

[Schlange und so Schlank]

Digitized by Google

Während "Slang" unmissverständlich als phallisches Zeichen fungiert, verweist "Slank" auf den weiblichen Körper, der in (24) als "de slankste bouw" beschrieben wird. Zugleich aber kann die sich-in-Kurven-windende Bewegung der Schlange als Zeichen für den tanzenden, "sich-windenden" weiblichen Körper gelesen werden. Hinzu kommt, dass der Großbuchstabe "S" die kurvende Bewegung sowohl in "Slang" als auch in "Slank" faksimiliert, so dass auch die Schrift selbst diese Verstrickung von Gegensätzen thematisiert. Rhythmisch wird dies zudem unterstrichen durch die visuelle Symmetrie, mit der die Kalligramme auf dem Blattspiegel angeordnet sind, sowie durch die auditive Symmetrie der Alliteration von [sl].

Auch später im Gedicht wird die Grenze zwischen dem männlichen Selbst und dem weiblichen Anderen destabilisiert:

(26) OP het blanke rillen van mijn armen / werp ik / de schijn / van mijn ogen / en / de diepte daarvan / Nu worden mijn ogen koud gekust (194)

[AUF das blanke zittern meiner arme / werfe ich / den schein / meiner augen / und / deren tiefe / Jetzt werden meine augen kalt geküsst]

In (26) tritt erstmals explizit ein pronominales "ik" im Gedicht auf. Dieses "ik" manifestiert sich gleichermaßen wie das weibliche Objekt in (24) in erotisch-körperlicher Terminologie: es ist die Rede von Armen und Augen, von Zittern und Küssen. Dennoch ist dieser Körper im Gegensatz zu dem oben diskutierten explizit weiblichen Körper nicht nur Objekt. Dies zeigt sich deutlich in der doppelten Fokalisationsrolle von "mijn ogen": Hier konstruiert der Blick keine strikte Grenze zwischen einem fokalisierten "Ich", das schaut, und einem Anderen, der betrachtet wird, sondern das Sehen ist eingebunden in einen Körper, der sieht, zugleich aber gesehen wird.[14] In der letzten Zeile macht dies die Geste des Küssens der Augen besonders deutlich. Denn das Küssen von Augen setzt im Normalfall eine Trennung von Küssendem und Geküsstem voraus. Wie können Augen geküsst werden, wenn nicht durch einen Anderen? Im Gedicht wird diese Bedingung einer körperlichen Trennung von Ich und dem Anderen durch den Akt des autoerotischen Küssens aufgehoben. In diesem Zusammenhang erscheint auch folgende Stelle interessant:

[14] Diese leibhafte Überkreuzung von Blick und Anblick im Körper bezeichnet Merleau-Ponty mit der Kategorie "*chair*" ("Fleisch"). Jacques Lacan (1987) macht diese Erkenntnis zum Ausgangspunkt seiner ontologischen Theorie über die signifikante Abhängigkeit des Subjekts von einem sogenannten "Objekt a", in dem das vom Subjekt begehrte Angeblickt-Werden angesiedelt ist. Für einen fundierten wissenschaftshistorischen Überblick über die Debatte der Kreuzung der Blicke verweise ich auf Boehm (1994: 17-29).

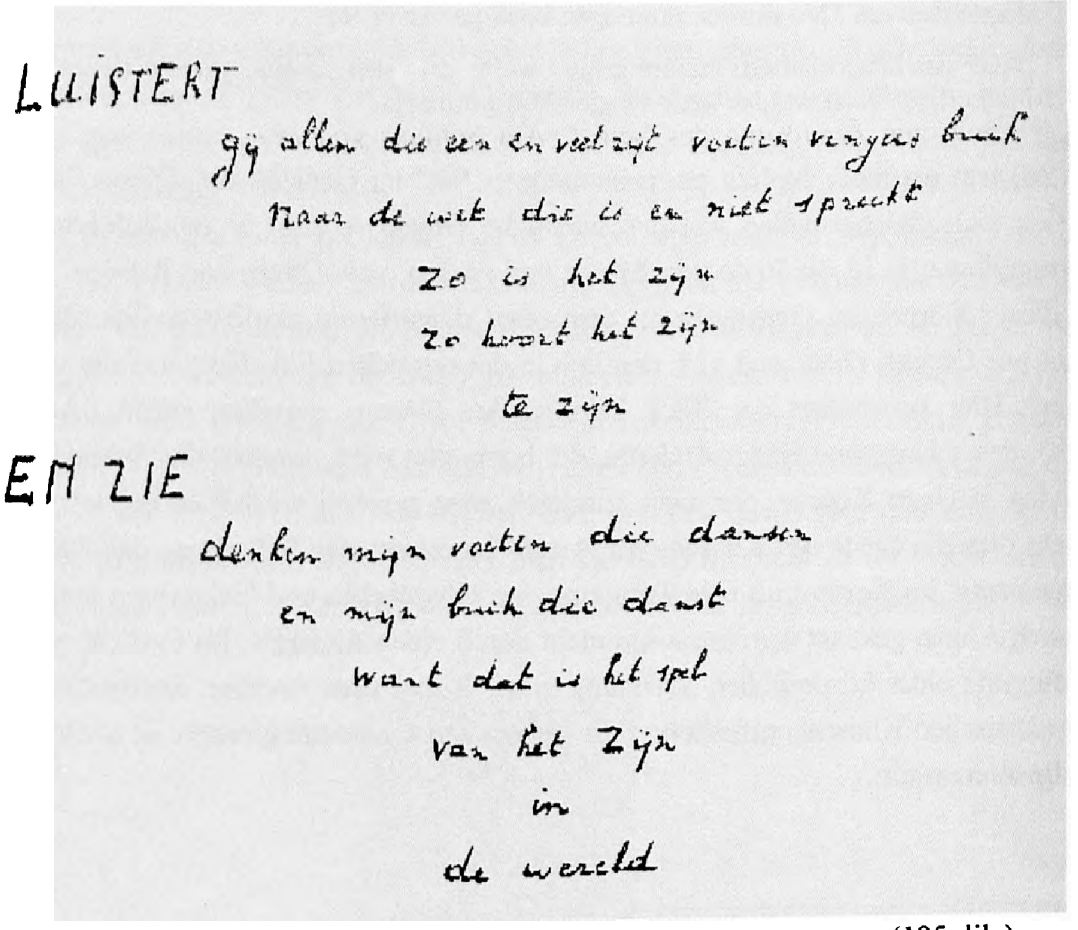
Digitized by Google

(27) Ik die schouw het lief dat danst / en dat ben ik / die danst hem die schouwt / en dat ben ik (194)

[Ich der/die schaue den/die geliebte[n] der/die tanzt / und das bin ich / der/die tanzt ihm der schaut / und das bin ich]

In diesen Zeilen sind mehrere Identitäten angedeutet. Es ist die Rede von einem "ik", "het lief", und einem "hem", die - wie im Tanz - ihre Positionen als Subjekt und Objekt von Fokalisation wechseln und mit Hilfe einer komplexen grammatischen Struktur das Verstehen desorientieren. Die verschiedenen Identitäten von Selbst und Anderem, von Betrachter und Betrachtetem, von männlich und weiblich, durchdringen einander, so dass der Andere teilweise im Selbst präsent ist und umgekehrt. Die daraus resultierende plurale Identität ist in (28) in ausgesprochen körperdiskursiver Terminologie inszeniert:

(28)



(195; lila)

[HÖRT / ihr alle die eins und viel seit / füße finger bauch / auf das gesetz das ist und nicht spricht / so ist das sein / so gehört das sein / zu sein / UND SEHE / denken meine füße die tanzen / und mein bauch der tanzt / denn dies ist das spiel des Seins / in / der welt]

Digitized by Google

Aus syntaktischer Sicht impliziert die Imperativform der Verben "LUISTERT" und "ZIE" ein Subjekt, das diese Befehle ausspricht. Zugleich werden die einzelnen Körperteile dieses Ichs aber als "gij allen" angesprochen. Dabei ist jeder einzelne Körperteil mit Bewusstsein ausgestattet: "EN ZIE / denken mijn voeten" heißt es zum Beispiel. Hier korreliert das kubistische Verfahren der Körpersegmentierung mit der syntaktischen Pluralisierung von Subjektivität. Während in (27) "ik" mit dem explizit männlichen "hem" gleichgesetzt wird, wird es später im Gedicht mit weiblichen Körpermarkern denotiert:

(29) mijn handen voelen / al mijn voelen dat zij nooit wisten / en mijn borsten sidderen / om de streling die komen moet (197)

[meine hände fühlen / all mein fühlen das sie nie wussten / und meine brüste zittern / vor dem streicheln das kommen muss]

In (29) ist das Subjekt ein fraktaler, erotischer, weiblicher Anderer, und die Identifizierung mit ihm fungiert, da Weiblichkeit - wie ich oben gezeigt habe - auf Tod rekurriert, als Technik zur Zerstörung des Selbst. Am Schluss von *Barbaarse Dans* wird dies besonders deutlich:

(30) IK steek de dolk tussen / mijn borsten / in mijn lijf /... / NU / sterf ik / omdat / mijn dans / sterft (199)

[ICH steche den dolch zwischen / meine brüste / in meinen leib / ... / JETZT / sterbe ich / weil / mein tanz / stirbt]

Während "dolk" als somatisches Zeichen für Männlichkeit fungiert, verweist "borsten" auf den weiblichen Körper. Durch den Akt der Fokalisation werden Männlichkeit und Weiblichkeit nach kubistischer Montagetechnik zerstückelt und zu einem hybriden Körper neu zusammengesetzt.

Gemäß Bachtins Konzeption des Begriffs bezeichnet Hybridität eine generelle Eigenschaft von Sprache, die gleichzeitig gleich und verschieden sei. Sogar innerhalb einer einzigen Äußerung sei die Stimme dazu in der Lage, sich in zwei Stimmen oder in zwei Sprachen zu teilen und zwei Akzente und zwei Sprechweisen gleichzeitig zu artikulieren. (Vgl. Bachthin 1981: 358-361) Betrachten die Leser *Barbaarse Dans* in diesem bachtinschen Framing, erweisen sich die Sprechweisen des Gedichts in vielerlei Hinsicht als hybrid: Sprachlich reibt sich die (Gegen-) Syntax an der Regelsyntax, die inoffizielle Orthographie an der offiziellen, und überhaupt vermischen sich sprachliche Artikulationsverfahren mit visuellen. Auch in Hinblick auf die Repräsentation von Genderindentität sind im Gedicht keine starren Positionen dargestellt, sondern Männlich

Digitized by Google

und Weiblich durchkreuzen einander und scheinen zu einem hybriden Körper zu verschmelzen.

Gemäß Bachtin hat Hybridität aber nicht nur mit Verschmelzung und Einheit zu tun, sondern gleichermaßen mit Divergenz und Dialogizität, mit Kampf innerhalb der Einheit. In einer hybriden Sprechweise vermag eine Stimme die andere zu entmasken und zu ironisieren. Bei genauerer Betrachtung der sexuellen Artikulation von Hybridität in *Barbaarse Dans* fällt auf, dass dieses dialogische Moment zwischen männlichem Subjekt und weiblichem Objekt ausgeklammert ist. Das männliche Subjekt ist in erster Instanz artikuliert in Notionen von Bewusstsein: es ist der Besitzer von Angst und Verlangen, von Blick und Stimme. Während das anatomische Zeichen für das männliche Genital lediglich metaphorisch artikuliert ist durch das Sagen von "slang" oder "dolk", ist der weibliche Andere direkt durch den Diskurs ihres physischen Körpers in stereotypischen sexuellen Notionen ausgedrückt: Geschlecht, Hüften, Brüste. Diese somatischen Zeichen lese ich als Signifikanten für ein politisches System der Repräsentation. In *Barbaarse Dans* überschreitet das Zusammentreffen opponierender Genderidentitäten in einem hybriden Körper nicht nur eine natürliche, sondern insbesondere eine kulturelle Grenze.[15] Der Suizid macht die Unzulässigkeit dieser *Gender-Crossing*-Praxis besonders deutlich: der hybride Körper ist ein toter Körper. Diese Konstruktion von Hybridität dient nicht, wie in Bachtins Konzeption des Begriffs, dazu, um verkrustete binäre sozioideologische Oppositionen wie Ich-Anderer, Mann-Frau, in mystischer Terminologie Ich-Gott, in Widersprüche zu verstricken und Möglichkeiten zur Neustrukturierung zu erzeugen, sondern ihr zentrales Ziel ist die Reetablierung der alten Hierarchie.

Rückblickend zeigen die Beispiele, die ich in diesem Kapitel unter die Lupe genommen habe, dass eine visuelle Herangehensweise beim Lesen von *De feesten* den Blick freimacht für die visuellen Artikulationsverfahren kalligraphischer Schrift, die Bedingungen und Konsequenzen ihrer medialen Differenz und ihre besondere Fähigkeit einer ästhetisch-strukturellen Anlehnung an kubistische Darstellungstechniken. Damit allein findet sich visuelles Lesen aber nicht ab, sondern es zieht auch die politischen Voraussetzungen des Schauens und die damit einhergehenden Technologien der Verstümmelung kritisch in Betracht. Rhythmische Kalligraphie operiert aber nicht nur visuell, sondern auch auditiv. Diese Auditivität ist Gegenstand des nächsten Kapitels.

[15] In Neef (im Druck) gehe ich auf die Bedeutung des Hybriditätskonzepts in *Barbaarse Dans* detailliert ein.

Digitized by Google

Kapitel 8. Auditiv Lesen

> [D]er lesbare Text ist ein tonaler Text (dessen Vertrautheit eine Lektüre erzeugt, die ebenso konditioniert ist wie das Hören: man kann sagen, daß es ein *lesbares Auge* so wie ein tonales Ohr gibt, so daß es dasselbe ist, die Lesbarkeit und die Tonalität zu verlernen).
> Roland Barthes: *Die Partitur*

Musikalische Zeichen und ihre Bedeutung

Zu den medialen Sprechweisen, die den Prozess der Signifikation in *De feesten* in Gang bringen, zählt neben der visuellen Performanz der Gedichte auch deren Auditivität. Denn Gedichte sind sprachlich, und zu den medialen Modi sprachlicher Artikulation zählt die auditive Performanz. Darüber hinaus verfügen Van Ostaijens Gedichte über eine besondere Musikalität: sie sind voller Verweise auf Kinderlieder, Abzählreime und bekannte Volks- und Tanzmusik, und zwar von seinen ersten Gedichtebänden *Music Hall* (1916) und *Het Sienjaal* (1918) an bis hin zu den Gedichten in *Het eerste boek van Schmoll* [*Das erste Buch von Schmoll*] (1928), die Titel tragen wie *Polonaise*, *Melopee*, *Berceuse*, *Wals*, *Charleston* und *Polka*.

Auch in seinen poetologischen Essays betont Van Ostaijen wiederholt die Musikalität seiner Poesie. Nur Musik könne das Unsagbare ausdrücken, proklamiert er, und: "Ich schreibe nichts als ein Largo, ein Grave, ein Allegretto"[1], heißt es beispielsweise in *Wies Moens en ik.* (VW4: 329) Aufgrund dieser *ut-musica-poesis*-Poetik gilt Van Ostaijen traditionell als Dichter der Musik. Schon Hendrik Marsman schreibt über die Gedichte: "es sind keine Melopees. Aber sie sind wohl sehr musikalisch und außerdem 'un rêve bleu', in dem die Wörter ihre Resonanz im Unterbewussten haben". (zit. n. Popo 1978: 4)[2] Bei Gerard Walschap heißt es: "Er behandelte das nackte Wort wie eine Materie, die Musik werden muss. Wörter, die sich um eine Klangfarbe gruppieren, so wie man sie in Spielliedern und in Abzählreimen findet. Er betrachtete wie Verlaine 'de

---

1 "Ik schrijf niets dan een largo, een grave, een allegretto"

2 "het [de gedichten] zijn geen melopees. Maar ze zijn wel zeer muzikaal en bovendien 'un rêve bleu' waarin de woorden hun resonantie hebben op het onderbewuste".

Digitized by Google

la musique avant toute chose'". (zit n. Popo 1978: 4)[3] Auch in der neueren Forschung wird Van Ostaijen wiederholt verglichen mit Dichtern wie Mallarmé, Apollinaire, Verlaine, Novalis, Faverey, Valéry, Nijhoff und Guido Gezelle.[4]

Umgekehrt hat die Musikalität von Van Ostaijens Poesie zahlreiche Komponisten dazu bewogen, Gedichte musikalisch zu interpretieren. Zwischen den beiden Weltkriegen komponierten insbesondere Karel Albert, August L. Bayens, Arthur Meulemans und Willem Pelemans eine Vielzahl von Van-Ostaijen-Liedern und -Suiten. Auch Jef van Durme, Herman Roelstrate, Peter Cabus und Ton de Leeuw haben sich von Van Ostaijen inspirieren lassen. Seit den sechziger Jahren waren es Louis de Meester, Claude Coppens und vor allem Willem Kersters, die mit ihren Kompositionen Van Ostaijen in den musikalischen Diskurs einschrieben. (Vgl. Popo 1978: 4; Buelens & Terryn 1996: 29)[5] Insofern fungiert Van Ostaijen im kulturellen Gedächtnis auch als auditiver Text.

Auch *De feesten* ist voll von Musik. Die Gedichte tönen und klingen von allen Seiten. "Zing / Zang / Zege" ["Sing / Sang / Segen] (169), schallt es in ihnen, und "rinkel ketting tingelen" ["klingel / kette / bimmeln"]. (237) Auch die Titel einiger Gedichte weisen auf Musik hin: *DE marsj van de hete Zomer*, *Barbaarse Dans*, *Fatalisties Liedje*, *Metafiziese Jazz*, *Angst een dans*. In diesem Kapitel möchte ich der Frage nachgehen, *wie* die Gedichte in *De feesten* musikalisch sind und welchen Anteil ihre auditive Performanz am Prozess der Signifikation haben. Dazu möchte ich im Folgenden einzelne Hyperlinks von *De feesten* zur Musik aktivieren und analysieren, wohin sie die Semiose der Gedichte lenken.

Als ein besonderer Hyperlink zum Musik-Diskurs fällt in *De feesten* das Zeichen des Tanzes auf. Tanz ist nicht nur in den Titeln der Gedichte *Barbaarse Dans* und *Angst een Dans* artikuliert, sondern der gesamte Gedichtband ist vom Motiv des Tanzes durchdrungen: in *Maskers* tanzen die maskierten Kinder und in *DE marsj van de hete Zomer* die fraktalen weiblichen Körperteile. Weitere Tanz-Notionen aus *De feesten* habe ich unter (1) bis (3) zusammengetragen.

(1) Als de schreden van de danseres / vallen op het hart / op het hart (207)

[Wenn die schritte der tänzerin / fallen auf das herz / auf das herz]

---

[3] "Hij behandelde het naakte woord als een materie die muziek moet worden. Woorden die zich groeperen om een klankkleur, zoals men die vindt in speelliedjes en aftelrijmpjes. Hij betrachtte zoals Verlaine 'de la musique avant toute chose'".

[4] Ich verweise auf Goedegebuure 1996; Hadermann 1970: 300; Meeuwesse 1961; Popo 1978 sowie Vis 1992.

[5] Beispielsweise vertonte Willem Kersters 1960 *Barbaarse Dans* aus *De feesten*.

Digitized by Google

(2) de bar dansen homo's tot leven (208)
[die bar tanzen homos zum leben]

(3) Dans van Hond vóór Maan (237)
[Tanz von Hund vor Mond]

In dieser Arbeit habe ich Tanz bislang primär als visuelles Zeichen gelesen. In Kapitel 1 habe ich im Abschnitt über den abgewendeten Blick Tanz analysiert als Zeichen für den Komplex des autistischen *fear-systems*, in dem ein tanzendes Subjekt solange Fokalisation auf sich zieht, bis es zum Objekt wird. In Kapitel 2 über rhythmische Kalligraphie habe ich gezeigt, wie die rhythmische Tanzbewegung der Kalligramme in *De feesten* einerseits das Verstehen desorientiert, andererseits aber zusätzliche Bedeutungen erzeugen kann. Des Weiteren habe ich in Kapitel 6 über mystische Redeweisen Tanz als erotisch konnotiertes Zeichen für den extatischen Taumel eines sogenannten Un-Ichs im Prozess der *unio mystica* analysiert. Dieses körperlich-erotische Moment des Tanzes habe ich schließlich in Kapitel 7 zum Anlass für eine feministische Lektüre genommen, in der ich zeige, dass in *Barbaarse Dans* Feminisierung als Technologie zur Auflösung des Subjekts dient.

Insgesamt beruhen diese Tanz-Analysen alle auf einer visuellen Lesestrategie, die von der visuellen Markanz des Tanzes ausgehen und die damit einhergehende Fokalisationssituation zu ihrem zentralen Gegenstand machen. Tanz ist aber auch auf Auditivität angewiesen, denn ohne Musik kommt Tanz nicht aus. An dieser Stelle stellt sich die Frage, welche auditiven Bedeutungen das Zeichen des Tanzes in *De feesten* produzieren kann. Dazu möchte ich das Gedicht *Vers* (207) näher betrachten, aus dem das oben unter (1) zitierte Zeichengefüge stammt und das ich unter (4) vollständig aufführe.

In diesem Gedicht ist Tanz durch das Sagen von "danseres" ["tänzerin"] artikuliert. Aber auch andere Zeichen in *Vers* weisen auf Tanz hin. Beispielsweise erzeugen die grammatisch unmotivierten Zeilenumbrüche große weiße Leerräume, die als visuelle Ikone für "de schreden van de danseres" gelesen werden können, so dass der weiße Leerraum als Zeichen fungiert für die Tanzfläche, auf der sich der Tanz der Tänzerin, repräsentiert durch den Tanz der Kalligramme, visuell artikuliert.

Neben dieser visuellen Lesart können die Kalligramme auch auditiv interpretiert werden, denn auch die Musik, nach der getanzt wird, ist im Gedicht angelegt. In *Vers* nimmt die Auditivität an einigen Stellen besonders ausgeprägte Formen an. Beispielsweise fällt im oberen Textblock die regelmäßige trochäische Kadenz auf:

Digitized by Google

(4)

VERS

Als de schreden van de danseres
vallen op het hart
op het hart
het krimpt een vod

het is zo goed het leed
van witte witte voeten

voelen

onbewuste schreden

vanzelfsprekend leed

(207; blau)

[VERS / Wenn die schritte der tänzerin / fallen auf das herz / auf das herz / es schrumpft ein lappen / es ist so gut das leid / von weißen weißen füßen / fühlen / unbewusste schritte / selbstverständliches leid]

Digitized by Google

(5)

- ∪	-	∪	-	∪	-	∪	-	
Als-	de	schre-	den	van	de	dan-	se	res
- ∪	-	∪	- /	-	∪	- /	∪	
val-	len	op	het	hart /	op	het /	hart/	het
-	∪	-						
krimpt	een	vod						

Hinzu kommt, dass die Assonanz von [a] in "[a]ls", "danseres" "vallen" und "hart" das auf ein Minimum komprimierte Lautmaterial dieser Verse rhythmisch repetiert. Das [e] in "schreden" wird im zweiten Textblock in "leed" wiederaufgegriffen und prägt auch den Klang von "onbewuste schreden" und "vanzelfsprekend leed" am Schluss des Gedichts.

Die Kalligramme in *Vers* laden aber noch in anderer Hinsicht zum musikalischen Lesen ein. Zum Beispiel fällt auf, dass einige Zeichen nicht grammatisch miteinander verkettet sind. Anschlussstellen fehlen zwischen "het krimpt" und "een vod". "[V]oelen" steht völlig isoliert inmitten einer größeren weißen Leerfläche und unterhält keine eindeutige syntagmatische Beziehungen zu den angrenzenden Zeichen. Dasselbe gilt für "onbewuste schreden" und "vanzelfsprekend leed". Auch die Reperkussion der Phrase "op het hart" in der zweiten und dritten Zeile sowie von "witte" in "van witte witte voeten" folgt keiner sprachlichen Syntax, sondern knüpft eher, da die Organisationsweise dieser Kalligramme auf der rhythmischen Repetition von vorangegangenen Elementen beruht, an eine für Musik spezifische Redeweise an. Ihre rhythmisch-kalligraphische Ordnung des Raums verweist auf eine rhythmisch-musikalische Ordnung der Zeit.

Der Hyperlink zum Medium Musik in (4) ist auch in der Frage nach der Bedeutung der Zeichen angelegt. Für beide Diskurse - sowohl für Musik als auch für Van Ostaijen oder für moderne Poesie überhaupt - stellt das Problem der Referenz die Leser vor größte Schwierigkeiten. Für Musik ist dies offensichtlich, denn was will Musik mitteilen, wenn sie nicht gerade Vogelstimmen, Glocken, Jagdhörner oder Donner imitiert? Seit dem Kantschen Postulat von der Autonomie des musikalischen Zeichens, dem keine Semantik zukommt, ist oft der Nicht-Referenzcharakter von Musik behauptet worden.[6] De Witt Parker fasst diese Position wie folgt zusammen:

> ... in the case of a work of art, there is no relation of parts to an environment, but only of parts to parts within a whole ... In a work of art ... there are internal relations only; a part refers to other parts, within the whole, in accordance with the idea that is expressed here, but does not refer to anything outside itself. It is a microcosm, a self-

[6] Neubauer (1986) nähert sich diesem Problem aus historischer Sicht. Er beschreibt, wie repräsentationslose Musik bis Ende des 18. Jahrhundert als minderwertig betrachtet wurde. Reine Instrumentalmusik sei erst im Zeitalter der romantischen Ästhetik erfolgreich geworden.

Digitized by Google

> sufficient little world of embodied, interrelated meanings in need of nothing to give it life and significance, save only the mind of the spectator.
> ... Absolute music is the best example, for there all form is intrinsic form. The rhythmic and harmonic structure of music is effective and intelligible wholly by itself; we understand why certain harmonies are present or certain dissonances resolved without any reference to the objects and events in nature or human life. (DeWitt Parker 1959: 74-75; zit. n. Coker 1972: 35)

Auf diese autonomieästhetische Position greifen auch die Poetiken moderner Dichter wie Mallarmé und Valéry zurück, wenn sie wie Verlaine "De la musique avant tout chose" proklamieren und damit die vollkommene Losgelöstheit ihrer Gedichte von außerlyrischen Realitäten, ihre absolute Hermetik und Systemimmanenz meinen. Auch Van Ostaijen proklamiert die Autonomie des Gedichts. In *Et Voilà* heißt es beispielsweise:

> das Kunstwerk ist ein Organismus [...] und *für sich selbst*. Darum muss das Kunstwerk nach dem Gesetz *seiner* Materie und *seines* Geistes determiniert sein und nicht nach dem Gesetz eines fremden Körpers und eines fremden Geistes. (VW4: 129; H.d.V)
> [...]
> Poesie ist Wortkunst. Nicht Mitteilung von Emotionen. [...] Auch mit Sicherheit nicht Mitteilung von Gedanken. Dichtkunst Mitteilung von Gedanken! Warum nicht: Dichtkunst ein bereimter Moralkodex! (VW 4: 133)[7]

Unter diesen poetologischen Prämissen lassen sich auf den ersten Blick auch die Schwierigkeiten, die sich den Lesern beim Lesen von *Vers* auftun, kanalisieren. Für *Vers* stellt sich der Leserin oder dem Leser beispielsweise die stellenweise fragmenthafte sprachliche Syntax als Lücke dar und behindert das Verstehen. Überhaupt ergibt sich das Problem, was es heißt, wenn Schritte der Tänzerin aufs Herz fallen. Auch bei einer metaphorischen Lektüre bleibt der Referenzcharakter dieser Metapher rätselhaft. Insgesamt sieht es danach aus, dass die sprachlichen Zeichen in *Vers* nicht primär Mittei-

---

[7] "het kunstwerk is een organisme [...] en *voor zichzelf*. Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van *zijn* materie en *zijn* geest gedetermineerd zijn en niet naar de wetten van een vreemd lichaam en van een vreemde geest. [...]
Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties. [...] Ook zeker niet mededeling van gedachten. Dichtkunst mededeling van gedachten! Waarom niet: dichtkunst een berijmde moraalkodeks!"

Genaugenommen bezieht die "Autonomie des Kunstwerks" sich bei Van Ostaijen nicht direkt auf die Losgelöstheit von der Welt der Objekte, sondern primär auf die Losgelöstheit von der Subjektivität des Dichters. Kunst habe "entindividualisiert" zu sein: "Het gedicht heeft geen subjekt, het is zelve subjekt. Niet de dichter is gewichtig, wel het gedicht. Het Ik blijft het hoogste goed, doch niet het Ik van de dichter, maar wel het Ik van het gedicht." ["Das Gedicht hat kein Subjekt, es ist selbst Subjekt. Nicht der Dichter ist wichtig, wohl das Gedicht. Das Ich bleibt das höchste Gut, aber nicht das Ich des Dichters, sondern das Ich des Gedichts."] Für den Referenzcharakter von Poesie bleibt dies - wie ich oben darlege - allerdings nicht ohne Folgen.

Digitized by Google

lungszwecken dienen, sondern sie assonieren und bilden Rhythmen und verhalten sich demnach gewissermaßen wie musikalische Zeichen. Gemäß der oben vorgestellten Autonomieauffassung heißt das: sie stellen - wie auch musikalische Zeichen - nichts dar außer sich selbst.

Fast scheint es, als vermöge dieser intermediale Bezug von Sprache auf Musik die brisante Frage nach der Bedeutung endgültig zu lösen. Dennoch stufe ich die Erfolgsaussichten der hier dargelegten Lesestrategie als eher gering ein. Denn Zeichen sind zeichenhaft. Sie definieren sich eben dadurch, dass sie *für etwas* stehen. Dies gilt für Zeichen schlechthin, und zwar unabhängig von ihrer Medialität.

In Bezug auf *Vers* ist der Zeichenprozess zwar chiffriert und rätselhaft, zugleich aber verfügen die von der Kommunikationssyntax "befreiten Worte" - um auf Dabrøwka (1983) zurückzugreifen - über ein schier unendliches Bedeutungspotenzial. Beispielsweise kann ich für "danseres" ein ganzes Netzwerk an Bedeutungen produzieren. Läge der Gedichtband den Lesern als wirklicher elektronischer Text vor, könnte ich von "danseres" in *Vers* mit der Suchfunktion per Maus-Klick zum Zeichen des Tanzes in den Gedichten *Barbaarse Dans* und *Angst een dans* linken. Dieser Hyperlink kann ein komplexes Gewebe erotisch-mystischer Bedeutungen erzeugen, die ihrerseits - dafür habe ich in dieser Arbeit zahlreiche Argumente ins Feld geführt - auf eine brisante Fokalisationssituation verweisen. Insofern lese ich "danseres" in *Vers* als ein explizit gendrifiziertes Objekt, das Gegenstand einer mystisch-erotisch konnotierten Begierde ist, die in "hart", dem Subjekt der Begierde, angesiedelt ist.

Gleichermaßen hyperlinkartig lese ich "leed". Insbesondere in den *Prière Impromptue*-Gedichten kommt "leed" wiederholt vor und steht dort für das Leiden, die "pijn"-Kategorie, das aus dem Verlangen nach der *unio mystica* und dem Wissen um ihre Unmöglichkeit resultiert. In *Vers* leidet aber nicht nur "het hart", von dem gesagt wird, dass "het krimpt een vod", sondern es ist auch die Rede von "het leed / van witte witte voeten", die ich als metonymisches Körperzeichen für "danseres" verstehe. Einerseits verstärkt diese fraktale Körperlichkeit den Objekt-Charakter von "danseres". Andererseits ist "danseres" in "onbewuste schreden" auch mit Subjektivität aufgeladen - wenngleich das Präfix "-on" in "onbewuste" diese *ex negativo* benennt. Insofern sind die Identitäten von "danseres" einerseits und "hart" andererseits nicht in einer strikten binären Struktur aufgliederbar, sondern sie überlappen und durchdringen einander.

Dies macht auch das Kalligramm "voelen" deutlich. "[V]oelen" lese ich als ein Zeichen für Subjektivität. Seine Position ist nicht festgelegt; es steht inmitten einer großen Leerfläche und kann somit mehrere lineare Beziehungen eingehen, nämlich sowohl zum darüber liegenden linksbündig angeordneten Textblock als auch zu den drei

Digitized by Google

nach rechts eingerückten Textblöcken. Insofern kann "voelen" sowohl auf das betrachtete, weibliche, körperlich fraktale Objekt der Tänzerin bezogen werden als auch auf das implizite Subjekt der Fokalisation. Subjektivität und Objektivität liegen in *Vers* nicht als starre Identitäten fest, sondern sie vertauschen ihre Positionen, so wie Tanzpartner ihre Positionen wechseln.

Auch "witte" kann zu den in *De feesten* bereits gesagten "wit"-Stellen gelinkt werden. In Kapitel 4 über den Scheinkode der Farben habe ich anhand einer Analyse von *Maskers* gezeigt, dass "wit" sowohl als Zeichen für Leben als auch für Tod stehen kann. Es repräsentiert sowohl die symbolischen Kodewerte als auch deren Gegenkode und verweist als kalligraphisches Zeichen auf leere Bedeutungsräume. Per Hyperlink aktiviere ich auch für die Semiose von "witte" in *Vers* diese gleitende Bedeutung, die zwischen den gegensätzlichen Kodewerten hin- und herpendelt, ohne die Differenz jemals auszutarieren.

Insgesamt verläuft der Prozess der Signifikation gemäß dieser Analyse des Tanzes netzwerkartig: Einzelne Kalligramme in *Vers* unterhalten komplexe interdiskursive Beziehungen zu in *De feesten* bereits gesagten anderen Kalligrammen, die ihrerseits auf ein kulturalisiertes bereits Gesagtes verweisen. Darüber hinaus treten verbale, visuelle und auditive Medialität nicht isoliert, sondern verflochten auf. Derartig vernetzt und prinzipiell unendlich charakterisiert Eco (1977: 177) das Zeichen als etwas, das auf eine - bereits gesagte - kulturelle Einheit verweist:

> Jeder Interpretant eines Zeichens ist eine kulturelle oder semantische Einheit. Diese Einheiten konstituieren sich in einer Kultur autonom zu einem System von Oppositionen, dessen umfassende Interrelation als *umfassendes semantisches System* bezeichnet wird. [...] Das System der semantischen Einheiten stellt die Art dar, wie eine bestimmte Kultur das wahrnehmbare und denkbare Universum aufgliedert [...]. (Eco 1977: 176; H.d.V.)

Diese Definition macht Eco für Zeichen schlechthin geltend, also unabhängig von ihrem medialen Modus. Demnach kann das primär verbale Zeichen des Tanzes in *Vers* ebenso wie ein musikalisches Zeichen als kulturalisierte Einheit fungieren. Entgegen dem oben dargestellten Autonomiepostulat der modernen Poetik kann ihnen durchaus eine Bedeutung zukommen.

Den Referenzcharakter des musikalischen Zeichens definiert Eco wie folgt:

> Der Begriff 'kulturelle Einheit' löst auch das Problem der Bedeutung der musikalischen Zeichen, denen manche nur syntaktischen Wert zuerkennen wollen. In Wirklichkeit verweist jeder von einem Instrument hervorgebrachte Ton auf eine genau bestimmte Position in einem kulturalisierten und systematisierten Feld anderer Töne (z.B. des tonalen Systems oder, innerhalb des tonalen Systems, etwa auf b-Moll), in

Digitized by Google

> dem jeder, als synkategorematischer Terminus, semantisch definiert ist und das die Möglichkeiten, mit anderen Tönen innerhalb des betreffenden Systems Akkorde zu bilden, festlegt. (Eco 1977: 177-178)

In der neueren Musiksemiotik ist dieser Ansatz weit verbreitet. (Vgl. Coker 1972; Cantrick 1980) Oft wird der Referenzcharakter von Musik anhand der Peirceschen Zeichentheorie diskutiert. Demgemäß kann die Objektrelation des musikalischen Zeichens entweder als Ikon oder als Index bezeichnet werden. Diese musiksemiotische Position fasst Nöth (1985: 393; 395-396) wie folgt zusammen:

> Ikonisch sind an erster Stelle die lautmalerischen Verweise auf außermusikalische Schallereignisse [wie Vogelstimmen, Jagdhörner, ein Gewitter, Glocken oder Kriegslärm (vgl. 393)]. Indexikalisch sind insbesondere die endosemantischen Funktionen der Musik [i.e. intramusikalische Verweise auf Passagen des gleichen Musikstücks, z.B. als Variation eines Themas oder intermusikalisch durch Verweis auf Melodien aus anderen Musikstücken oder durch musikalisches Zitat (vgl. 393),] sowie die stilistischen bzw. kulturellen Konnotationen der Musik. Endosemantische Indices implizieren zumeist jedoch auch ein Ikon. So ist jede Variation ein Ikon ihres Themas, während der Rückverweis der Variation auf den Ort des Themas im musikalischen Kontext einen Index bildet.

In der oben stehenden Lektüre von *Vers* habe ich Tanz und Rhythmus als ikonische Zeichen gelesen, indem ich darauf hingewiesen habe, dass sowohl die rhythmisch-kalligraphische Organisationsweise des Gedichts als auch die von Musik auditiv markant, rhythmisch und choreographisch interpretierbar ist. Tanz und Rhythmus können aber auch als musikalische Indices fungieren. Im Folgenden möchte ich untersuchen, welche indexikalischen Bedeutungen diese Zeichen produzieren können.

Musikalische Räume

Als deutliches Zeichen, das auf Musik verweist, fällt in *De feesten* wiederholt die Notion des "Rhythmus" auf:

(6) vergis ik mij niet / bij dit laatste ritme (199)

[irre ich mich nicht / bei diesem letzten rhythmus]

(7) wat blijft wat vergaat ritme van kamp en fletszijn (208)

[was bleibt was vergeht rhythmus von kampf und mattsein]

(8) is dit het ritme van mijn ganse gaan en plots verstard staan daarin de homo's dansen (209)

[ist dies der Rhythmus meines ganzen gehens und plötzlich erstarrt stehen darin die homos tanzen]

Digitized by Google

Aus kulturhistorischer Sicht verfügt "Rhythmus" über einen emphatischen Signalcharakter, der auf einen historischen Rhythmus-Diskurs verweist, in dem "Rhythmus" - neben "Dynamik" - als Leitbegriff auf eine modernistische Ästhetik rekurriert. Beispielsweise proklamiert Lothar Schreyer den "Rhythmus des Wortkunstsatzes" (1918); im Manifest der futuristischen Maler Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini (1910) ist die Rede von "la sensation dynamique elle-même" (vgl. Hadermann 1970: 134); Sergej Eisenstein entwickelt das "dynamische Quadrat" zur Beschreibung des Rhythmus des Films; und auch Van Ostaijen verfasst ein Essay *Over Dynamiek* (1917), in dem er das Dynamische medienübergreifend für die sogenannte "neue" Kunst behauptet. Auch in der Musik ist von neuen Rhythmen und entsprechenden neuen Tänzen die Rede. Seit der Jahrhundertwende wurde aus Amerika der Ragtime nach Europa importiert, der sich durch seine betonte Perkussion und seine schnellen treibenden Rhythmen von der Musik des vergangenen Jahrhunderts unterschied. (Vgl. Berendt 1959: 11)

In diesem kulturästhetischen Framing fungiert "Rhythmus" als ein Index, der für Innovation und Subversion der sogenannten "hohen" Kunst steht. "Rhythmus" fungiert demnach als Hyperlink zur "niederen" Kultur der urbanen Vergnügungsstätten; zum frühen Film der Flohkinos und Jahrmärkte, der als populäre Medienkultur ohne hohen Kunstanspruch galt; zur kubistischen Malerei, die außerhalb der offiziellen Museen ausgestellt wurde, sowie zu der rhythmisch betonten Musik der Music Halls und Tanzpaläste.

In Van Ostaijens Poesie spielen diese urbanen Räume der Volkskunst immer wieder eine Schlüsselrolle. Insbesondere die Music Hall taucht wiederholt auf: "In licht op en neer / Gaan, en wederkeer / Van haar tullenkleed / Danst het danseresje / Music-Hall prinsesje / Dat zovele listen weet" (VW1: 10) ["In licht auf und nieder / Gehen, und rückkehr / Von ihrem tüllkleid / Tanzt die kleine tänzerin / Music-Hall prinzesschen / Das soviele listen weiß"] heißt es beispielsweise in dem Gedicht *Music Hall* aus dem gleichnamigen Gedichtband (1916). Auch in *Bezette Stad* (1920-1921) widmet Van Ostaijen der Music Hall einen ganzen Gedichtezyklus.[8] Darüber hinaus treffen die Leser wiederholt auf Schauplätze wie das Kaffeehaus, die Kirmes, den Zirkus, den Hafen, die Stadt, das Bordell und das Kino.

[8] Die Van-Ostaijen-Forschung hat bislang immer den "romantischen Einklang" und den Unanimismus der Music Hall bei Van Ostaijen fokussiert (vgl. Hadermann 1965: 37-47) "Dandyismus", "Spleen" und "enui" stellt auch Versluys (1996: 81-98) als die zentralen Charakteristiken von Van Ostaijens Music-Hall-Darstellungen heraus. Mich interessiert an der Music Hall vielmehr, dass sie an einen spezifischen Diskurs populärer Kultur anknüpft.

Digitized by Google

Auch in *De feesten* sind diese Räume der Volkskultur - wenngleich zaghafter als beispielsweise in *Bezette Stad* - artikuliert. Zum Beispiel ist in der Stelle aus *Vers 2*, die ich unter (2) aufgeführt habe, der Tanz der Homos in "de bar" angesiedelt, und in (9) wird von einer Zirkusvorstellung erzählt:

(9) lichten dansen / duizelig /diamanten / flitsen / flikkeren / ... / donkerte van een sirkus / ruimte lichten klowns / en fijne equières (184)

[lichter tanzen / schwindlig / diamanten / blitzen / flimmern / ... / dunkelheit eines zirkus / raum lichter Clowns / und feine equières][9]

Überhaupt kommen in *De feesten* die Notionen der Straße und der Stadt häufig vor. Sie stehen für schrilles elektrisches Licht, öffentliches Amüsement und Nachtleben.:

(10) gedragen op de golven van de lichtende stad / fosforessente kadans (162)

[getragen auf den wellen der lichtenden stadt / phosphorisierte kadenz]

(11) straathoek spichtig / leeft het gillen / van een / blinde / ... / hoepels van de parkstraat vrouwekleren (179)

[straßenecke spindeldürr / lebt das schreien / eines / blinden / ... / reifen von der parkstraße frauenkleider]

(12) krekels / kriewelen / de mensen / in de stad / ... / rechthoektremen in de diepere rechthoek straat (181)

[grillen / kribbeln / die menschen / in der stadt / ... / rechteckstreben in der tieferen rechteck straße]

(13) lamp / licht / stad (237)

[lampe / licht / stadt]

Wenn in *De feesten* von Tanz und Rhythmus die Rede ist, wird damit nicht nur Musik als fremdes Medium in die Gedichte hineingetragen, sondern durch die musikalische Artikulation knüpft Van Ostaijen auch an eine "niedere" urbane populäre Sprechweise an. In diesem Zusammenhang möchte ich *DE marsj van de hete Zomer* näher betrachten.

In diesem Gedicht fungiert "Marsj" als deutlicher Hyperlink zur Musik. "Marsj" steht für eine feierliche Musik, meist im geraden 2/4-, 4/4- oder 2/2-Takt. Im Gedicht ist "Marsj" nicht nur im Titel ausgedrückt, sondern an einigen Stellen ist auch die strikte trochäische Kadenz der Zeichen unüberhörbar: "BLOED / kersen / knallen" ["BLUT / kirschen / knallen"] oder "rond / vol / volheid" ["rund / voll / vollheit"] (169),

[9] Weder im Niederländischen noch im Französischen ist *equière* bekannt.

Digitized by Google

tönt es beispielsweise. Insofern fungiert die auditive Performanz der Zeichen ikonisch, denn sowohl Marschmusik als auch das mit Worten Erzählen von Marschmusik ist gekennzeichnet durch die Betonung des ersten Schlags. Hinzu kommt, dass an dieser Stelle die *rhythmische* Kalligraphie den Rhythmus visuell durch die regelmäßig distribuierten weißen Leerräume faksimiliert.

Der Hyperlink zur Marschmusik lädt aber nicht nur zum intermedialen, sondern auch zum interdiskursiven Lesen ein. Primär handelt es sich beim Marsch um eine Musik, die durch ihren stark betonten, zündenden Rhythmus das Gehen disziplinieren oder anfeuern soll. Insofern kann "Marsj" für Ordnung und Gleichschritt, Gehorsam und Demonstration militärischer Macht stehen. Daneben bietet Marsch aber noch andere Lesarten an. Denn Marschmusik wird nicht nur zu Militärparaden, sondern zu Umzügen aller Art gespielt, von kirchlichen Prozessionen über Hochzeits- und Trauermärsche bis hin zu Straßenkarnevalszügen. Insofern ist der Marsch in erster Linie eine Musik des öffentlichen Lebens und der Straße. Auch wenn der Marsch Einzug in "höhere" Kunstäußerungen wie Symphonien und Sonaten gehalten hat und in den großen Opern- und Theaterhäusern vertreten ist wie beispielweise beim Aufzug der Priester in Mozarts *Zauberflöte* oder bei der Feier der Gralshüter in Wagners *Parsifal*, so fungiert er doch primär als musikalischer Index, der öffentliche Straßen und Plätze auf der Bühne evoziert.

In einem musikhistorischen Framing unterhält "Marsj" zudem eine enge Beziehung zu Tanz und Rhythmus, von denen ich oben argumentiert habe, dass sie kulturideologische Bedeutungen erzeugen. In den zehner Jahren ist der Marsch musikalisch verwandt mit dem Ragtime und den entsprechenden populären Tänzen. In den ersten beiden Dekaden des Jahrhunderts waren es nämlich oft Marschkapellen, die in den Tanzhäusern und Ballpalästen, in den billigen Caféhäusern und auf den Straßen zu Tänzen wie *Cake-Walk*, *Boston*, *Shimmy*, *Foxtrott*, *Tango*, *One-Step*, *Pasodoble*, *Turkeytrot* und *Castlewalk* aufspielten. (Vgl. Lange 1996: 7-21) Wie der Ragtime zeichnete sich diese vom Marsch kontaminierte Tanzmusik durch schnelle und flotte Rhythmen aus, die für Populärkultur stehen und - um mit Bachtin zu sprechen - eine sozioideologische Stimme "aus den Niederungen" repräsentieren.

Während ich im vorigen Abschnitt dafür argumentiert habe, dass die rhythmische Organisationsweise der Kalligramme die treibenden Rhythmen der neuen Musik *ikonisch* mimetisiert, ist die Operationsweise des hier diskutierten "Marsj" Hyperlinks *indexikalisch*. Er zeigt - wie ein Wegweiser - auf die Straße als einen polyphonen Ort, an dem distinkte Stimmen, die verschiedene soziale Gemeinschaften repräsentieren,

Digitized by Google

aufeinandertreffen. Der Diskurs der Straße wird mich auch im Folgenden noch weiter beschäftigen.

Neue Medien: Harmonika, Orchestrion, Phonograph und Grammophon

In dem Gedicht *De Moordenaars* spielt der Stadtdiskurs eine zentrale Rolle. Das Gedicht erzählt, wie schon der Titel andeutet, eine Kriminalgeschichte, die auf dem urbanen Hintergrund von "wijkkermis" ["vorstadtkirmes"] (155), im Rotlichtviertel: "een zatte hoerwaardin" ["eine betrunkene nuttenwirtin"] (156), und auf der Straße: "straat" (158) situiert ist. In diesem Gedicht verweisen einige Zeichen auf Musik: "muziek", "scherzo", "allegretto" und "fortissime"(157) heißt es, und es ist die Rede von "De maat is er door" ["Der takt ist hindurch"]. (159)

Des Weiteren werden im Gedicht zwei Musikinstrumente genannt: "Harmonika" und "Orkestrion". (159) Auf die Geschichte, die *De Moordenaars* erzählt, und auf die narrative Funktion der musikalischen Zeichen werde ich in Kapitel 9 über Film näher eingehen. An dieser Stelle möchte ich zunächst nur die beiden Musikinstrumente näher betrachten.

Geben die Leser "Harmonika" in ihre elekronische Suchmaschine ein, werden sie erfahren, dass Harmonika-Instrumente technisch defininiert werden als Instrumente mit durchschlagenden, das heißt freischwingenden Zungen. Dazu zählen beispielsweise das Harmonium, das als Ersatz für die Orgel weit verbreitet war in Kirchen, Schulen und Privathäusern. Im Rahmen von *De Moordenaars* erscheint bei der elektronischen Suche besonders ein Hyperlink zu einem sogenannten Kofferharmonium interessant, die kleinste Variante der Harmonika-Instrumente, das - wie im Gedicht - auf Kirmessen und Jahrmärkten zum Einsatz kam. Signifikant für das diskursive Framing der Harmonika ist auch die Information, dass sich in der Kunstmusik nur wenige Kompositionen für Harmonium finden. Überhaupt verweist der Harmonika-Hyperlink eher auf einen populärmusikalischen Volksdiskurs. Das machen insbesondere Harmonika-Instrumente wie die Handharmonikas, also Akkordeon und Zieharmonika, und die Mundharmonika deutlich, die als schlichte Volksinstrumente gelten und für Hafenkneipenatmosphäre stehen. (Vgl. GLM4: 34)

In ähnlicher Weise führt auch "Orkestrion" die Leser per Hyperlink zu einem "niederen" Musikdiskurs. Beim Orchestrion handelt es sich um ein mechanisches Musikinstrument, das mit verschiedenen Klangerzeugern wie Pfeifen, Hammer- oder Walzenklavier, Xylophon, kleiner Trommel, Becken und Triangel ausgestattet ist. (Vgl. Baines 1996: 228) Während die Harmonika-Instrumente als Orgelersatz dienen, kann

Digitized by Google

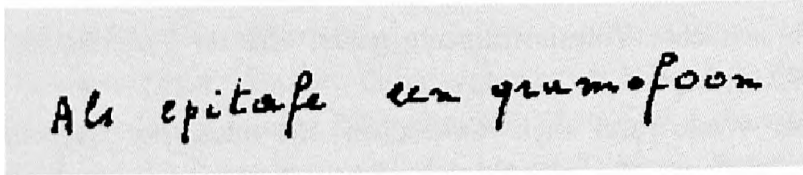
das Orchestrion fast alle orchestrale Wirkungen erzeugen. Im Grunde ist das Orchestrion eine Art Automat, der eine vorher programmierte Musik beliebig oft wiederholen kann. Bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts waren Orchestrions vorwiegend in Gaststätten zu finden. Wie alle mechanischen Musikinstrumente galt das Orchestrion als effekthascherischer technischer Schnickschnack, der in erster Instanz dem Volksvergnügen diente. (Vgl. GLM 1981, Bd. 5: 258f; Baines 1996: 228)

Durch das Sagen von "Harmonika" und "Orkestrion" trägt Van Ostaijen nicht nur einen musikalischen Diskurs in einen verbalen hinein, sondern im Gedicht wird auch ein niederer Volksdiskurs mitsamt seiner niederen musikalischen Räume artikuliert. Die hyperlinkförmige Operationsweise dieses Zeichenprozesses ist auch wieder indexikalisch, denn die Musikinstrumente zeigen in eine bestimmte diskursive Richtung: nach unten.

Darüber hinaus kann "orchestrion" auch als ikonisches Zeichen gelesen werden. Schließlich ist die Stimme dieses Musikautomaten keine authentische, sondern sie verweist ikonisch auf ein echtes Orchester, dessen Klang es aus zweiter Hand imitiert. Dieser Sekundärcharakter, dieses Derivat-Sein, laden ihrerseits wiederum zu einer indexikalischen Lektüre ein, denn das Orkestrion und die neuen Medien schlechthin machen die vormals einmalige musikalische Aufführung zu einem reproduzierbaren Ereignis und somit zum Gegenstand kulturindustrieller Vermarktung für ein breites Publikum. Sowohl die oben beschriebenen Harmonika-Instrumente als auch das Orchestrion wurden industriell gefertigt. Als Weiterentwicklung der Drehorgeln der Rummelplätze und Jahrmärkte des 19. Jahrhunderts und als Vorläufer der um die Jahrhundertwende aufkommenden Reproduktionstechnik der mechanisch-akustischen Abspielgeräte für Walzen und Schellackplatten fungiert "Orchestrion" demnach auch als indexikalisches Zeichen für Medienwechsel und Medienkultur.

Ebenso wie "orkestrion" und "harmonika" fasse ich das Sagen von "gramofoon" in (14) als hyperlinkförmigen Verweis auf die Industriekultur auf.

(14)



(209; blau)

[als epitaph ein grammophon]

Digitized by Google

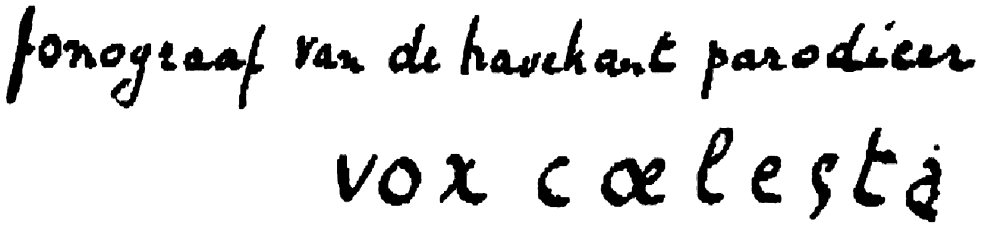
"[G]ramofoon" repräsentiert zwar einen auditiven Diskurs, selbst ist es als Zeichen aber primär verbal. Zudem unterhält es aufgrund der grammatischen Zeichenkonstellation eine enge Beziehung zu "epitafe", welches Zeichen nicht nur selber sprachlich ist, sondern auch einen verbalen Diskurs artikuliert. Die Konjunktion "[a]ls" setzt das Zeichen für Musik als Stellvertreter für das Zeichen für Sprache und umgekehrt. Insofern lädt die Syntax in (14) zu einer Lektüre ein, die jenseits einer Wort-Klang-Opposition argumentiert und beiden Zeichensystemen gleichwertige kommunikative Möglichkeiten des Sprechens einräumt.

Für "epitafe" ist ein solches Sprechen offensichtlich, denn die Operationsweise einer Inschrift beruht eben auf ihrem Schriftcharakter, also auf ihrer Zeichenhaftigkeit. Aber auch "gramofoon" thematisiert den Zeichenprozess, denn es verweist, wie ich oben bereits gezeigt habe, auf die neuen Audiomedien, deren Hauptziel es ist, Zeichen zu reproduzieren und so den kommunikativen Prozess prinzipiell ohne Ende in Gang zu halten. Insofern verstehe ich das Sagen von "gramofoon" als ein besonders emphatisches Sprechen.

Umso mehr fällt in Hinblick auf die grammatische Struktur von (14) auf, dass das Satzgefüge als Ellipse durch keinen Hauptsatz eingeleitet wird. Stattdessen steht es - von weißen Leerflächen umgeben - relativ isoliert im Gedicht. Die weiße Leerfläche bietet genügend Raum, den Satz zu vervollständigen, beispielsweise als "Schön wäre ... (als Epitaph ein Grammophon)", aber genauso gut als "Schlecht wäre ... (als Epitaph ein Grammophon)". Hier desorientiert das Nicht-Sagen eines Hauptsatzes die Bedeutung. Während die Zeichen in (14) die Leser im System Sprache eher "anschweigen" als ansprechen, tragen sie, wenn sie mit Musik in Zusammenhang gebracht werden, eine mediale Dimension in das Gedicht hinein, die die sprachliche Lücke mit ihrer Kommunikationsflut kompensiert und füllt.

Ähnlich gelagert wie "gramofoon" ist in (15) "fonograaf" aus dem Gedicht *Fatalisties Liedje*.

(15)



(200)

[phonograph von der hafenseite parodiere / vox coelesta]

Digitized by Google

Ebenso wie "gramofoon" fungiert auch "fonograaf" unübersehbar als indexikalisches Zeichen für Medienkultur und Industrialisierung im Sinne einer Profanisierung von Kunst. In (15) macht dies der Zusatz "van de havekant" besonders deutlich.

Darüber hinaus lädt "fonograaf" auch dazu ein, ikonische Bedeutungen zu produzieren. Schließlich ist in (15) die Rede von "parodieer", das auf eine mimetische Beziehung zu "vox coelesta" hinweist. In der Tat kann der leiernde Klang des technisch primitiven Phonographen verglichen werden mit dem Klang der "vox coelesta", die ich in Kapitel 5 als ein Orgelregister beschrieben habe, das eigentlich als "vox caelistis" oder "vox celestis" zu bezeichnen ist und das einen schwebenden, vibrierenden Klang hervorbringt.

Parodie zeichnet sich aber nicht nur durch bloße Mimesis aus, sondern gleichermaßen zentral ist das Moment der Divergenz. Insofern ist diese ikonische Lesart zu differenzieren. Wenngleich der Phonograph und die vox caelestis ganz ähnlich klingen mögen, so gehören sie doch unterschiedlichen musikalischen Diskursen an. Während der "fonograaf van de havekant" indexikalisch verweist auf die schnellen Rhythmen aus Amerika, die Europa anfangs in Form von Walzen für mechanische Klaviere und Phonographen, später als Schallplatten erreichten, also für "moderne", "dynamische" Sub- und Volkskultur, repräsentiert "vox coelesta" einen "hohen", sakralen Musikdiskurs.

Auch Janssens (1996: 156) interpretiert "fonograaf" und "vox coelesta" als gegenläufige Stimmen. Die Opposition zwischen den beiden Zeichen bezeichnet er als "brutale Destruktion", die "vulgär lächerlich gemacht werden" muss:

> Die sogenannten hohen Werte können ohne weiteres blasphemisch, satanisch entheiligt werden, beispielsweise indem sie parodiert werden. Der schäbige Phonograph in einer Seemannskneipe, oder eine Kirchenorgel? Alles Wurscht! Alles auf derselben Ebene als Un-Wert."[10]

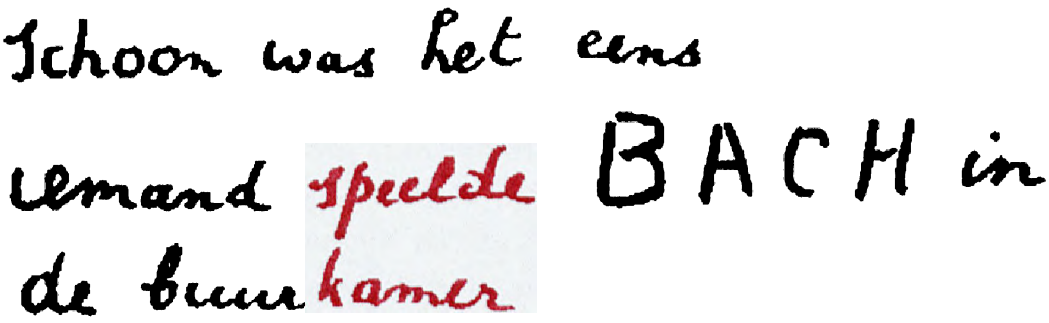
In *Fatalisties Liedje* ist der in "vox coelesta" ausgedrückte "hohe" Diskurs in einem weiteren Hyperlink zur Musik angelegt. In (16) verweist "Bach" auf Sakralität und zudem auf einen akademischen Musikdiskurs, auf höchste kompositorische Ästhetizität und Komplexität:

---

[10] "brutale destructie"
"vulgair belachelijk gemaakt [moet] worden"
"De zogenaamde hoge waarden kunnen best blasfemisch, satanisch ontheiligd worden, bijvoorbeeld door ze te parodiëren. De gammele fonograaf in een zeemanscafé, of een kerkorgel? Alles Wurscht! Alles op dezelfde lijn als on-waarde."

Digitized by Google

(16)



(201)

[schön war es einmal / jemand spielte BACH / im Nebenzimmer]

Gemäß dieser Lektüre drückt "parodieer" in (15) eine Differenz aus zwischen dem "fonograaf van de havekant" einerseits und der "vox coelesta" und "Bach" andererseits, wobei die vormals privilegierte Stimme der hohen Kunst von der niederen Stimme "van de havekant" subvertiert wird. Die hier produzierten Positionen sind aber nicht endgültig. Im Gedicht gibt es einige Hinweise darauf, diese Lektüre zu hinterfragen.

Beispielsweise werden von dem Bach-Spielen zwei Dinge gesagt. Zum einen steht da, dass es "schoon was" ["schön war"]. Dieses "Schön-Sein" ist nicht nur verbal, sondern gleichermaßen musikalisch und visuell ausgedrückt: Der Bach-Textblock steht immerhin auffällig in roter Tinte inmitten einer schwarzen textuellen Umgebung. Hinzu kommt, dass der Bach-Text grammatisch wohlgeformt ist, während der schwarze Text an einigen Stellen grammatische Brüche aufweist. Auch semantisch bringt der rote Bach-Text etwas Schönes zum Ausdruck: ästhetisch hochwertige Musik, dargebracht in der Geborgenheit eines Zimmers. In dem schwarzen Text dagegen wird eine Geschichte erzählt, die von einem Schiffsbruch von "wrakke mensen" ["wracken menschen"] auf einem "drijvend wrak" ["treibenden wrack"] in einer stürmischen See handelt.

Allerdings wird in (16) die ganze Schönheit des Bach-Spielens durch die Artikulation von "eens" ["einmal"] untergraben. Es gehört der Vergangenheit an und ist hier nur wie eine schöne Erinnerung als kurzes Intermezzo in den schwarzen Textblock mit der stürmischen See eingeblendet. (Vgl. Janssens 1997: 157) Insofern ist die diskursive Position von Bach nicht eindeutig festgelegt. "Bach" ist zwar artikuliert, aber die damit verbundene Schönheit ist vorbei.

Mit diesem Argument kann eine gegenläufige Lektüre der Zeichen für Musik in *Fatalisties Liedje* in Gang gebracht werden. Dabei ist auch die Position von "fonograaf" und "vox coelesta" neu zu interpretieren. Aus syntaktischer Sicht kann "vox coelesta" immerhin auch als Apposition der Zeile "fonograaf van de havekant

Digitized by Google

parodieer"- anstelle von dessen Objekt - verstanden werden. Auf einen derartigen Bruch der grammatischen Linearität weist auch die rhythmische Kalligraphie hin: "vox coelesta" steht nicht in der gleichen Zeile wie das lineare Subjekt-Verb-Syntagma und ist zudem in einer anderen Buchstabengröße geschrieben.

Diese Lesart erscheint aus musikhistorischer Sicht genauso plausibel wie die erste. Denn als Hyperlink bietet "vox coelestis" den Lesern im Menü zwei Optionen an: Einerseits als Register der Orgel, des traditionsreichen Kunstinstruments sakraler Musik. Andererseits kann "Orgel" auch durchaus profane Bedeutungen produzieren, denn gegen Ende des 19. Jahrhunderts wandelte sich die soziokulturelle Funktion der Orgel. Durch die technische Innovation der Pneumatik und der Elektrizität evoluierte die Orgel vom handwerklich gefertigten Repräsentanten liturgischer Musik zum industriell hergestellten Instrument für Unterhaltungsmusik. Als Kinoorgel oder Harmonium, die ebenfalls mit der vox caelestis ausgestattet waren, verlegt sie ihren Standort von der Kirche in den Zirkus, die Kirmes, die Kneipe und das Kino.[11] Insofern ist die Diskursivität von "vox coelesta" als ebenso vielschichtig einzustufen wie die oben geschilderten Einsatzmöglichkeiten des Harmoniums.

Gemäß dieses zweiten Hyperpfads verweist "vox coelestis" auf eine Musik, die einen ebenso "niederen" sozioideologischen Diskurs repräsentiert wie der "fonograaf van de havekant". Wenn die Leserin oder der Leser für ihre Lektüre von (15) diesem zweiten Pfad folgen, konstruieren sie eine Bedeutung nicht in Opposition zu "fonograaf van de havekant", sondern als Verdoppelung dazu. Gemäß dieser Lesart verstärkt "parodieer" den subversiven Charakter der beiden musikalischen Zeichen, da sie beide als Artikulation einer Enthierarchisierung "hoher" Kunst fungieren. Die hier vorgestellten Interpretationen von (15) sind zwar gegenläufig angelegt, dennoch ist keine ohne die andere denkbar. Sie verstricken sich gegenseitig in Widersprüche und hinterfragen somit festgefahrene kulturelle Positionen niederer versus höherer Musik, von denen letzten Endes keine privilegiert werden kann.

Die doppelte Kodiertheit von "vox coelesta" und von "orgel" überhaupt wird besonders deutlich in folgenden nahe beieinander liegenden Stellen aus *DE marsj van de hete Zomer*.

(17) bazuinen klawieteren gorgel orgel diepblauw / rijst vox coelesta bergblauw helder klinkend zinkend leven / (169)

[11] In der Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums befindet sich ein Harmonium aus dem Jahr 1910, das ebenfalls mit der vox celestis ausgestattet ist. (Vgl. Hoyler 1993: 271) Auch im Ensor-Haus in der Kapellestraat in Oostende steht ein Harmonium mit vox celestis.

Digitized by Google

[posaunen schmettern gurgel orgel tiefblau / steigt vox coelesta bergblau klar klingend sinkendes leben]

(18) de gewoonste woorden zult gij herhalen zij hebben de diepte van de zee en orgel (170)

[die einfachsten worte wirst du wiederholen sie haben die tiefe des meeres und der orgel]

Hier ist die Notion der Orgel zweimal direkt ausgedrückt in "orgel" und zweimal metonymisch durch das Sagen von Orgelregistern, nämlich "bazuinen" und "vox coelesta". Diese Orgel-Notionen können die Leser zu verschiedenen Hyperlinks einladen. Einerseits knüpfen sie an einen sakralen Diskurs an, der - wie ich in Kapitel 6 über mystische Redeweisen gezeigt habe -auch in *De feesten* eine zentrale Rolle spielt. Insbesondere für (18) erweist sich diese Lesart als fruchtbar, denn das Wiederholen von Wörtern zählt zu den Hauptaktivitäten liturgischer Zeremonien.

"[O]rgel" kann aber, wie ich oben gezeigt habe, auch profane Bedeutungen produzieren. Auch diese zweite Lesart erscheint hier plausibel. Um dies deutlich zu machen, möchte ich in (19) die textuelle Umgebung von (17) ausführlicher zitieren.

(19) schut schouders / de borsten appels / wast een peer de benen / tot de kroon van de dijen / ligt de buik gespannen /... / Zing zang zege (169)

[schütz schultern / die brüste äpfel / wächst eine birne die beine / bis die krone der schenkel / liegt der bauch gespannt / ... / Sing sang segen]

In (19) wird eine vitalistisch-sexuelle Geschichte erzählt, die von Zeugung und Geburt handelt. Dabei fällt eine ausgeprägte metaphorische Ausdrucksweise auf: es ist die Rede von Äpfeln und Birnen, die Geschlechtsteile repräsentieren, und der sexuelle Höhepunkt ist auditiv ausgedrückt als "bazuinen", "klawieteren" "gorgel" und "orgel". Insofern ist Orgel hier in einen sexuellen Diskurs eingeschrieben. In *De feesten* ist der Erotikdiskurs aber oft eng mit dem sakralen Diskurs verflochten. In Kapitel 6 bin ich hierauf ausführlich eingegangen. Sakral konnotiert ist auch das letzte Zeichen von (19): "Zege". Insofern bietet Orgel den Lesern als Hyperlink verschiedene, miteinander vernetzte Lesarten an. Sowohl in (17) als auch in (15) verfügt die Lektüre von Orgel über das größte Bedeutungspotenzial, die sowohl die Stimme der "hohen" oder der sakralen Kunst anklickt als auch die subversive der niederen Volks- oder Medienkultur.

Zusammenfassend zeigen die oben stehenden Interpretationen, dass eine interlineare Vernetzung dieses Doppelklicks Kunst nicht als starre, strikt binär strukturierte Differenz von ästhetischen oder sozioideologischen Oppositionen definiert, sondern als bewegliche oder - im Sinne von Bachtin - dialogische Auseinandersetzung und Interaktion unterschiedlicher kultureller Niveaus.

Digitized by Google

Jazz als kulturelle Subversion

> *Der Zigeuner, der bis 1914 der Welt ins Ohr gegeigt hatte, war von dem bleichen Fiedler abgelöst worden, der die Schützengräben des interstaatlichen Brudermordkonzernes vier Jahre lang abgewandert hatte. Dann aber kam sein Bruder Narr,* der Mann der Synkope, *die Geige des Todes wurde vom Saksophon des Lebens abgelöst, die Trommel des Henkers vom Schlagwerk des Tänzers, das Maschinengewehr von Takt des Stepers. Radikale Verjüngung der Welt durch blühenden Unsinn!*
> (Hans Janowitz, *Jazz*)

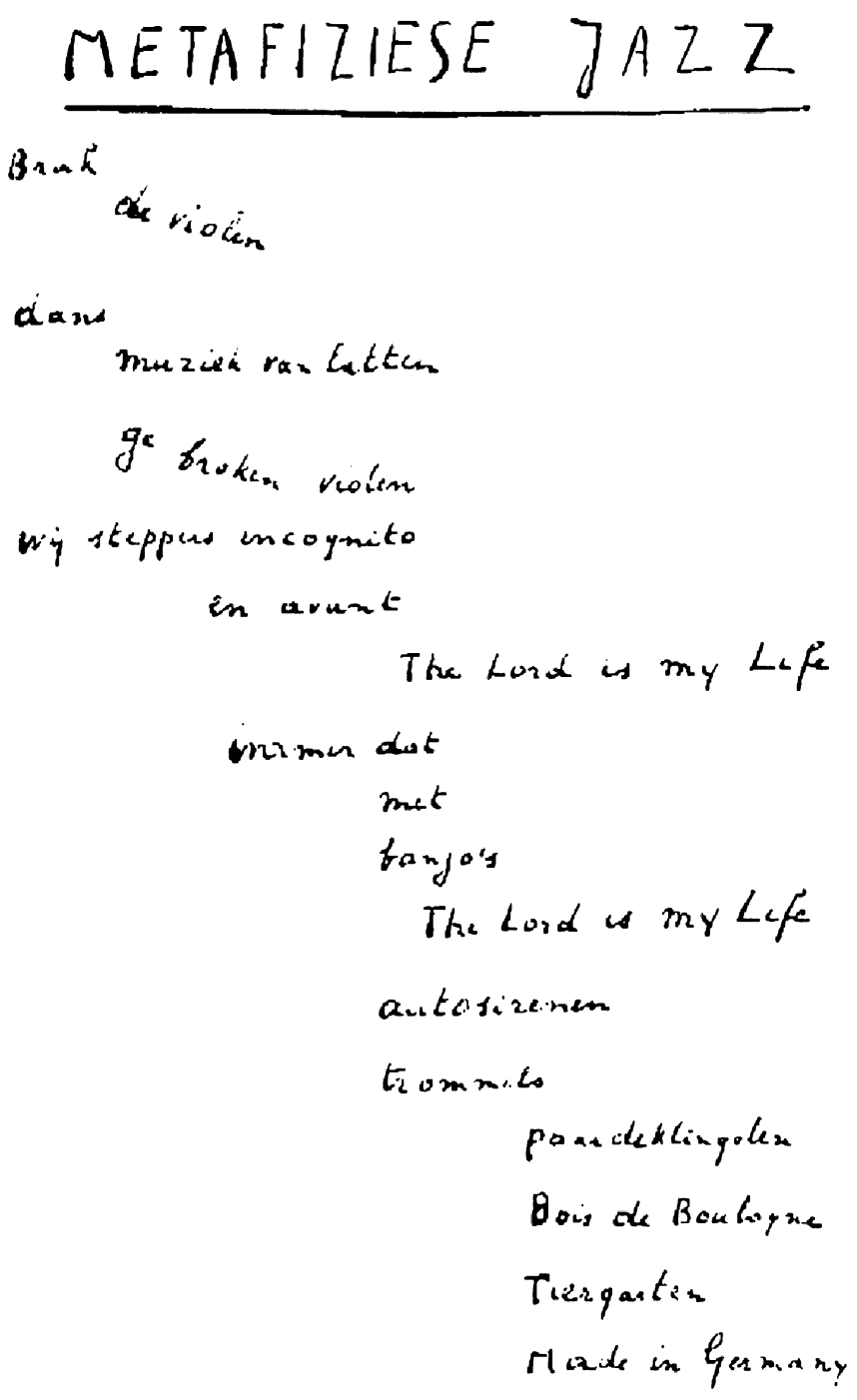
Ein weiterer Hyperlink zum Medium Musik ist in *De feesten* durch das Sagen von Jazz angelegt. "Jazz" taucht beispielsweise wiederholt in dem Gedicht *Metafiziese Jazz* [*Metaphysischer Jazz*] (211-212) auf, dessen erste Seite ich unter (20) aufführe. Überhaupt ist dieses Gedicht voller Zeichen für Musik. Es ist die Rede von "dans" ["tanz"], "muziek van latten" ["musik von latten"], "steppers" ["stepper"] und "jazzband". Diese Zeichen fasse ich als Einladung auf, vom Gedicht aus zum frühen Jazz-Diskurs der Kriegs- und Nachkriegszeit zu springen. Als Hyperlink verweist "Jazz" die Leser mit historisierender Lesestrategie auf eine Musik afroamerikanischer Herkunft, deren Repertoire in Amerika wie in Europa aus einem breiten musikalischen Fächer von Marsch, Ragtime, Blues, Dixieland bis hin zu Negro Spirituals bestand und die enge Beziehungen zur Trivial-, Volks- und experimentellen Musik unterhielt. Insofern wurde dem frühen Jazz kein Kunstcharakter zugesprochen; er fungierte nicht als Musik des Konzertsaals, sondern als Musik der Tanzétablissements, der billigen Caféhäuser und der Straße.[12]

Aus ästhetischer Sicht wird der frühe Jazz in der einschlägigen Literatur zudem oft als "Hot"-Jazz bezeichnet, da das "hot"-Intonieren, also das perkussive Anfangen eines Tons, zu den zentralen Merkmalen dieser Musik zählt. Weitere Charakteristika bilden der "Off-beat", also kleinste Akzentverschiebungen innerhalb völlig regelmäßig

[12] Als einschlägige Darstellung der Entwicklung des Jazz gilt *Das neue Jazzbuch* von Berendt (1959). Für ein literarisches Bild der Jazz-Situation in Deutschland verweise ich auf Hans Janowitz' *Jazz*-Roman aus dem Jahr 1927 (1999). Einen musikalischen Eindruck vom frühen Jazz vermitteln der von Viktor Rotthaler zusammengestellte *Soundtrack zum Roman von Hans Janowitz* (1999) sowie die Originalaufnahmen von The Original Dixieland Jazz Band aus den Jahren 1917-1921 (1998).

Digitized by Google

(20)



[Brach / die violinen / tanz / musik von latten / ge / brochene violinen / wir stepper incognito / en avant / The Lord is my Life / autosirenen / trommeln / pferdeklingeln / Bois de Boulogne / Tiergarten / Made in Germany]

Digitized by Google

wiederkehrender rhythmischer Impulse, sowie die "Blue-notes", Erniedrigungen der der III. und der VII. Stufe der verwendeten Tonleiter, die sich nicht mit der europäischen diatonischen Skala decken. Aufgrund dieser Abweichungen von den Standardrhythmen und der normierten Diatonik ist der frühe Jazz notationstechnisch nur schwer erfassbar, so dass sich das Musizieren weitgehend schriftlos vollzieht. Stattdessen regelt das sogenannte "Call-response-Pattern", improvisatorische Vergegenwärtigungen des Chorus-Modells, den musikalischen Ablauf. (Vgl. GLM 4: 244-245; Richter 1995: 40-63)

An dieser Stelle stellt sich die Frage, wie diese ästhetisch-strukturelle Typisierung des frühen Jazz für das Lesen des Gedichts operationalisiert werden kann. Dazu möchte ich die Zeichen für Musik in diesem Gedicht, dessen ersten Seite ich unter (20) aufgeführt habe, genauer betrachten.

Metafiziese Jazz ist voll von Zeichen für Musik. "[M]uziek van latten", "steppers" und "trommels" verweisen auf Perkussion, Rhythmus und Tanz. Auch "autosirenen" und "paardeklingelen" können als musikalische Zeichen gelesen werden, denn von den Jazzkapellen wurden derartige Geräuscherzeuger, die ursprünglich keinem musikalischen Zweck dienen, als Perkussionsinstrumente eingesetzt.

Daneben werden die Musikinstrumente "violen" und "banjo's" genannt. Banjos zählen zu den typisch amerikanischen Standardinstrumenten für angelsächsische Marschlieder, für sehr flotte Ragtimemusik und Jazz. Diese amerikanische Jazzvariante war gemäß Lange (1996) aufgrund der Blockadepolitik der Alliierten in Deutschland und im besetzten Europa vor 1923 allerdings kaum zu hören. Da *De feesten* zwischen 1918 und 1921 in Berlin entstanden ist, erscheint das Sagen von "banjo's" also als ein eher ungewöhnliches Zeichen, das zum historisierenden Lesen einlädt.

In (20) ist auch "de violen" ein besonderes Zeichen. Sprachlich werden "violen" als gebrochen beschrieben: "Brak" ["Brach"] heißt es, und "gebroken" ["gebrochen"]. Bei "de violen" faksimiliert zudem die rhythmische Kalligraphie das Gebrochen-Sein durch einen Bruch der linearen Textrichtung und bei "ge / broken " durch eine Unterbrechung von "ge" und "broken". Diese Repräsentation der Violine kann in einer musikhistorischen Lesestrategie ebenso wie "banjo's" komplexe Bedeutungen produzieren. Immerhin war in der Frühzeit des Jazz der Einsatz der Violine umstritten. Gläß (1991) argumentiert in ihrer Untersuchung *Die Rolle der Geige im Jazz*, dass die Geige eine marginale Rolle spiele, weil sie nicht wie Blasinstrumente "hot" gespielt werden könne. (Gläß 1991: 43) Vielmehr stehe die Geige für den "Zucker im Jazz", da sie "das Siegel europäischer Respektabilität" trage und einen "hohen sozialen Prestigewert" habe. Der Einsatz der Geige in einer Jazzband bleibt gemäß Gläß demnach nicht ohne Folgen: er verlagere die diskursive Position des Jazz von der Straße und den afroamerikanischen

Digitized by Google

Arbeiteretablissements in die renommierten euroamerikanischen Tanzpaläste. (Vgl. Gläß 1991: 41-52)

Wenn die Leserin oder der Leser "violen" zu dem hier konstruierten kulturideologischen Framing linken, können sie den Bruch der Violinen mitsamt seiner rhythmisch-kalligraphischen Repräsentation im Gedicht als Zeichen lesen für eben diese ästhetische Diskriminierung der Geige, die der sogenannte "Originaljazz" aus Amerika seinem etablierten europäischen *Remake* gegenüber hegte. Sofern die Violine für die privilegierte Kunstmusik und den Konzertsaal steht, fungiert die gebrochene Violine als kulturalisiertes Zeichen für Sub- und Gegenkultur. Auch kalligraphisch führt die Richtung des Textflusses an dieser Stelle "nach unten".

Diese diskursive Abwertung der Violine findet sich auch in folgendem Zitat aus einem Brief Van Ostaijens an Fritz Stuckenberg, in Berlin auf Deutsch geschrieben und datiert vom 30.03.1921. Der Hyperlink zu Stuckenberg ist insofern naheliegend, da *Metafiziese Jazz* Stuckenberg gewidmet ist: "Stuckenberg opgedragen" lautet die letzte, von einem Rahmen umgebene Zeile des Gedichts. Darüber hinaus war Stuckenberg nicht nur als Maler, sondern auch als begeisteter Violinist bekannt. (Vgl. Wandschneider 1993: 22) In diesem Brief heißt es:

> Aber der Original Jazz in der Skala! Fabelhaft. Ein Stück Melodie, immer dieselbe, Rhythmus und Radau. Kadenz, Harmonie alles dem rein Rythmischen geopfert. Anfangs hatte wahrscheinlich der Herr Direktor auch noch eine Geige hinzugefügt. Jetzt ist sie, Gott sei Dank, herausgeschmissen. Klavier, 2 Banjos: die melodische Resistance. Ferner: Saxophon -1 oder 2-, Okarina, Flöte, Kinderflöte, Pauke, Tambour, Cimbales, Topfdeckel (wenn nur gegossenes Eisen: reiner Klang), Xylophon und matt hölzerne Latten.
> Da staunste was? (zit. n. Bulhof: 1992: 133-134)

Gemäß Lange (1996: 29) war das Berliner Scala-Casino für die Darbietung des "echten" Jazz bekannt. Beispielsweise habe dort von "1920 bis 1922 die *Piccadilly Four Jazzband* oder auch *Original Picadilly Four* [gespielt], die erste deutsche Kapelle, die sich offiziell als "Jazzband" bezeichnete und sich redlich bemühte, "Jazz" ihrer Vorstellung entsprechend zu bieten."[13] Überhaupt stimmt die in diesem Zitat favorisierte Orchestrierung der Jazzband weitgehend mit den im Gedicht genannten Musikinstrumenten überein: die nicht mehr vorhandene Violine, Banjos, die Trommeln und Latten finden sich in beiden Texten, und der im Brief genannte rhythmische

[13] Nicht immer wurde im frühen Jazz die Geige diskriminiert. Als Gegenbeispiel kann die von Lange genannte *Original Piccadilly Four* genannt werden, die, obwohl sie als "Original"-Jazzband bezeichnet wird, trotzdem mit ein bis zwei Violinen auftrat. Auch Gläß (1991) diskutiert derartige Ausnahmen.

Digitized by Google

"Radau" ist im Gedicht als "autosirenen" und "paardeklingelen" artikuliert. Insofern steuert der Link von Van Ostaijen zum Jazz nicht unbedingt den sanfteren Jazz der renommierten Tanzetablissements an, sondern kann durchaus auch zu den subkulturellen Ausprägungen des typisch amerikanischen hot-Jazz gelinkt werden.

Das Zeichengefüge "Brak / de violen" in (20) kann aber auch noch eine andere Bedeutung produzieren. Die oben stehende Lektüre interessiert sich primär für die Verweismöglichkeiten der Zeichen auf einen *auditiven* Diskurs. Sowohl der Hyperlink zu Stuckenberg als auch die besondere visuelle Inszenierung der Kalligramme laden die Leser aber auch zum *visuellen* Lesen ein. Demgemäß lese ich "brak" als phonetische Transkription von "Braque", der für einen visuellen Diskurs steht, in dem die Violine zu den häufig dargestellten Objekten zählt. Beispiele hierfür liefern Picassos berühmte Geigen-Darstellungen wie *Geige 'Jolie Eva'* (1912, Staatsgalerie Stuttgart), *Geige* (1915, Paris, Musée Picasso), *Geige (an der Wand hängende Geige)* (1913, Bern, Kunstmuseum), *Geige im Café (Geige, Glas, Flasche)* (1913, Luzern, Galerie Rosenhart) und *Geige* (1913/14). (Vgl. Abbildung 9)

An der Darstellung der Geige in Abbildung 9 fällt auf, dass sie aufgrund der kubistischen Darstellungstechnik in gebrochenen Versatzstücken erscheint. Dieser Bruch visueller Anschlussstellen kennzeichnet auch die visuelle Organisation der Kalligramme in (20).

Zusammenfassend erzeugen die Zeichen in (20), wenn die Leser ihre Lesestrategie danach auslegen, ein komplexes Netzwerk an Bedeutungen, die verschiedene mediale Ebenen durchlaufen: Sie thematisieren sowohl ihre eigene visuelle Performanz als Kalligramme innerhalb der Gedichte als auch die medialen Modi von Jazz und Kubismus außerhalb der Gedichte. Die Gedichte in *De feesten* bestehen nicht wirklich aus Bildern und Musikeinlagen, aber ihre besonders emphatische Medialität kann als Einladung aufgefasst werden, diese medialen Modi per Hyperlink in die Lektüre einzubeziehen.

In *Metafiziese Jazz* kann der Hyperlink zum Jazz noch weitere Bedeutungen produzieren. "[A]utosirenen" und "paardeklingelen" verweisen nämlich nicht nur, wie ich oben dargelegt habe, auf Perkussion, sondern ebenso wie "Gettogeluid" auch auf die Straße. "Gettogeluid" lese ich zudem als Zeichen für rassische und religiöse Differenz und Segregationspolitik. Durch das Sagen von "Jazz" ist aber eine stabile Opposition rassischer Differenz wie schwarz-weiß, jüdisch-arisch problematisiert. Schließlich ist der Jazz aus Akkulturationsprozessen hervorgegangen zwischen nicht-kompatiblen Systemen wie der weißen diatonischen und der schwarzen äquidistanten Achttonskala, zwischen europäischer kontrapunktischer und afrikanischer rhythmischer Polyphonie.

Digitized by Google

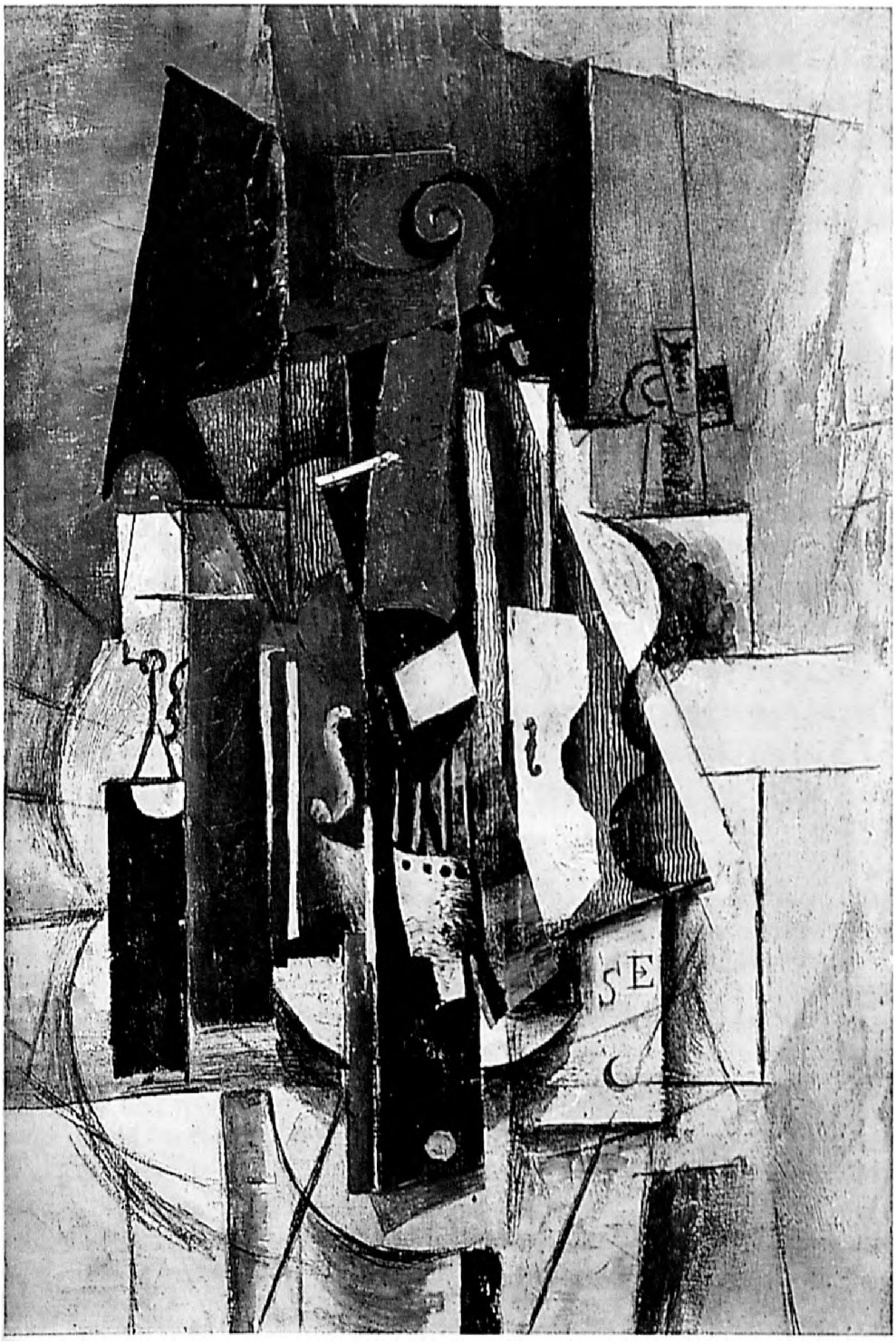


Abbildung 9 Picasso: *Geige im Café (Geige, Glas, Flasche)* (1913, Öl auf Leinwand, 81 x 54 cm, Luzern, Galerie Rosenhart, In Warncke 1997: 85)

Digitized by Google

Insofern fungiert "Jazz", insbesondere da es in einem Zug mit "Gettogeluid" gesagt wird, hier auch als politisches Zeichen.

In "Gettogeluid" schwingen zudem religiöse Konnotationen mit. Diese finden sich im Gedicht auch in dem wiederholt auftretenden Zeichengefüge "The Lord is my Life"wieder, das ich später genauer analysieren werde. In (21) ist Religiösität als jüdisch spezifiziert:

(21) galliciese jood jazzband / opdat / de poorten van Zion / vallen / de roos van Jericho (212)

[gallizischer jude jazzband / auf dass / die Tore von Zion / fallen / die rose von Jericho]

Für die heutigen Leser birgt diese Darstellungsweise von Jazz als "Gettogeluid" ein gewaltiges historisches Bedeutungspotenzial in sich. Immerhin wurde der Jazz in den dreißiger Jahren aufgrund seiner rassischen Unreinheit und seines subversiven Charakters von der nationalsozialistischen Kulturpolitik generell verboten. Ein prominenter Verfechter dieser Anti-Jazz-Bewegung war Adorno, dem zwar 1933 von den Nazis die Lehrbefugnis entzogen worden war, der aber im selben Jahr einen Aufsatz veröffentlichte, in dem er das Verbot des Jazz durch die Nazis nicht bedauern kann. (Vgl. Steinert 1992: 35-62) Adornos ästhetische und sozioideologische Abkehr vom Jazz und von den neuen Richtungen der Musik überhaupt fasst Keil (1998: 239) wie folgt zusammen:

> Vollends suspekt waren ihm [Adorno] die Richtungen Neuer Musik, die Anleihen welcher Art auch immer bei Formen, Spielweisen oder auch nur dem Milieu der Unterhaltungsmusik machten; eine regelrechte Idiosynkrasie hegte er lebenslang gegenüber dem Jazz, die sich vorab aus seiner Überzeugung nährte, dieser sei als Spielart der leichten Musik eine rein kommerzielle Angelegenheit, "Ware" im Warenangebot eines amerikanisierten Spätkapitalismus. Tatsächlich ist von avancierter Kunst vorzugsweise dort bei Adorno die Rede, wo er sich mit leichter Musik befaßt, deren vermeintliche Belanglosigkeit, deren musikalische Dürftigkeit und deren rein ökonomischer Daseinsgrund gerade durch den Vergleich mit "besserer" Musik um so zwingender hervorgetreten ist.

Auf die ästhetische Dimension von Adornos Jazzkritik werde ich später in diesem Kapitel noch detaillierter eingehen. An dieser Stelle möchte ich zunächst nur auf die niedrige Position des frühen Jazz im Feld der Kultur sowie auf sein politisches Subversivitätspotenzial hinweisen.

In einer historisierenden Lektüre legt Van Ostaijens Konnex zwischen Jazz und Judentum den heutigen Lesern einen Hyperlink zu den nationalsozialistischen KZs nahe, wo öffentliche und geheime jazzmusikalische Aktivitäten auf selbstgebastelten und

Digitized by Google

gestohlenen Musikinstrumenten für die Stimme der freien Welt und des antifaschistischen Widerstands stehen. (Vgl. Fackler 1996)[14] Insgesamt knüpft Van Ostaijen durch das Sagen von "jazz" an einen Diskurs an, der auch schon vor Adornos Zeit - wenngleich seine kommerzielle Dimension damals noch nicht so ausgeprägt war - als ästhetisch "niedere" Musik der Straße und der Veranstaltungsorte urbaner Sub- und Unkultur galt. Dieser Diskurs ist in *Metafiziese Jazz* darüber hinaus artikuliert durch das Sagen von urbanen Vergnügungsstätten wie "Bois de Boulogne" und "Tiergarten", durch das industrie- und konsumgesellschaftliche Zeichen "made in Germany" sowie durch "whisky" als Zeichen für Rausch und Amüsement.

Gemäß der oben stehenden historisierenden Lektüre fungiert "Jazz" als indexikalisches Zeichen, das das Gedicht per Hyperlink in ein musikalisches Framing einbettet, das den Lesern ein komplexes Netzwerk an kulturideologischen Bedeutungen bereitstellt. Für die traditionell privilegierte Kunstäußerung der Literatur und insbesondere der Poesie stellt dieser intermediale Bezug zum subkulturellen Jazz eine Grenzüberschreiung dar, eine unzulässige Vermischung opponierender Kunstniveaus, aus der eine neue interdiskursive und intermediale Sprechweise hervorgeht.

In *De feesten* kann der Hyperlink zum Jazz neben dieser kulturpolitischen Lesart noch zu anderen Lesestrategien Anlass geben. "Jazz" wird nämlich nicht nur als Wort im Gedicht gesagt, sondern es sind auch die strukturellen und ästhetischen Ausdrucksweisen dieser Musik in den Gedichten artikuliert. Hierauf gehe ich im Folgenden Abschnitt ein.

Musikalische Sprechweisen: Kontrapunkt und Synkope

Die Strukturprinzipien des Jazz sind oft als Symptom von Van Ostaijens Poesie diskutiert worden. Beispielsweise schreibt Popo (1978) in einem kurzen, aber inhaltlich außerordentlich reichen Beitrag über "Paul van Ostaijen en de muziek" das Folgende:

[14] Allerdings kann hieraus keine strikte Dichotomie Jazz versus Faschismus hergeleitet werden. Eine differenzierte Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Subversion von Jazz findet sich beispielsweise bei Steinert (1992: 60-62): "Die Ablehnung des Nationalsozialismus [durch Jazz-Musiker und -Fans] war [...] zumindest auch Ablehnung des Proletarischen, grobschlächtig Männlichen durch eine (prätendierte) Oberschichtigkeit.[...] Die Musiker, so weit sie nicht Ausnahme-Erscheinungen [...] waren oder ohnehin das Land verlassen mußten, konnten sich, so scheint es, mit den Wünschen der Machthaber durchaus arrangieren. Sie gaben den amerikanischen Musikstücken deutsche Namen, intonierten nicht auffällig "hot" und gingen weiter ihrem Broterwerb nach. Das auffallendste Beispiel für diese unpolitische Haltung ist "Goebels Propaganda-Orchester", das erst vor einigen Jahren bekannt wurde."

Digitized by Google

> Es ist offensichtlich, dass manche Gedichte von Van Ostaijen von einer Kontrapunktizität bestimmt sind, bei der Angaben gegensätzlich geordnet sind. Eine Kontrapunktizität, die gleichermaßen auf Klang und Rhythmus beruht wie auf Semasiologie. Er selbst [Van Ostaijen] benutzte die Termini Kontrapunkt und kontrapunktisch und verwies auf den populären 'Bruder-Jacob'-Kanon. (1978: 4)[15]

Ausführlicher als Popo diskutiert Bogman Kontrapunktizität bei Van Ostaijen. In seiner Analyse der Komposition des Gedichtbands *Bezette Stad* vergleicht Bogman die Polyphonie der verschiedenen Stimmen in *Bezette Stad*, repräsentiert durch verschiedene Textsorten wie Reklame-, Chanson- und Filmtexte, mit der Polyphonie vielstimmiger Musik und der kontrapunktischen Kompositionsweise des Jazz. Ebenso wie Popo bezieht sich auch Bogman auf den *Bruder-Jacob*-Kanon bei Van Ostaijen, den er darüber hinaus genauer analysiert. Bevor ich auf Bogmans Argumentation näher eingehe, möchte ich hier zunächst die fragliche *Bruder-Jakob*-Stelle aus *Bezette Stad* aufführen.

(22)

enkel blijft nog staan contrapunt tot JAZZ-BAND
6 uur 's morgens grijze straat
FRERE JACQUES
FRERE JACQUES
frère Jacques
lève-toi
tines
sonne les ma
les matines
sonne
alles is leeg
frère Jacques

(VW3: 14)

[nur bleibt noch stehen kontrapunkt bis JAZZ-BAND / 6 uhr morgens graue straße / FRERE JACQUES / FRERE JACQUES / FRERE JACQUES / frère Jacques / lève-toi / sonne les ma /tines / les matines / sonne / alles ist leer / frère Jacques]

[15] "Het is duidelijk dat sommige gedichten van Van Ostaijen bepaald zijn door een contrapuntiek waarin gegevens tegenover elkaar geordend zijn. Een contrapunctie die evenveel steunt op klank en ritme als op semasiologie. Hij zelf [Van Ostaijen] gebruikte de termen contrapunt en contrapuntaal en verwees naar het populaire canon van 'Broeder Jacob'."

Digitized by Google

Die Stelle in (22) entstammt dem Gedicht *Opdracht aan Mijnheer Zoënzo* [*Widmung an Herrn Soundso*] aus dem Band *Bezette Stad*. Bogman analysiert sie wie folgt:

> "FRERE JACQUES" bekommt in [...] [diesen] Zeilen einen Jazzrhythmus: durch das Weglassen des zweiten "lève-toi", das Betonen von "SONNE" und das Auseinanderziehen des zweiten "matines" bekommen die Anfangszeilen des Kinderlieds einen unerwarteten springenden Effekt. [...]
>
> In der Zeile "enkel blijft nog staan contrapunt tot JAZZ-BAND" macht Van Ostaijen etwas, das er auch an allerlei Stellen in *Bezette Stad* machen wird. Durch das Weglassen des Wortes "als" ["so wie" / "als"]" vor "contrapunt", das Offenlassen einer weißen Leerstelle nach dem Wort "tot" und durch den Einsatz unterschiedlicher Typographie gibt er an, wie er gelesen werden möchte, aber er lässt zugleich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten offen. Durch das Offenlassen des Raums zwischen "tot" und "JAZZ-BAND" gibt er dem Leser sowohl die Möglichkeit, kurz zu warten und sich auf etwas einzustellen, das als Fortsetzung der vorangegangenen Wörter nicht direkt zu erwarten ist (JAZZ-BAND), als auch die Möglichkeit, weiterzulesen bis zur nächsten Zeile. Durch diese Form der Präsentation ist für beide Möglichkeiten gleichzeitig Raum da.
>
> Was *Frère Jacques* und der Jazz miteinander gemeinsam haben, lässt sich wahrscheinlich unter dem Terminus einordnen, mit dem Van Ostaijen angibt, wie sie sich zueinander verhalten: kontrapunktisch. Der Kontrapunkt: eine Melodie, die gegen eine ursprüngliche Melodie eingesetzt wird (oder eine zweite Stimme, die die ursprüngliche Melodie wiederholt, aber doch mit dieser ersten Melodie eine Einheit bildet. [...] Kontrapunktisch ist auch die Art und Weise, in der im Jazz komponiert wird. Wichtig ist dabei die Rolle des Improvisierens: von verschiedenen Stimmen aus an einem gemeinsamen Thema arbeiten. (Bogman 1990: 57-58)[16]

In dieser Lektüre fasst Bogman in Van Ostaijens Poesie rhythmische sprachliche Phänomene ins Auge, und zwar Betonung, Ausfall und Dehnung von sprachlichen Segmenten, und leitet aus den blanko-Lücken im Text verschiedene lineare Lesarten her, die

---

[16] "FRERE JACQUES' krijgt in [...] [deze] regels een jazzritme: door het weglaten van het tweede "lève-toi", het benadrukken van "SONNE" en het uit elkaar trekken van het tweede "matines" krijgen de beginregels van het kinderliedje een onverwacht springerig effect. [...]

In de regel "enkel blijft nog staan contrapunt tot JAZZ-BAND" doet Van Ostaijen iets wat hij ook op allerlei plaatsen in *Bezette Stad* zal doen. Door het weglaten van het woordje "als" vóór "contrapunt", het openlaten van een stukje wit na het woordje "tot" en het werken met een verschil in typographie geeft hij aan hoe hij gelezen wil worden, maar hij laat tegelijk verschillende interpretatiemogelijkheden open. Door het openlaten van de ruimte tussen "tot" en "JAZZ-BAND" geeft hij de lezer zowel de mogelijkheid even te wachten en zich in te stellen op iets dat als vervolg op de voorgaande woorden niet direct te verwachten valt (JAZZ-BAND), als de mogelijkheid door te lezen naar de volgende regel. Door deze vorm van presentatie is er plaats voor beide mogelijkheden tegelijk.

Wat *Frère Jacques* en de jazz gemeen hebben laat zich waarschijnlijk vangen onder de term waarmee Van Ostaijen aangeeft hoe ze ten opzichte van elkaar staan: het contrapunt. Het contrapunt: een melodie die tegen een oorspronkelijke melodie wordt ingezet (of een tweede stem die de oorspronkelijke melodie herhaalt), maar toch met die eerste melodie een eenheid vormt. [...] Contrapuntisch is ook de manier waarop er in de jazz gecomponeerd wordt. Belangrijk is daarbij de rol van het improviseren: vanuit verschillende stemmen aan een gezamelijk thema werken."

Digitized by Google

den unterschiedlichen Verlaufsrichtungen des Textflusses entsprechen. Im letzten Absatz introduziert Bogman dann den Terminus "Kontrapunkt". Allerdings ist an dieser Stelle nicht klar, wie die vorangegangene Analyse von (22) mit der Einführung des Kontrapunkt-Begriffs zusammenhängt. Zwar definiert Bogman "Kontrapunkt" als musikwissenschaftlichen *terminus technicus*, aber er zeigt nicht, *wie* die Gedichte kontrapunktisch komponiert sind; oder genauer: wie sie kontrapunktisch gelesen werden können.

Dennoch ist, so möchte ich hier behaupten, Bogmans intermedialer Sprung vom sprachlichen Gedicht zum musikalischen Prinzip des Kontrapunkts sinnvoll. Bei genauer Betrachtung liefert das Beispiel in (22) weit mehr hyperlinkförmige Verweisungen zur kontrapunktischen Sprechweise des Jazz als hier von Bogman diskutiert werden. Beispielsweise fällt an der visuellen Darstellung von "Frère Jacques" auf, dass dieses Zeichengefüge in insgesamt vier verschiedenen Schrifttypen geschrieben steht: oben links in großformatigen Großbuchstaben, weiter unten rechts in kleinerer Großschrift und kursiv, noch weiter unten rechts in kleiner Kursivschrift und ganz unten in der Mitte in kleiner Normalschrift. Jede einzelne Schrift kann als Repräsentation einer eigenen Stimme gelesen werden.

Demnach kann die visuelle Anordnung der Typogramme im weißen Raum als Zeichen für die zeitliche Organisation der auditiven Interpretanten verstanden werden. Da, wo das erste "Frère Jacques" aufhört, fängt das zweite an. Die visuelle Links-rechts-Linearität von "Frère Jacques" verstehe ich somit als Zeichen für auditive Sequenzialität, in musikalischer Terminologie für Melodie, die auf der Partitur waagerecht zu lesen ist. Daneben lese ich das Übereinanderstehen des dritten "frère Jacques" und von "sonne les ma" als Zeichen für das harmonische, synchrone Ereignis in polyphoner Musik, das auf der Partitur vertikal zu lesen ist.

Diese vertikal-horizontal-lineare Organisationsweise des Gedichts typisiert auch den Kanon, eine besondere Form des Kontrapunkts, dessen Operationsweise Hofstadter (1985) wie folgt beschreibt:

> Das Grundprinzip des Kanons besteht darin, daß man ein einziges Thema gegen dieses selbst spielt. Das geschieht in der Weise, daß die verschiedenen mitwirkenden Stimmen 'Kopien' des Themas spielen. [...] Der einfachste Kanon ist der Rundgesang, wie zum Beispiel *Bruder Jakob* oder *Wachet auf*... usw. Hier klingt das Thema in der ersten Stimme und nach einem bestimmten Intervall eine 'Kopie' davon in genau der gleichen Tonart. Nach dem gleichen Intervall fällt die dritte Stimme mit demselben Thema ein, usw. Die meisten Themen harmonisieren nicht auf diese Weise mit sich selbst. Damit ein Thema in einem Kanon verwendet werden kann, muß jede seiner Noten in doppelter (oder drei- oder vierfacher) Weise verwertet werden können: sie muß zunächst einen Teil der Melodie bilden, und sodann muß sie ein Teil der Harmonisierung dieser Melodie werden. Bei drei kanonischen Stimmen z.B. fungiert jede

Digitized by Google

> Note des Themas harmonisch auf zwei verschiedene Arten, und außerdem noch melodisch. So hat also jede Note in einem Kanon mehr als eine musikalische Bedeutung [...] (Hofstadter 1985: 8-9)

Die visuelle Repräsentation der Zeichen in (22) kann somit als räumliche Metapher für die zeitliche Organisation kontrapunktischer Musik gelesen werden. Eine intermediale Lektüre, die sich nicht nur für die visuelle und die auditive Performanz der Kalligramme, sondern auch für deren Interaktion interessiert, macht dies deutlich.

Der Hyperlink zur polyphonen Musik ist auch in *De feesten* angelegt. Beispielsweise ist in (23) die Rede von "Bach" und in (24) von "contrapunt":

(23) iemand speelde Bach in de buurkamer (201)

[jemand spielte Bach im nebenzimmer]

(24) Avond / huizen zinken indigo op blauw / kontrapunt daartussen / rechte vlakken schalielood waar licht op / ruist / muziek / levend naar het toppunt van / BLAUW (183)

[Abend / häuser sinken indigo auf blau / kontrapunkt dazwischen / gerade flächen schieferblei worauf licht / rauscht / musik / lebend zum höhepunkt von / BLAU]

In (24) wird "kontrapunt" nicht nur explizit gesagt, sondern auch die Organisationsweise der Kalligramme kann als kontrapunktisch interpretiert werden. In diesem Stück wird eine abendliche Ansicht erzählt: Es ist die Rede von Abend und Häusern. Die Terminologie dieser Erzählung entstammt sowohl einem visuellen Diskurs: "indigo op blauw", "rechte vlakken", "BLAUW", als auch einem musikalischen: "kontrapunt", "ruist", "muziek". Beide Diskurse stehen aber nicht in starrer Opposition zueinander, sondern Visualität und Auditivität durchkreuzen einander: "waar licht op ruist" ["worauf licht rauscht"] heißt es beispielsweise in höchst synästhetischer Ausdrucksweise.

In *De feesten* findet sich auch eine *Frère-Jacques*-Stelle, und zwar in dem Gedicht *Vers 5*

(25) Ik zou willen een jazz op de melodie van / Frère Jacques (229-230)

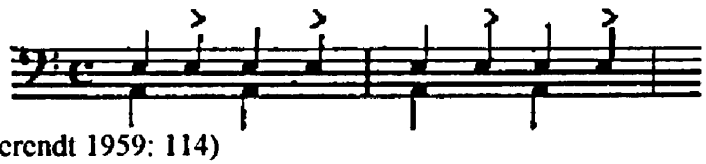
[Ich wünschte mir einen jazz nach der melodie von / Frère Jacques]

Ebenso wie in der Frère-Jacque-Stelle aus *Bezette Stad* in (22) können auch in (25) "frère Jacques" und "jazz" als Hyperlinks zu den Kompositionsprinzipien Kanon und Kontrapunkt in polyphoner Musik gelesen werden. Auch hier ist Kontrapunktizität, wenngleich zaghafter als in (22), in der Organisationsweise der Kalligramme angelegt. Der Satz "Ik zou willen een jazz op de melodie van Frère Jacques" kommt im Gedicht

Digitized by Google

zweimal vor. Er bildet sowohl den Anfang als auch den Schluss des Gedichts und rahmt einen Textblock ein, der - wie ich in Kapitel 6 über mystische Redeweisen gezeigt habe - gespickt ist mit religiösen Zeichen wie "katoliek", "gnostieker", "heresiark", "Eucharistie" und in dem Hyperlinks wie "Katarina Emmerich en Meister Eckehardt" den Mystikdiskurs in das Gedicht einblenden. Insofern bilden Anfang und Schluss des Gedichts eine eigenständige Stimme, die unabhängig und ohne geeignete Anschlussstelle neben der fremden, sakralen Stimme erklingt. Trotz ihrer jeweiligen diskursiven Unabhängigkeit harmonisieren diese Stimmen miteinander. In dem Satz "hij rookt een sigaret terwijl hij nuttigt / de Eucharistie" ["er raucht eine zigarette während er gebraucht / die Eucharistie"] verstehe ich die syntaktische Intaktheit des Gefüges als Zeichen für eine *harmonische* Interaktion zweier Stimmen, die ansonsten völlig gegenläufig operieren. Ebenso wie "sigaret" steht Jazz als Zeichen für Unterhaltung, Konsum und Amüsement, für die von Adorno besagte "Ware im Warenangebot eines amerikanisierten Spätkapitalismus". Auch das Kinderlied "Frère Jacques" artikuliert einen simplen niederen Diskurs, der die privilegierte Position des religiösen Diskurses unterminiert. Die interlineare Interaktion beider Stimmen, medial repräsentiert durch einerseits Musik und andererseits Sprache, produziert mobile Bedeutungen, die sich nicht auf eine binäre Opposition zwischen sakral und profan, zwischen Kirche und Jazz, zwischen Sprache und Musik festlegen lassen.

Insofern verstehe ich "Kontrapunkt" als Bezeichnung für eine polyphone Redeweise, in der das Verhältnis der Stimmen untereinander - wie die Vorsilbe "kontra" indiziert - zwar opponierend, zugleich aber harmonisch strukturiert ist. Visuell ist diese Organisationsweise in der rhythmischen Kalligraphie repräsentiert, denn sowohl die kontrapunktische Organisationsweise von Musik als auch die rhythmisch-kalligraphische Anordnung der sprachlichen Zeichen operieren interlinear.

Der zweite Leitbegriff neben dem Kontrapunkt, mit dem Bogman die Beziehung zwischen Van Ostaijen und Jazz diskutiert, ist die Synkope. Im Jazz-Diskurs bezeichnet die Synkope eine besondere Interpretation des Off-Beats als Verlagerung des zweischlägigen Beats von den betonten auf die unbetonten Zählzeiten. Das folgende Beispiel macht dies deutlich:

(Berendt 1959: 114)

Digitized by Google

Insbesondere seit den zwanziger Jahren war die Synkope für den euroamerikanischen Dixieland-Jazz kennzeichnend und passt somit historisch in das für Van Ostaijen konstruierte musikalische Framing.

Über die Synkope äußert Bogman sich wie folgt:

> Neben dem Kontrapunkt und der Improvisation ist für den Jazz auch der Rhythmus wichtig. [...] Als wichtigstes Element dieses Rhythmus gilt die Synkope: das Verlegen der rhythmischen Betonung vom akzentuierten auf den nicht-akzentuierten Taktteil (Berendt s.d.: 113). Durch das Synkopieren bekommt der Rhythmus, wenn wir von einem 'natürlichen' Rhythmus ausgehen, den unerwarteten, springenden Effekt. In der Poesie hat die sprachliche Synkope einen ähnlichen Effekt: durch das Ausstoßen von unbetonten Silben (Beispielsweise: *onmidd'lijke*) fällt der Akzent gerade an die Stelle, wo die unbetonte Silbe ausgestoßen ist, wodurch der Text springt. In *OPDRACHT aan Mijnheer Zoënzo* und der Fortsetzung von *Bezette Stad* synkopiert Van Ostaijen nicht durch das Weglassen von Silben oder Vokalen, sondern durch das Ausstoßen von Wörtern. (Bogman 1990: 58; H.v.m.)[17]

In dieser Interpretation fokussiert Bogman in Van Ostaijens Poesie ein sprachliches Phänomen: "das Ausstoßen von Wörtern", das er zuvor anhand der unter (22) aufgeführten *Frère-Jacques*-Stelle bereits als "springenden Effekt" bezeichnet hat, und vergleicht es nun mit der Organisation der Jazz-Synkope.

In Anlehnung an Bogman möchte ich im Folgenden auch *De feesten* auf eine derartige synkopische Organisationsweise hin untersuchen. Dazu möchte ich noch einmal auf das oben bereits hinsichtlich seiner kulturalisierten Diskursivität analysierte Gedicht *Metafiziese Jazz* aus *De feesten* zurückkommen, das ich unter (20) bereits teilweise aufgeführt habe. Das erste Wort in *Metafiziese Jazz* lautet "Brak". Dieses Wort bietet, wie ich oben gezeigt habe, sowohl beim visuellen als auch beim auditiven Lesen reichhaltiges Material. Primär ist "Brak" aber Sprache, und gerade als sprachliches Zeichen ist es eher rätselhaft. Aus syntaktischer Sicht kann es zwar eindeutig als ein Verb determiniert werden, das als dritte Person Singular des Imperfekts konjugiert ist und demnach erwartungsgemäß mit einem Subjekt kongruieren müsste; ein Subjekt stellt der Text aber nicht zur Verfügung, es ist - wie Bogman sagen würde - synkopiert. Wohl bietet sich das benachbarte Zeichengefüge "de violen" als Objekt zu "Brak" an. Dann

---

[17] "Naast het contrapunt en de improvisatie is voor de jazz ook het ritme van belang. [...] Als belangrijkste element van dat ritme geldt de syncope: het verleggen van het ritmische zwaartepunt van het geaccentueerde op het niet-geaccentueerde deel van de maat (Berendt z.j.: 113). Door syncoperen krijgt het ritme, als we uitgaan van een 'natuurlijk' ritme, het onverwachte springerige effect. In de poëzie heeft de talige syncope een soortgelijk effect: door het uitstoten van onbeklemtoonde lettergrepen (bijvoorbeeld: onmidd'lijke) valt het accent juist op de plaats waar de onbeklemtoonde lettergreep is uitgestoten en gaat de tekst springen. In *OPDRACHT aan Mijnheer Zoënzo* en het vervolg van *Bezette Stad* syncopeert Van Ostaijen niet door het weglaten van lettergrepen of klinkers, maar door het uitstoten van woorden."

Digitized by Google

folgen in Juxtaposition kurze isolierte Segmente: "dans / muziek van latten / ge / broken violen / wij steppers incognito / en avant / ..." (211) ["tanz / musik von latten / ge / brochene violinen / wir stepper incognito / en avant / ... "].

Visuell ist diese sprachliche Zerstückelung durch die sprunghafte rhythmische Organisation der Kalligramme inszeniert, die sich in kurzen linearen Fragmenten über den Blattspiegel verteilen. Fraktalität kennzeichnet auch die Architektur der Gedanken in *Metafiziese Jazz*. Beispielsweise wird in "immer dat" ["immer das(s)"] eine syntaktische Struktur angefangen und sofort wieder abgebrochen. Eine Zeile tiefer folgt anschlusslos "met" ["mit"], und auch "banjo's" bildet eine eigene Zeile. Hier fungiert jede einzelne Textlinie wie die Stimme eines Musikinstruments, die im Call-Response-Pattern des Jazz gegen die Stimmen der anderen Instrumente antritt, wobei sie sich in schnellen synkopischen Rhythmen auffolgen, sich gegenseitig übertönen und unterbrechen, um stets aufs Neue "hot" anzusetzen und sich so erneut Gehör zu verschaffen. Während ich in Kapitel 7 über visuelles Lesen das Fehlen von syntagmatischen Anschlussstellen mit dem Nicht-Zeigen visueller Übergänge in kubistischer Darstellungstechnik in Zusammenhang gebracht habe, möchte ich hier dafür argumentieren, dass diese besondere stockende und abgerissene Sprechweise des Textes auch zu der synkopischen Organisationsweise des Jazz gelinkt werden kann.

Inmitten dieser synkopierten Textfragmente erklingt der Satz "The Lord is my Life" als einziges wohlgeformtes syntagmatisches Zeichengefüge. Insgesamt viermal interpunktiert er das Durcheinander der anderen Stimmen. Per Hyperlink zum Jazz-Diskurs kann "The Lord is my Life" als besondere Redeweise des Chorus-Modells verstanden werden, das das Miteinander der einzelnen improvisierten Stimmen strukturiert. Hinzu kommt, dass dieser Satz sakrale Bedeutungen erzeugt und somit zum Sacred Singing des Gospels oder der Negro Spiritual Songs gelinkt werden kann. Der Hyperlink zum Sakralen ist auch in der Notion "Metafiziese" im Titel des Gedichts angelegt. Darüber hinaus liegt *Metafiziese Jazz* im Gedichtband zusammen mit *Vers 2* zwischen zwei *Prière Impromptue*-Gedichten, die das Gedicht regelrecht in ein sakrales Framing einbetten.

Umgekehrt können die Leser aber auch manche mystische Zeichen in *De feesten* zu Hyperlinks zum Jazz-Diskurs machen. Beispielsweise kann die Leserin oder der Leser die besondere Redeweise der drei *Prière Impromptue*-Gedichte sowohl mit einer für Mystik spezifischen negativen Narratologie in Zusammenhang bringen als auch mit der jazzeigenen Artikulationsweise der Improvisation: es sind *improvisierte* Gedichte. Musik und Mystik sind hier interdiskursiv miteinander vernetzt. Darüber hinaus sind, da jede sakrale Artikulation musikalische Bedeutungen produziert und umgekehrt, auch

Digitized by Google

die für den jeweiligen Diskurs maßgeblichen Medien reziprok organisiert. Der Prozess der Signifikation verläuft interdiskursiv und intermedial.

Zusammenfassend öffnen die oben diskutierten besonderen Artikulationsformen des Kontrapunkts und der Synkope den Blick für eine Sicht auf den Text, die die einzelne Textlinie als visuelles Zeichen für eine auditive Stimme setzt und somit das Gedicht als polyphones Netzwerk ansieht, wobei die einzelnen Linien nicht nur konsekutiv-linear, sondern auch simultan-linear zueinander verlaufen..

Das Jazz-Subjekt und der auditive Fokalisator

Abschließend möchte ich in diesem Kapitel auf einige kommunikationstheoretischen Implikationen der oben stehenden Lektüre von *Metafiziese Jazz* eingehen. Im Gedicht kommt, wie ich bereits gesagt habe, wiederholt der Satz "The Lord is my Life" vor. An diesem Satz fällt auf, dass er vollgrammatisch strukturiert ist und insofern als auf Kommunikation gerichtetes Sprechen operiert. An diesem Sprechen ist allerdings ungewöhnlich, dass es nicht wie die anderen Zeichen Niederländisch, sondern Englisch ist und insofern einen fremden Kode in das Gedicht hineinträgt. In Kapitel 5 habe ich ein derartiges Sprechen in fremder Sprache in Hinblick auf seine kommunikativen Chancen als eine doppelte Geste interpretiert: als ein zusätzliches Sprechen einerseits, das im Gedichtband zum Hauptkode Niederländisch dazukommt; als ein vermindertes Sprechen andererseits, da sich die kommunikativen Chancen mit jedem weiteren Kode verringern, denn der Zeichenprozess hängt davon ab, ob die Leserin oder der Leser den Kode beherrschen.

An dieser Stelle möchte ich ergänzen, dass dieser sprachliche Kode nicht nur auf eine fremde Sprache, sondern auch auf ein fremdes Medium verweist, nämlich auf die neue Musik aus Amerika. Durch diesen intermedialen Hyperlink wird die Kluft zwischen Sprechen und Schweigen aber keineswegs überbrückt, sondern sie vertieft sich vielmehr. Ebenso wie im verbalen Sprechen von *De feesten* das Schweigen mitkommuniziert wird, ist auch in den kontrapunktischen synkopischen Artikulationsweisen des Jazz diese kommunikative Doppelheit angelegt.

Die kommunikative Beschaffenheit des Jazz beschreibt Richter wie folgt:

> Jazz wird in einem Akt der Kommunikation geschaffen, ist abhängig von der Reaktion und Gesprächsfähigkeit seiner Urheber, ja, er hängt sogar von der Interaktionsfähigkeit seiner Höhrer ab. Jazz ist im Kern Kommunikation, er ist dies mehr als Form. Er ist weniger Werk als Aktion. Er ist nicht statisch, sondern dynamisch. Kommunikation also heißt hier Austausch musikalischer Daten, heißt Verständigung über Inhalte, Inhalte, die beinahe narrativen Charakter haben. (Richter 1995: 63)

Digitized by Google

Hier beschreibt Richter das Call-Response-Pattern als ein narratives Ereignis mit kommunikativen Möglichkeiten. Diese Sicht auf Jazz ist weit verbreitet. Von der Frühzeit des Jazz bis heute ist "short jazz stories" ein beliebter Titel für Jazz-Stücke. Auch ist im Diskurs über Jazz oft von der Bedeutung des Jazz die Rede: als kulturalisiertes Zeichen verweist Jazz auf Freiheit, Rassenemanzipation, politische Subversion usw. Richter schreibt dazu:

> [D]as Narrative des Jazz fordert ein Über-Etwas, fordert Inhalte des Sprechens. Diese Inhalte nähren sich aus der Vergangenheit. Jazz spricht über Freiheit, und er spricht über Dasein. Er spricht über Freiheit, denn er ist ihre Musik. Er spricht über Dasein: (die) Blues als Ausdruck der Geworfenheit bring(en)t eine ontische Dimension. Inhalte der Jazzsprache sind aber nicht nur diese Ausdrucksinhalte, sondern auch musikbedingte Inhalte: Tradition und Zeit. Jazz ist [...] Musik in einer Jazz-Tradition. Das heißt, er ist durch den Gedanken der Verschmelzung von Stilen und Kulturen geprägt, er lebt durch seine Offenheit, ist wesentlich undogmatisch. Und Jazz ist zeitgebundene Kunst. Stärker als die Musik der europäischen Tradition, die mit ihrer Schriftlichkeit ein Überschauen des Gesamtwerks, eine Planung des Werks vom Ende her möglich macht, ist die mündliche Kultur des Jazz dynamisch, sich entwickelnd, auf ein unklares, offenes Ende hin. Jazz ist eine Musik, die in der Gegenwart entsteht, auf eine gemeinsame Zukunft hin. (Richter 1995: 63-64)

Demgemäß kann Jazz als ein narratives Sprechen über Freiheit und Dasein verstanden werden.

Bei genauerer Betrachtung bedienen sich die Mechanismen, mit denen im Jazz Geschichten erzählt werden, nicht nur der Operation des Sprechens, sondern auch der Strategien des Schweigens. Beispielsweise konstituiert das polyphonische Ereignis des Jazz das Sprechen nicht als ein klassisches Kommunikationsmodell, in dem Sprechen und Schweigen im Sinne von Zuhören alternieren, sondern beide Seiten des kommunikativen Akts finden zum Teil gleichzeitig miteinander statt. Die synchronen Stimmen erzählen ihren jeweils eigenen Erzählstrang und befinden sich dabei im Konflikt miteinander. Dabei bedienen sie sich systemfremder Elemente wie der Blue-Notes, und sie sprengen die rhythmischen Konventionen, so dass eine schriftlose Sprechweise entsteht, die mit den Regeln symphonischer Notation kaum mehr zu erfassen ist.

Während Richter diese Schriftlosigkeit als besondere Technik des "dynamischen", "offenen" Sprechens im Jazz bewertet, möchte ich dafür argumentieren, dass Schriftlosigkeit auch ein Moment des Schweigens innewohnt. Schließlich bildet Schrift ein auditives Ereignis wie Sprache oder Musik nicht nur graphematisch ab, sondern sie visualisiert auch die Gedankenarchitektur, in ihr wird eine strukturierte Ordnung des Ganzen sichtbar, und somit fungiert Schrift als eine zusätzliche Qualität des Sprechens. Dem-

Digitized by Google

nach zeichnet sich ein schriftloser Diskurs auch dadurch aus, dass diese visuelle Qualität des Sprechens in ihm ausgespart ist.

Wenn Jazz als eine Redeweise interpretiert wird, die schweigend spricht, stellt sich auch hier die Frage nach dem Subjekt, das hinter diesem Sprechen beziehungsweise hinter diesem Schweigen steht. In diesem Zusammenhang möchte ich mich abermals auf Richter beziehen, der darauf hinweist, dass im Jazz keine privilegierte Autorität, weder ein Komponist / Autor noch ein Dirigent, als sogenannter "Kenner des Ganzen" oder auch "Meister des Endes" fungiert. (Vgl. Richter 1995: 65-66) Demnach ist eine Identität des Jazz-Sprechers beziehungsweise -Schweigers bei den musizierenden Individuen angesiedelt. Gemäß Adornos Jazz-Ästhetik sind die Möglichkeiten eines solchen "Jazz-Subjekts" allerdings nicht allzu hoch einzustufen:

> [Das Jazz-Subjekt] fällt aus dem Kollektiv heraus wie die Synkope aus den guten Taktteil-Akzenten; will der vorgegebenen Mehrheit sich nicht einfügen - bis es dann doch vom Kollektiv eingeordnet wird; ja bis die Musik ironisch-nachträglich, mit der sich rundenden Periode, beweist, daß es von Anbeginn darin war. [...] Die Synkope ist nicht Ausdruck gestauter subjektiver Kraft, die gegen das Vorgesetzte sich richtete; sie ist ziellos: sie ist bloßes Zu-Früh-Kommen, so wie Angst zum verfrühten Orgasmus führt, wie Impotenz in zu frühem und zu unvollständigem Orgasmus sich ausdrückt. [...] Der sex appeal des Jazz ist ein Kommando: pariere, dann darfst du auch. Aus Angst gibt es [das Jazz-Subjekt] die Individualität - die Synkope wieder auf, die selber bloße Angst ist, opfert eine Individualität, die es nicht besitzt, fühlt verstümmelt sich eins mit der verstümmelnden Macht und überträgt diese dergestalt auf sich selber, daß es meint zu 'können'. (Adorno 1982: 98f; zit. n. Keil 1998: 246)

Hier nähert sich Adorno einer Definition des Jazz-Subjekts aus sexualpsychologischer Sicht an. Der kommunikative Prozess als Akt der Auseinandersetzung zwischen dem Ich und dem Anderen, dem sogenannten "Kollektiv", "der vorgegebenen Mehrheit", "dem Vorgesetzten", drückt er aus in der Geste des Koitus und des Orgasmus, wobei Orgasmus als Zeichen für gelungene Kommunikation im Sinne von Sprechen, das Zu-Früh-Kommen der Jazz-Synkope dagegen für gescheiterte Kommunikation, also für Schweigen, steht.

Aus wissenschaftshistorischer Sicht ist an Adornos Argumentation kennzeichnend, dass dieses Zitat einer Zeit stammt (1937), lange bevor Foucault den "Tod des Subjekts" verkündet hat, und in der Begriffe wie Subjektivität und Individualität noch hoch im Kurs standen. (Vgl. Foucault 1988) Wenn Adorno argumentiert, das Jazz-Subjekt habe keine Subjektivität, da sich die Synkope nach entsprechender Taktzahl doch wieder in den Grundrhythmus einfüge, entspricht dies in emphematischer Weise der Vorstellung eines dezentrierten Subjekts, das ohne festen Sitz zugleich hier und dort ist

Digitized by Google

und dessen kommunikative Aktivitäten sich nicht in einer Dichotomie zwischen Sprechen und Schweigen festlegen lassen.

Ohnehin wird in neueren Theorien Subjektivität jenseits einer derartigen strikten Bipolarität diskutiert. Beispielsweise spricht Krämer (1999) aus medienphilosophischer Sicht von einem "Intersubjekt", und Bal (1991a: 160) spezifiziert den Subjektivitätsbegriff in ihrer Narratologie als "*subjectal network*". Eine so definierte Subjektivität behauptet für sich weder eine abgegrenzte subjektive Identität, noch beschwört es die völlige Entmächtigung des Subjekts herauf. Die durch die Tele-Medien geschaffenen verschobenen Raum-Zeit-Verhältnisse und die damit einhergehenden neuen Textualitäten machen einen neuen Subjektivitäts-Begriff erforderlich, und zwar nicht nur - wie Baudrillard darlegt - für das Internet-Subjekt, sondern auch für das Orchestrion-, das Phonographen- und das Grammophon-Subjekt. Um diese Definition des Intersubjekts für meine intermediale Lektüre von *De feesten* operationalisierbar zu machen, möchte ich es im Folgenden im Rahmen der Fokalisationstheorie von Bal (1997a) näher betrachten.

Gemäß Bal ist Fokalisation primär visuell definiert: das Subjekt der Fokalisation *sieht* das Objekt der Fokalisation. Überhaupt ist Fokalisation in den neueren Theorien immer auf das Schauen und den Blick bezogen, und auch ich habe bislang in dieser Arbeit Fokalisation im autistischen *fear-system* und als kubistische Sprechweise ausschließlich visuell betrachtet. Im Falle des vorliegenden Jazz-Hyperlinks ist Fokalisation aber an Auditivität gekoppelt, und somit äußert sich die Frage nach dem Fokalisator als die Frage nach dem *hörenden* Subjekt und dem Objekt, das sich durch dieses *Gehört-Werden* konstituiert.

Das Besondere an den narrativen Mechanismen des Jazz ist gerade, dass die Rolle des hörenden Fokalisierens nicht auf eine Instrumentalstimme festgelegt ist, denn das polyphonische Ereignis hängt gleichermaßen vom "Aufeinander-Hören" der einzelnen Stimmen ab wie vom "Mit- beziehungsweise Gegeneinander-Sprechen". Somit fungiert die Jazz-Stimme zugleich als Subjekt und Objekt der Fokalisation. Der von Adorno beklagte Verlust der Subjektivität im Jazz resultiert gerade aus dieser Doppelheit.

Im narrativen Prozess von Poesie, der primär verbal definiert ist, spielt diese auditive Fokalisation eine ebenso zentrale Rolle wie die visuelle. Im Fall von *De feesten* machen dies die oben diskutierten zahlreichen Hyperlinks zu musikalischen Diskursen deutlich. In folgender Stelle in *De feesten* ist auditive Fokalisation besonders deutlich artikuliert.

(26) LUISTERT / gij allen die een en veel zijt voeten vingers buik / naar de wet die niet is en niet spreekt / zo is het zijn / zo hoort het zijn / te zijn (165)

Digitized by Google

[HÖRT / ihr alle die eins und viele seid füße finger bauch / das gesetz das nicht ist und nicht spricht / so ist das sein / so muss das sein / sein]

"LUISTERT" lese ich hier als eindeutigen Hinweis auf eine Situation des Hörens. Als Imperativ wendet "LUISTERT" sich hier an die Körperteile "voeten vingers buik", die zum Hören aufgefordert werden, das heißt, Subjekt auditiver Fokalisation sein sollen. Diese somatischen Zeichen sind aber fraktal dargestellt: sie zeigen keinen intakten Körper, sondern nur einzelne Körperteile. In Kapitel 7 habe ich diese Zerstückelung des Körpers als Technologie zur Zerstückelung von Subjektivität analysiert. Subjektivität ist in jedem Körpersegment fragmentarisch, nie aber als vollständiges Ganzes angelegt.

Als Objekt der Fokalisation fungiert in (26) "de wet", von der gesagt wird, dass sie "niet is en niet spreekt". Dennoch soll sie Objekt des Hörens sein. Die kommunikative Situation, die in diesem Textblock erzählt wird, ist die eines Imperativs, der einem fraktalen Subjekt auditiver Fokalisation befiehlt, einem schweigenden Objekt zuzuhören. Auf den ersten Blick sind die Chancen dieser Kommunikation als äußerst gering einzustufen.

Auf der Ebene der sprachlichen Semiose ist in (26) noch eine weitere Subjektivitätsebene eingebettet. Hinter dem Imperativ "LUISTERT" steht schließlich ein Subjekt, das spricht. Dieses Subjekt möchte ich als externen Fokalisator bezeichnen. Haben die Leser einmal die verschiedenen Ebenen der Fokalisation ins Auge gefasst, können sie die narrative Spur weiterspinnen und sich selbst in der Rolle eines folgenden externen auditiven Fokalisators wiederfinden. "LUISTERT", spricht das Gedicht somit nicht nur zu seinen internen Fokalisatoren, sondern auch zu uns, den Lesern, und ich selbst konstituiere mich als Leserin aufgrund meiner auditiven Sinneswahrnehmung in meiner körperlichen Gegenwärtigkeit.

Auditive Fokalisation ist in *De feesten* auf jeder Seite artikuliert. Die besondere rhythmische Organisationsweise der Kalligramme und ihre starke Assonanz machen die Leser immer wieder auf ihre Rolle als hörende Subjekte aufmerksam. Auch die zahlreichen Hyperlinks zu musikalischen Diskursen, angelegt durch das Sagen von Musikinstrumenten und anderen Zeichen, die auf Musik verweisen, verstehe ich als Einladung, das Lesen der Gedichte nicht nur zu einem Akt des Sehens, sondern auch zu einem Akt des Hörens zu gestalten. Visuelle und auditive Lesestrategien können zudem, wenn sie miteinander verflochten werden, einen weiteren medialen Modus in den Gedichten öffnen: den des Films, der Gegenstand des folgenden Kapitels ist.

Digitized by Google

Kapitel 9. Kinematographisch Lesen

Vor allem muß endlich mit Worten Schluß gemacht werden. [...] Was Film heißt, kann nicht erzählt werden. Aber mach' einer von uns das mal den Leuten klar, verdorben wie sie sind durch die dreißig Jahrhunderte Geschwätz: Lyrik, Theater, Roman ... Man müßte ihnen den Blick von Wilden wiedergeben oder den von Kindern, die den Worten des Kasperls weniger Aufmerksamkeit schenken als den Stockhieben, die er austeilt.
[...]
Wenn ich Film sage, meine ich [...] den Film als Ausdrucksmittel oder Mittel, uns das Schweigen lieben zu lehren.
(René Clair, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*)

Kubistisches Kino

Seiner Etymologie nach geht das Wort Kinematographie zurück auf das Griechische *kin-ema*: Bewegung und *-graph*: schreiben. Geschriebene oder aufgezeichnete Bewegung, das ist aus onomatologischer Sicht wesentlich für Film. Bewegung drücken auch die Kalligramme in *De feesten* aus. Sie folgen nicht der bloßen Links-rechts-oben-unten-Konvention der lateinischen Schrift, sondern sie faksimilieren durch Aufsteigen oder Absinken der Buchstaben über den Blattspiegel oder durch abrupte Zeilenumbrüche Rhythmus und Bewegung. Eben das bezeichnet rhythmische Kalligraphie: in rhythmische Bewegung gebrachte "schöne" Schriftzeichen.

In Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit habe ich die diskursiven Sprechweisen in *De feesten* als hyperlinkförmige Verweisung auf das visuelle Medium der bildenden Künste, insbesondere des Kubismus, untersucht und in Kapitel 8 auf das auditive Medium der Musik, genauer: des Jazz. In diesem Kapitel sollen nun die räumliche Visualität und die zeitliche Auditivität der Kalligramme miteinander verknüpft und der Hyperlink zum Medium Film aktiviert werden. Schließlich ist die im Film gezeigte Bewegung durch eben diese Koppelung von simultanen Raumbildern und konsekutiven Zeitbildern defi-

Digitized by Google

niert. Insbesondere möchte ich der Frage nachgehen, wie Film in *De feesten* artikuliert ist und wie die Auseinandersetzung mit dem Medium den Prozess der Signifikation steuern kann.

Im Van-Ostaijen-Diskurs ist die Beziehung Van Ostaijens zum Film detailliert diskutiert worden. (Vgl. Snoeck 1975, 1977, 1984; Bogman 1990, Hadermann 1997a) Und zwar nicht nur, weil Van Ostaijens Lebenszeit (1896-1927) ziemlich genau mit der des Stummzeitalters (1895-1929) zusammenfällt, sondern auch, weil Film in seinem Werk von Anbeginn an eine zentrale Rolle spielt. Bereits in seinem ersten Gedichtband *Music Hall* (1916) finden sich Verse wie:

(1) Kinofilm, jij zijt 't levenssimbool. / M'n leven draait in sneller farandool / Als jij. M'n leven is een mozaiek / Van schuld en boete, van liefde en haat, / Van lijden en verblijden, van latent zijn en van strijden, / Van hoop en wanhoop, van eerbied en van smaad. / ... / En jij, kino, sterkt me voor 'n korte stonde / In die hoop, zachte illuziestonde. (18)

[Kinofilm, du bist das Lebenssymbol / Mein Leben dreht in schnellem Farandole[1] / Wie du. Mein Leben ist ein Mosaik / Von Schuld und Sühne, von Liebe und Hass / Von Leiden und Erfreuen / von Latent-Sein und von Streiten / Von Hoffnung und Verzweiflung, von Ehrfurcht und Missachtung / ... / Und du, Kino, stärkst mich für eine kurze Stunde / In dieser Hoffnung, sanfte Illusionsstunde.]

Auch der Gedichtband *Bezette Stad* (1921) ist voller Zeichen, die auf Film verweisen. Die Gedichte tragen Titel wie *Lege bioscoop* [*Leeres Kino*] (VWII: 64) und *Asta Nielsen* (VWII: 109), und es werden darin Filmtitel genannt wie "Fantomas", "Zigomar", "Het Stalen Gevang", "Chéri Bibi", die als deutliche Hyperlinks zu den stummen Kinofilmen der zehner Jahre fungieren.[2] Darüber hinaus verfasste Van Ostaijen 1921 un-

---

[1] Gemäß *Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal* (1984: 759) ist eine *farandole* ein "Provinzalischer Tanz, wobei eine Kette gebildet wird"; Übersetzung von mir.

[2] In dem Gedicht *Asta Nielsen* wird die legendäre Darstellerin gehuldigt. *Fantômas* ist der Titel einer fünfteiligen Kriminalserie, die von 1913 bis 1914 unter der Regie von Louis Feuillade in Frankreich produziert wurde. Die Figur "Zigomar" entstammt Victorin Jassets *Nick Carter*-Kriminalfilmserie. Auf Fantômas und Zigomar werde ich später noch eingehen.
Für *Het stalen gevang* ist die Quellenlage unklar. Bogman führt diesen Film in Anlehnung an Snoeck (1975 I: 10-12) zurück auf "een van de episodes uit de door Louis Gasnier in 1914 gemaakte serie *Les mystères de New York*" ["eine der Episoden der 1914 von Louis Gasnier gedrehten Serie *Les mystères de New York*"]. Seine Argumentation stützt Bogman auf eine Antwerpener Kino-Vorschau aus *De Nieuwe Gazet*, in der für den 3.1.1914 der Film *Het yzeren gevang* [*Das eiserne Gefängnis*] mit dem Untertitel "Groot drama in 4 deelen" ["Großes Drama in 4 Teilen"] angekündigt wird (Bogman. 1990: 44). Gemäß Mitry (1969: 26) lautet der Titel der dritten Episode der Serie *Les Mystères de New York* in der Tat *La Prison de fer*. Da aber die erste Episode der amerikanischen Originalfassung der Serie erst am 29. Dezember 1914, also knapp ein Jahr nach der Ankündigung von *Het yzeren gevang* in Antwerpen uraufgeführt wurde und die französische Fassung noch ein weiteres Jahr später, nämlich am 15. November 1915, in die Pariser Kinos kam (vgl. Mitry. 1969: 26), muss der von Snoeck und Bogman vorgestellte Quellennachweis einen anderen Film betreffen.

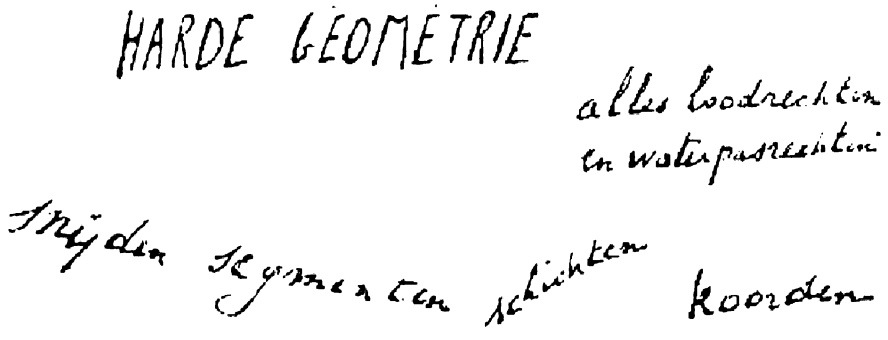
Digitized by Google

mittelbar nach *De feesten* ein avantgardistisches Drehbuch mit dem Titel *De Bankroet Jazz* [*Der Bankrott Jazz*], das davon handelt, dass der Kapitalismus in europäischen Großstädten durch Jazz und Dada erobert wird.[3] *De Bankroet Jazz* weist gemäß Borgers (1996a: 290) eine deutliche Verwandtschaft zu Blaise Cendrars Drehbuch *Le film sur la fin du monde* auf und schreibt sich somit in den Diskurs der literarischen Avantgarde ein, die sich für das neue Medium Film interessierte.

In Hinblick auf *De feesten* sind derartige Wort-Film-Bezüge bei Weitem nicht so eindeutig wie in den anderen Gedichtbänden. Es werden weder Filmtitel noch Namen von Regisseuren oder Schauspielern genannt, die auf Film verweisen. Zwar sind, wie ich schon vorher in dieser Arbeit bemerkt habe, die seinerzeit neuen Medien explizit artikuliert in Form der technischen Innovationen wie "telegraaf" (239), "fonograaf" (200) "gramofoon" (209) und der Fotographie ("vrouwefoto's" (231)). Wörter wie "Film" oder "Kino" kommen aber kein einziges Mal vor. Dennoch sind in *De feesten* an einigen Stellen hyperlinkförmige Verweisungen angelegt, die die Leser zum Sprung zum Medium Film einladen.

Eine solche Stelle lese ich beispielsweise in (2) aus dem Gedicht *DE marsj van de hete Zomer*:

(2)



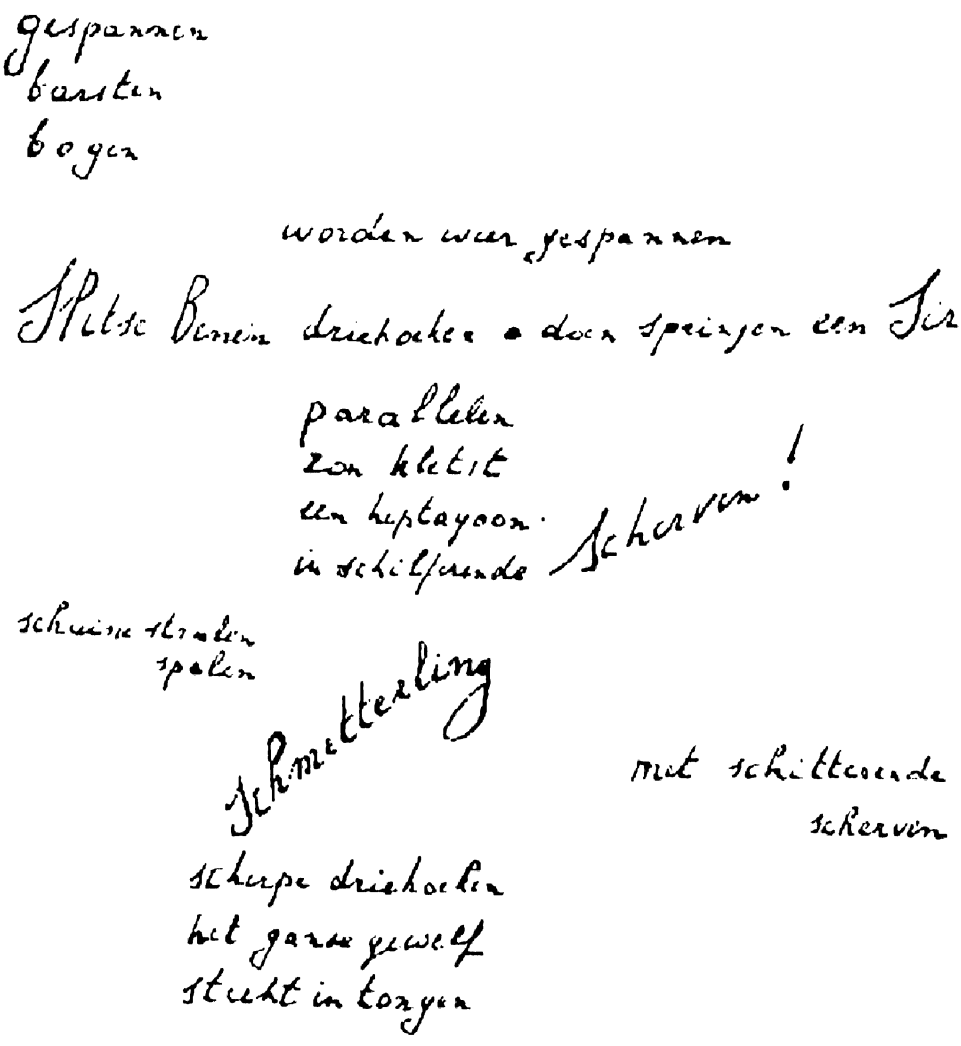
(175)

[HARTE GEOMETRIE / alles senkrechten und waagerechten / schneiden segmente / schichten / kordeln]

Chéri Bibi ist gemäß Bogman (1990: 45) 1913 in Frankreich unter der Regie von Gérard Bourgeois entstanden.

[3] Für die Datierung verweise ich auf Van Ostaijens Brief an Fritz Stuckenberg vom 28.6.1921 (Bulhof 1992: 145-146).

Digitized by Google



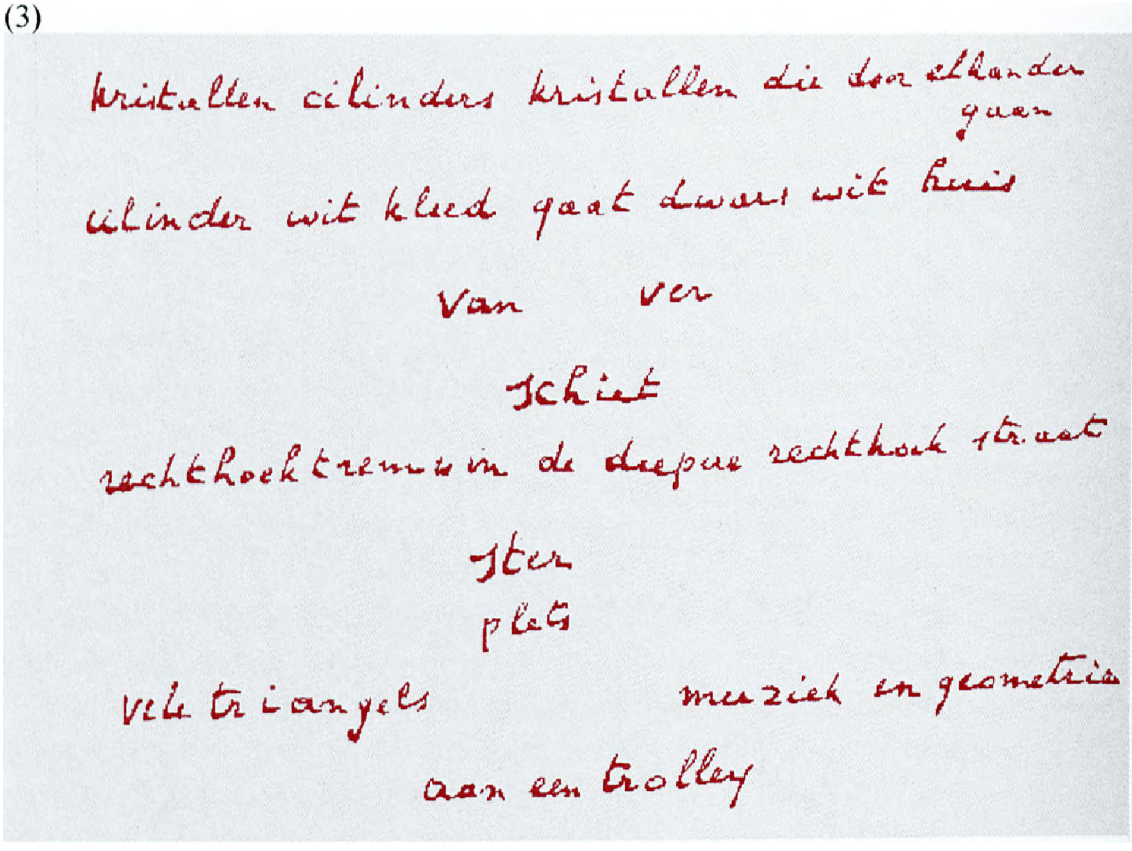
(176; "Schmetterling" in grün)

[gespannt / bersten / bögen / werden erneut gespannt / Spitze Schenkel dreiecke lassen springen einen Kreis / parallelen / sonne klatscht / ein heptagon / in abblätternden / Scherben! / schräge strahlen / spielen / Schmetterling / mit schillernden scherben / spitze dreiecke / das ganze gewölbe / sticht in zungen]

Diese Stelle ist durchdrungen von einer geometrischen Terminologie. Es ist die Rede von senkrechten und waagerechten Linien, von Dreiecken, Kreisen, Bögen und Parallelen. Einige Seiten weiter im selben Gedicht findet sich diese Ausdrucksweise abermals:

Digitized by Google

(3)



(181)

[kristalle[ne] zylinder kristalle die durcheinander / laufen / zylinder weißes kleid läuft quer weißes haus / von / weitem / schießt / rechteckstreben[4] in der tieferen rechteck straße / stern / platsch / viele triangeln / musik und geometrie / an eine[n/m] trolley]

Hier ist die Rede von Kristallen, Zylindern, Rechtecken, Triangeln und Geometrie. In Kapitel 7 über visuelles Lesen habe ich dieses Sagen von Wörtern aus dem Geometriediskurs anhand einer visuellen Lektüre des Gedichts *Land Rust* als kubistische Sprechweise bezeichnet. Denn in den diskursiven Darstellungstechniken kubistischer Malerei fungiert die geometrische Form als kodiertes Zeichen für die Reduktion von Figurativität auf ihre elementarste Primärform.

Obwohl (2) und (3) eine sehr deutliche geometrische Terminologie aufweisen, so sind sie als kubistische Artikulationen doch anders als das Gedicht *Land Rust*. Während in *Land Rust* ein "gebeuren zonder gebeurtenis" ["geschehen ohne geschehnis"] erzählt wird, sind die Auszüge aus *DE marsj van de hete Zomer* voller Aktion und Bewegung.

[4] Die Bedeutung von "tremen" ist unklar. Gemäß *Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal* (1984: 2977) bedeutet *treem* bzw. *treme* die Querverbindung/Streben einer Leiter oder eines Stuhls, eine Stütze oder ein Verbindungsbalken oder die Arme einer Schubkarre.

Digitized by Google

In (2) schneiden, spannen, bersten, springen und klatschen die geometrischen Figuren, und in (3) laufen sie durcheinander, schießen von weitem hervor und platschen auseinander. Hier stehen die geometrischen Zeichen nicht nur für visuelle Abstraktion, sondern sie sind das Subjekt von Bewegung.

Auffällig ist auch die besondere visuelle Inszenierung dieser Zeichen. Beispielsweise wird in (2) die waagerechte Linearität des Textflusses in "snijden segmenten / schichten" und in "Scherven!" in schräge Verlaufsrichtungen umgeleitet. In (3) zieht vor allem die zentrierte Anordnung der Zeilen "van / ver / schiet" und "ster / plets" die Blicke der Leser auf sich. Überhaupt fragmentieren die sehr kurzen kalligraphischen Gefüge die Kontiguität des Textflusses, wodurch ein schneller Rhythmus entsteht. Dieser Rhythmus ist zudem auditiv performiert, beispielsweise in der Alliteration von "van" und "ver" und der Assonanz von [e] in "ster" und "plets". Bewegung ist somit nicht nur verbal ausgedrückt, sondern auch rhythmisch-kalligraphisch faksimiliert.

Eben diese Notion der Bewegung verstehe ich als Hyperlink zum Film, zu jener Verknüpfung von *kin-ema* und *-graph*, zum bewegten Zeichen. In einem kulturhistorischen Rahmen von *De feesten* kann dieser Hyperlink in Richtung einer filmischen Praxis spezifiziert werden, die Bewegung und die damit einhergehenden technischen Möglichkeiten des Films zu ihrem zentralen Gegenstand gemacht hat. Bewegungen anzuhalten, sie rückwärts ablaufen zu lassen, ihr Tempo zu manipulieren oder leblose Gegenstände durch Bewegung zum Leben zu erwecken, damit experimentierte die Avantgarde des frühen Films. Beispielsweise geraten in Hans Richters *Vormittagsspuk* (1928) Kaffeetassen und Hüte mit Hilfe von Trickaufnahmen wie Einzelbildschaltung, Stoptrick und Mehrfachbelichtung in Bewegung und terrorisieren die Normalität. René Clairs *L'entr' acte cinématographique* (1924) zeigt einen Trauerzug, der sich zunächst in Riesenschritten in Zeitlupe und dann in immer schneller werdendem Tempo fortbewegt, wobei die Kamera mit Hilfe von Zug und Achterbahn rasante Fahrten unternimmt.[5] Fernand Léger montiert in *Ballet mécanique* (1924) die Aufnahmen gegenständlicher Objekte wie Maschinen, Hüte, Flaschen, künstlicher Beine, Fragmente eines Frauengesichts (auch hier!) und Bilder einer Wäscherin in sehr schnellen Schnitten zwischen Aufnahmen von sich bewegenden geometrischen Figuren. (siehe Abbildung 10)

Während diese Filme vorwiegend figurative Bildinhalte zu erkennen geben, begeben sich die kubistischen Filme wie Viking Eggelings *Diagonalsymphonie* (1921),

---

[5] Ein ausgezeichnetes Zeitdokument hierzu stellt Hans Richters *Filmgegner von Gestern, Filmfreunde von morgen* aus dem Jahr 1929 (Neuausgabe 1981) dar. In diesem Buch werden sämtliche Trickverfahren erklärt und anhand zahlreicher Beispiele aus den betreffenden Experimentalfilmen dokumentiert.

Digitized by Google

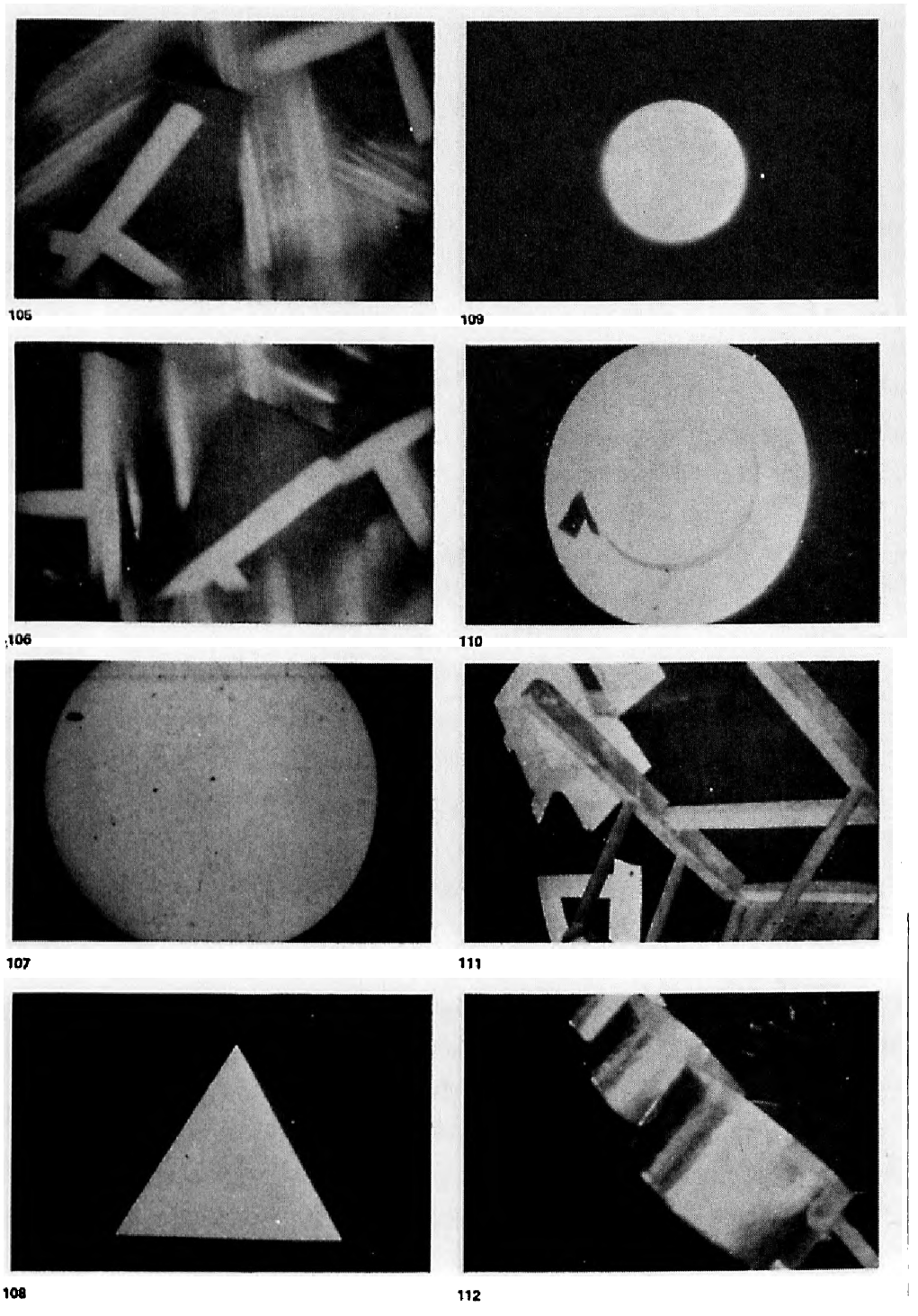


Abbildung 10: Fernand Léger: *Ballet mécanique* (In Lawder 1975: 290)

Digitized by Google

Walter Ruttmanns *Opus I* bis *IV* (1922-1925) oder Laszlo Moholy-Nagy's *Lichtspiele, schwarz-weiß-grau* (1930) gänzlich in die Abtraktion.[6] Richters *Rhythmus 21* beschreibt Kaes (1982: 74) beispielsweise als einen Film, der zeigt, wie sich

> weiße und schwarze Quadrate und Rechtecke rhythmisch aufeinanderzubewegen, sich dann nach hinten entfernen, wo sie in einem schwarzen Raum zu verschwinden scheinen, ineinanderwachsen, sich wieder auflösen oder in einem mathematisch exakt ausgeklügelten Rhythmus in eine andere Form übergehen.

Auch in den anderen genannten kubistischen Filmen sind Bewegungsabläufe von abstrakten Formen dargestellt. Aus diesem Grund kann die Artikulation von Bewegung in (2) und (3) als hyperlinkförmige Verweisung auf diese Filme verstanden werden.

Neben der Thematisierung von Geometrie kann auch die rhythmisch-kalligraphische Organisation der Schriftzeichen ausgesprochen kinematographische Bedeutungen erzeugen. Dahingehend argumentiert auch Bogman (1990) in seiner Analyse von *Bezette Stad*. Er interessiert sich nicht nur für Zeichen wie "Asta Nielsen", "Zigomar" oder "Fantômas", sondern er misst auch der Komposition dieser Zeichen eine kinematographische Bedeutung bei, indem er die "rhythmische Typographie" der Gedichte in *Bezette Stad* mit dem filmischen Montage-Prinzip in Zusammenhang bringt. Van Ostaijen erzähle, so Bogman, "via einer Montage von separaten Teilen, wobei die Übergänge zwischen diesen Teilen nicht weggearbeitet werden."[7] (Bogman 1990: 56)

Auch in den Zeichengefügen in (2) und (3) können derartige offensichtlich abrupte Übergänge beobachtet werden. Die einzelnen Zeichengefüge werden ohne jegliche grammatische Anschlussstellen juxtaponiert, und es bleibt den Lesern überlassen, die kurzen Segmente miteinander zu verketten. Für den Prozess der Signifikation ist diese kombinierende Operation von großer Bedeutung. In Kapitel 2 über Interlinearität habe ich anhand zahlreicher Beispiele aus *De feesten* gezeigt, wie die Leser, je nachdem, welche Verlaufsrichtung des Textes sie wählen, also je nachdem, wie sie die einzelnen Zeichengefüge miteinander kombinieren oder auch *montieren*, jeweils unterschiedliche Bedeutungen erzeugen können.

In Hinblick auf Film liefert das berühmte Kuljaschow-Experiment von 1921 ein klassisches Beispiel für die Signifikation durch Montage. Kuljaschows Film zeigt dreimal dieselbe Nahaufnahme des Darstellers Iwan Moshukin, die einmal der Aufnahme eines Tellers Suppe, einmal der einer Leiche und einmal der einer nackten Frau folgt.

---

6 Für eine gut recherchierte Darstellung dieser Filme verweise ich auf Lawder *The Cubist Cinema* (1975).

7 "via een montage van afzonderlijke delen, waarbij de overgangen tussen die delen niet worden weggewerkt."

Digitized by Google

Angesichts der verschiedenen Objekte soll der Darsteller in den Augen des Publikums einmal Hunger, einmal Trauer und einmal Begierde ausgedrückt haben, obwohl bei der Montage des Films immer dieselbe Nahaufnahme eingeschnitten worden ist.

Das Prinzip der Montage ist aber nicht nur auf Film festgeschrieben. In seiner *Theorie der Avantgarde* (1981: 98-116) zeigt Bürger, wie das Prinzip der Montage auch Kurt Schwitters Gedichte, die automatischen Texte der Surrealisten, die Bildkompositionen der Fotomontagen von Georg Grosz und John Heartfield und die kubistische Malerei prägt. "Montage setzt", so Bürger (1981: 98), "die Fragmentierung der Wirklichkeit voraus", und zwar medienübergreifend. Auch Sergej Eisenstein beschränkt seine Montagetheorie in *Nonindifferent Nature* (1945-47) nicht auf Film allein, sondern er geht der Frage nach, wie heterogene Materialien zu einheitlichen Kunstwerken kombiniert werden können. Beispielsweise probiert er seine Theorie an zwei Gemälden von El Greco, der Architektur des Parthenons sowie zwei Gravierungen von Pyranesi aus. (Vgl. Careri 1995: 75-81)[8]

Entsprechend wandert der Montage-Begriff auch in der Theorie durch verschiedene Disziplinen. Jutz (1991: 72-76) schildert, wie Derrida in *Freud et la scène de l'écriture* den Freudschen Begriff "Zusammensetzungen" als "Montage" übersetzt, allerdings ohne den Transfer von einer Disziplin in die andere, von der Traumdeutung in die Filmtheorie, explizit zu bedenken. Des Weiteren zeigt Jutz, wie Ropars-Wuilleumier in *Le texte divisé* den derridaschen "Montage"-Begriff in den Filmdiskurs zurückführt und ihn so für eine Filmtheorie nutzt, an dem "[d]er filmische Text nicht länger - wie etwa bei Metz - als Knotenpunkt stabiler Codes angesehen [wird], sondern als Ort, an dem Bedeutung nachträglich, durch das formale Spiel der Differenzen entsteht." (Jutz 1991: 72)

Auch in dieser Hinsicht erscheint der Montage-Begriff für intermediales Lesen besonders geeignet. In Kapitel 7 über visuelles Lesen habe ich die kubistischen Darstellungstechniken in Hinblick auf ihre Zerstückelungsmechanismen eingehend analysiert. Wenn ich oben argumentiert habe, das Gedicht sei kubistisch, so möchte ich hier ergänzen: das Gedicht ist montiert. Die Segmentierung der Syntax, die fehlende Interpunktion sowie die Visualisierung dieser sprachlichen Lücken in der rhythmischen Kalligraphie, all diese Verfahren dienen als Mechanismen einer Sprechweise, die im kinematographischen Sinn an das Kombinationsprinzip der Montage anschließen, das, so

[8] Careri (1995: 81-84) betrachtet nicht nur die Chancen und Vorzüge dieser Generalisierung, sondern auch die Gefahren der Reduktion. In Kapitel 7 über visuelles Lesen bin auch ich aus methodischer Sicht auf einige zentralen Implikationen medialer Differenzen eingegangen. Später in diesem Kapitel werde ich auf dieses Problem noch einmal zu sprechen kommen.

Digitized by Google

Jutz (1991: 76), "ein Prinzip der Differenz bzw. des Konflikts" ist und das Modell des Kinematographischen somit einschreibt in das derridasche System der Schrift. Jutz' Konklusion ihrer Ropars-Wuilleumier-Lektüre lautet wie folgt:

> Während Saussure die Schrift als sekundäres System abwertet und aus dem semiologischen Unternehmen ausschließt, sieht Ropars gerade in der Schrift ein Modell für visuelle Semiologien. Die Schrift peilt keine Präsenz an, die nicht von ihrer Negation durchdrungen wäre, ihr räumlicher Aspekt hält die phonetische Linearisation des Sinns an und führt das Saussuresche Zeichen auf seine Definition als rein differentielle *trace* zurück. Aus all diesen Gründen scheint die Schrift als Bezugssystem und Modell des Kinematographischen geeigneter als die Sprache, welche immer als Rede gedacht wird. (Jutz 1991: 76)

Als Bilanz aus diesen Überlegungen ergibt sich eine Sicht auf Schrift als eine Art Sammelplatz, an dem verschiedene Diskurse - theoretische wie ästhetische - aufeinandertreffen: Traum und Traumdeutung, Film und Filmtheorie, Sprache und Linguistik. Für den Fall der kalligraphischen Schrift in *De feesten* ist diese interdisziplinäre Veranlagung offensichtlich. Schließlich kann die verräumlichte *rhythmische* Bewegung der Kalligraphie als doppelter Hyperlink fungieren, der einerseits auf die bewegten Bilder des Films verweist, andererseits auch auf das Moment der Bewegung in der derridaschen "Spur", die die Differenz markiert und insofern zu einer dynamischen Auffassung des Signifikationsprozesses als Aufschub führt.[9] Eben das macht das Gramma aus - das Kalli*gramm* in *De feesten* gleichermaßen wie das Kinemato*gramm* und das Gramma im Derridaschen Sinne - denn sie alle beruhen auf einer Zeichenvorstellung, die den Zeichenprozess als etwas bewegtes ansieht, als plurale Interaktion von Verbalem, Visuellem und Auditivem.

Das fahle Licht des Feuilletons

Im Gegensatz zu den Hyperlinks von *DE marsj van de hete Zomer* zum künstlerisch hochwertigen kubistischen Kino fallen in *De feesten* auch hyperlinkförmige Verweisungen auf das Medium Film als populäres Unterhaltungsmedium auf. Beispielsweise kann folgende Stelle aus *De Moordenaars* ausgesprochen kinematographische Bedeutungen produzieren:[10]

---

[9] Dieser Gedanke ist in Derrida's *Die Differance* besonders emphatisch.

[10] Auch Buelens (1998: 56-57) linkt diese Stelle zum Film: "Wie in einem 'Film noire' ("das Licht ist feuilletonfahl") [...] suggeriert van Ostaijen mit Hilfe einiger Schnappschüsse und einiger Kommentare am Rande den Raubmord an mehreren Kirmesbesuchern." Auf die kinematographische Operativität dieses Zeichens geht er allerdings nicht weiter ein.

Digitized by Google

(4) het licht is feuilletonvaal (156)
[das licht ist feuilletonfahl]

Zum einen verweist das Wort "licht" als verbaler Signifikant auf ein visuelles Signifikat. Zum anderen klassifiziert das Attribut "feuilletonvaal" dieses Licht als ein kulturelles, das innerhalb einer bestimmten Textsorte, nämlich des Feuilletons, angesiedelt ist.

Linken die heutigen Leser "feuilletonvaal" zum kunsthistorischen Rahmen von *De feesten*, begegnen sie dem "fahlen Licht des Feuilletons" in den ersten Kinos der europäischen Großstädte. Dort werden nicht jene exzentrischen Experimentalfilme einem elitären Künstlerpublikum vorgeführt, sondern in erster Linie fungiert der Kinematograph hier als kommerzielles Medium für ein breites Publikum. Besonders erfolgreich sind die populären Stummfilm-Feuilletons, die in mehrteiligen Episoden geheimnisvolle Geschichten von ausschweifender Kriminalität erzählen. Als Begründer dieses Genres gelten Victor Jassets Serien *Les aventures de Nick Carter* (Frankreich 1908-1909) und *Zigomar* (Frankreich 1910-1912), in denen Nick Carter die Figur des Super-Inspektors und Zigomar dessen Gegenspieler darstellt. Auch Louis Feuillades legendär gewordene Kriminalserien *Fantômas* (Frankreich 1913-1914) und *Les Vampires* (Frankreich 1915-1916) füllten die Kinos.

In Van Ostaijens Gedichtband *Bezette Stad* wird, darauf habe ich oben bereits hingewiesen, auf einige dieser Filme explizit Bezug genommen. Über das Zeichen "feuilletonvaal" kann auch das Gedicht *De Moordenaars* zu ihnen gelinkt werden. Schon der Titel *De Moordenaars* situiert das Gedicht im Kriminaldiskurs, und bei genauer Betrachtung werden im Gedicht Bruchstücke einer Geschichte erkennbar, die - wenngleich in diskontinuierlichen Versatzstücken - von Raub und Mord handelt. Im Folgenden möchte ich diese Geschichte nacherzählen und sie zu den Kriminalgeschichten des oben angeklickten filmhistorischen Rahmens in Beziehung stellen.

Hintergrund der Geschichte ist die "wijkkermis" ["Vorstadtkirmes"]. Dort visieren die "moordenaars" ihre potentiellen Opfer an:

(5) De mensen zijn zó / je zet je ogen daarop / je ziet / telt een minuut / telt twee minuten (155)
[Die menschen sind so / du richtest deine augen auf sie / du schaust / zählst eine minute / zählst zwei minuten]

Zunächst wird versehentlich ein falsches Opfer ausgewählt:

Digitized by Google

(6) lacht schokkend de vergissing een zatte hoerewaardin (156)

[lacht schockend das versehen eine betrunkene Hurenwirtin]

Dann schlägt ein Mörder zu:

(7) dan leg je er een tegen de lantaarn / ... / en naast twee bloedblaren uit zijn buik / vallen / slechts schamele stuivers uit zijn buidel (156)

[dann legst du einen an die laterne / ... / und neben zwei blutblasen aus seinem bauch / fallen / nur kärgliche pfennige aus seinem beutel].

Ein weiteres Opfer wird überfallen:

(8) WAAR een gouden ketting is is meer/ steek gil bloed baart goud / ... / Best treft het mes een beschonken heer / hij voelt de wonde (156)

[WO eine goldene kette ist ist mehr / stich schrei blut gebiert gold / ... / Am besten trifft das messer einen betrunkenen herrn / er spürt die wunde]

Auf der nächsten Seite werden "teefjesdieren hoeren" ["hündinnentiere huren"] mit dem Messer bedroht:

(9) het MES hoeft slechts te glinsteren / dan baren zij / als je waardig bent geen / betere buit (157)

[das MESSER braucht nur zu glitzern (dann gebären sie / wenn du würdig bist keine / bessere beute]

Ein Polizist tritt auf, und es kommt zum Kampf:

(10) een schabletter is een lamme beest / de maag is de meest kwetsbare plaats van de huisvader / schoenen met ijzer zijn solied / vaste knal op buik (158)

[ein gendarm ist ein lahmes vieh / der magen die verletzbarste stelle des hausvaters / schuhe mit eisen sind solide / fester knall auf bauch]

Eine Verfolgungsjagd wird geschildert:

(11) IK / moet er door / ik wil / ... / De ene valt / arm opgejaagd dier / dom ben gevallen / hebben me gehad / Honden

[ICH / muss da durch / ich will / ... / Der eine fällt / armes aufgejagtes tier / dumm bin gefallen / haben mich gehabt / Hunde]

Schließlich geht die Geschichte für einen Verbrecher gut aus:

(12) Zijn hart weer slagnormaal / zijn pet zet hij recht / normaal hart / rechte pet / hij is er door

Digitized by Google

[Sein herz wieder schlagnormal / seine mütze setzt er gerade / normales herz / gerade mütze / er ist da durch]

Mord, Raub, Überfall, Kampfscharmützel, Verfolgungsjagd vor wechselnden Hintergründen, das ist genau der Stoff, aus dem die Kriminalgeschichten von Jasset und Feuillade sind. Bemerkenswert ist auch die Darstellungsweise der "moordenaars" im Gedicht. Diese sind mit "pet" und "jas" vermummt, und ihre lauernden Blicke sind im Gedicht, beispielsweise in (5), wiederholt artikuliert. Auch im Stummfilm werden die Banditen als schwarzmaskiert oder in lange Frackmäntel gehüllt dargestellt. Der Filmhistoriker Jean Mitry (1969: 13) spricht in diesem Zusammenhang von einem "archétype de l'écran":

> Indem er das Reale mit dem Phantastischen, das Phantastische mit dem Abrakadabra und das Mysteriöse mit dem Unmöglichen vermischte, die Themen der Gerechtigkeit und der Rache auf dem Boden ausschweifender Kriminalität weiterentwickelte und das Übermenschliche als Eigenschaft des Detektivs oder des ungreifbaren Kriminellen darstellte, schuf Jasset [...] die ersten Archetypen der Leinwand.[11]

Neben der archetypischen Darstellungsweise der Akteure ist auch die hier von Mitry beschriebene geheimnisvolle Atmosphäre im Gedicht deutlich inszeniert, beispielsweise durch die Inszenierung huschender Schatten "wisselt schaduw / ... / schaduw / gordijn die zij zelf bewegen" ["wechselt schatten / ... / schatten / vorhang den sie selbst bewegen"], "walgelijke wassebeelden" ["widerwärtige wachsbilder"], und Zeichengefüge wie "PAS OP" ["PASS AUF"], "GEVAAR" ["GEFAHR"], "Angst" ["Angst"] drücken ein Gefühl von Bedrohung aus. Anders als in den Kriminalfilmen wird die Spannung im Gedicht allerdings nicht durch eine spannende Erzähltechnik erregt, sondern sie wird bloß benannt. *De Moordenaars* ist eben kein Film, sondern ein Gedicht *über* einen Film. Auf diese mediale Differenz werde ich später noch genauer eingehen.

Ausgesprochen kinematographische Bedeutungen kann in *De Moordenaars* auch der in (13) erzählte Raum der "wijkkermis" ["Vorstadtkirmes"] erzeugen:

(13) ÉEN / is wijkkermis / ... / daaronder beweegt een stille stroom / opgewekt door 't getij van 't geschuifel / VOETEN geven mede de maat volksziel is melodie (155)

[EINS / ist Vorstadtkirmes / ... / darunter bewegt ein stiller strom / aufgeweckt durch die gezeiten des geschlurfes / FÜSSE geben mit den takt volksseele ist melodie]

---

[11] "Mêlant le réel au fantastique, le fantastique à l'abracadabra, le mystérieux à l'impossible, développant les thèmes de la justice et de la vengeance sur un fond de criminalité crapuleuse, figurant le surhomme sous les aspects du détective ou du criminel insaisissable, Jasset [...] dessinait les premiers archétypes de l'écran."

Digitized by Google

"Wijkkermis" lese ich als Hyperlink zu den für Jasset und Feuillade klassischen Filmdécors. Ein derart authentischer urbaner Hintergrund zählt, so Gerhold (1994: 185), zu den zentralen Genremerkmalen der stummen Kriminalserien:

> Die Szenen, die in der französischen 'polar' bevorzugten 'banlieue', der Bannmeile der Vororte, spielen, besitzen das Flair des Authentischen, das sie für Film- wie Allgemeinhistoriker attraktiv macht. Die Freiluftatmosphäre natürlicher Dekors im Vorort Montreuil verbreitet während eines Überfalls oder einer Verfolgung jenen poetischen Reiz, der sich in vielen sérials findet, was in *Les Vampires* kulminiert. Szenen am Ufer der Seine oder des Kanal Saint-Martin beziehen Lastkähne, Automobile, Molen und Brücken als realistische Details und bildkompositorisch nützlichen Hintergrund geschickt mit ein.

Gemäß dieser Lesart fungiert das Sagen von "wijkkermis" im Gedicht als intermediale Sprechweise, da die verbalen Repräsentamen des Gedichts auf filmische Interpretanten verweisen. Daneben kann "wijkkermis" aber auch interdiskursive Bedeutungen erzeugen, da die Vorstadtkirmes als ein kultureller Raum gilt, an dem sozioidiologisch "niedere" Sprechweisen, um mit Bachtin zu sprechen, angesiedelt sind. Durch das Sagen von "wijkkermis" trägt Van Ostaijen diese niederen Stimmen in das Gedicht hinein und stellt sie der eigenen poetischen Sprechweise, die traditionell als kulturell privilegiert definiert ist, interdiskursiv gegenüber, wodurch eine neue, vielstimmige Sprechweise entsteht: "Volksziel is melodie", heißt es wörtlich in (13).

In Hinblick auf die Inszenierung authentischen Vorstadtflairs geht Van Ostaijen allerdings einen entschiedenen Schritt weiter als Jasset und Feuillade. Während es sich bei den im Film gezeigten Akteuren zwar um skrupellose, aber dennoch respektable Verbrecher handelt, die ihr Unwesen allenfalls in einem Keller, einer Kanalisation oder einem Lagerhaus treiben, spielt sich auf der zweiten und dritten Seite des Gedichts die Kriminalgeschichte auf dem Hintergrund des Rotlichtbezirks ab. Es die Rede von "een zatte hoerewaardin", "teefjesdieren hoeren" und "een beschonken heer". Wenn Feuillades Filmdecors schon "niedere" Räume repräsentieren, dann sind im Gedicht Raum dargestellt, der deutlich außerhalb - oder genauer: unterhalb - der gezeigten Filmwelt liegt.

Die Kluft zwischen den hier dargestellten soziokulturellen Opponenten wird noch gravierender, wenn sich die Leser vor Augen führen, dass Film in der damaligen Kunstkritik als "niederes" populäres Massenmedium ohne jeden Kunstanspruch bewertet wurde. Insbesondere intermediale Bezüge zur Literatur galten als gänzlich verpönt. Dies dokumentiert beispielsweise folgender empörter Kommentar in *Die Aktion* vom 26.02.1913, in dem die Verfilmung der Dramen von Arthur Schnitzler und Gerhard Hauptmann bewertet wird als:

Digitized by Google

> schändliche Vergröberung dramatischer Kunst, ein barbarisches Charmieren mit Pöbelinstinkten, dem man *entgegenwirken* sollte. Und keiner erhebt seine Stimme wider dieses moderne Sodom und Gomorrha einer verruchten Zeit, die aus Liebe zum Geld ihre Kunst aus dem Tempel jagt oder zum Gaudium der Masse gefilmten Geist auf die geduldige Leinwand malt. (Osterheld 1913, zit. n. Kaes. 1978: 100; H.d.V.)

In diesem Zitat wird das geschriebene Wort des Dramas als prädominante kulturelle Ausdrucksform und Film als minderwertiges Kunstmedium klassifiziert. Diese Hierarchisierung der Künste resultiert zwar primär aus der Zuweisung stabiler kultureller Positionen, daneben profitiert sie aber auch von der Verlaufsrichtung der Intermedialität: literarische Prätexte werden verfilmt.

In *De Moordenaars* verläuft der intermediale Bezug zwischen Film und Literatur allerdings in umgekehrter Richtung, denn hier verwortet ein Gedicht das Medium Film. Durch den Prozess der Verbalisierung wird das vormals niedere Medium Film aufgewertet und die literarische Ausdrucksform Poesie zu einer abgeleiteten, nicht-originellen, zweitklassigen kulturellen Artikulation. Hier geht die traditionell preziöse Textsorte Literatur als "niedere", das damals verpönte Medium Film hingegen als "höhere" Sprechweise hervor. Diese Umkehrung der Hierarchie wird zudem durch einige Faktoren im Gedicht befördert, beispielsweise durch den Verlust der vollgrammatischen verbalen Form oder durch die poetische Inszenierung der betrunkenen Hurenwirtin.

Auf den ersten Blick sieht es danach aus, als wären die einzelnen Künste durch diese Umkehrung der Prädominanz wieder stabilen, wenngleich auch umgekehrten kulturellen Positionen zugeführt. Die Durchkreuzung der Erwartung ist schließlich - dahingehend habe ich in Kapitel 1 über die Erwartbarkeit der Erwartungsdurchkreuzung bereits argumentiert - das erste Prinzip einer Kunst, die sich selbst als avantgardistisch versteht. Insofern ist auch der interdiskursive Kollaps kulturalisierter Stimmen in Van Ostaijens *De Moordenaars* bei weitem nicht so subversiv, wie auf den ersten Blick anzunehmen wäre.

Tatsächlich sind die intermedialen Beziehungen zwischen filmischen und literarischen Kriminalfeuilletons aber noch komplexer. Vor ihrer Verfilmung erschienen die oben genannten Kriminalserien nämlich als Feuilletonbeiträge in Tageszeitungen oder als Fortsetzungsromane. Beispielsweise verdanken Jassets Filmhelden Nick Carter und Zigomar ihre Popularität nicht nur den Filmen, sondern auch den zuvor erschienenen illustrierten Groschenromanen, und Feuillades berühmte *Fantômas*-Serie lag vor seiner Verfilmung als monatlich erscheindender Fortsetzungsroman vor.[12]

---

[12] *Fantômas* wurde von den Journalisten Pierre Souvestre und Marcel Allain verfasst und von 1911 bis 1914 in 32 Bänden in Paris mit einer Auflage von über einer halben Million monatlich veröffentlicht. (Vgl. Toeplitz 1987)

Digitized by Google

Insofern fungiert "feuilleton" nicht nur als eindimensionaler Hyperlink von *De Moordenaars* zum Serienfilm, sondern der filmische Diskurs ist seinerseits mit einem verbalen verknüpft. Diese Verknüpfung überschreitet zwar die medialen Grenzen, in Hinblick auf ihre kulturelle Position aber fungieren sowohl die genannten Groschenromane als auch die Filmserien als kulturell "niedere" Artikulationen, die ein breites Massenpublikum ansprechen.

Weniger erwartbar als die Koppelung von Groschenroman und Filmserie ist dagegen eine Adaption der populären Cartoonhelden bei den prominenten Vertretern des etablierten Mediums Literatur. Beispielsweise widmeten Max Jacob und Guillaume Apollinaire der Figur Fantômas Gedichte und gründeten die *Société des amis de Fantômas*, und in Belgien organisierten sich unter anderen Marcel Lecomte, Camille Goemans, E.L.T. Mesens, Paul Nougé und René Magritte in einer *Société du Mystère*. (Vgl. Toeplitz 1987: 56; Magritte 1985: 35)

Durch diesen interdiskursiven Anschluss der literarischen Avantgarde an die niedere Populärkultur des Films und der Groschenromane kollabieren "höhere" und "niedere" Kunstformen, und eine neue, mehrstimmige Sprechweise entsteht, die medienübergreifend ein ganzes Netzwerk an kulturellen Stimmen miteinander verknüpft, die der Groschenromane, der Kinofilme und der literarischen Avantgarde. In diesem Netzwerk von Wort-Film-Links können die Leser die Verlaufsrichtung der Intermedialität je nach Lesestrategie anders gestalten. Mit jedem Hyperlink wird zwar sowohl die mediale als auch die kulturelle Differenz erneut kommuniziert, kulturelle Prozesse wie Verfilmung und Literarisierung mobilisieren aber verknöcherte kulturelle Positionen und machen neue intermediale und interdiskursive Verknüpfungen möglich, wobei jeweils neue Bedeutungen erzeugt werden können.

Der oben diskutierte Hyperlink von *De Moordenaars* zum Film lädt aber nicht nur zur Reflexion über ein kulturhistorisches Framing mitsamt seiner Privilegierungspolitik ein, sondern in *De Moordenaars* sind auch die narrativen Techniken signifikant, mit denen im Gedicht eine Kriminalgeschichte erzählt wird. Nicht *dass* eine Kriminalgeschichte à la Feuillade erzählt wird, erscheint primär interessant, sondern *wie* sie erzählt wird. Darauf möchte ich im Folgenden näher eingehen.

Wie stumm sprechen?

In seiner frühen, für einen kulturhistorischen Rahmen von *De feesten* maßgeblichen Phase zeichnet sich Film in Hinblick auf seine mediale Performanz dadurch aus, dass die bewegten Bilder ihre Geschichten erzählen, ohne dabei auf gesprochene Sprache

Digitized by Google

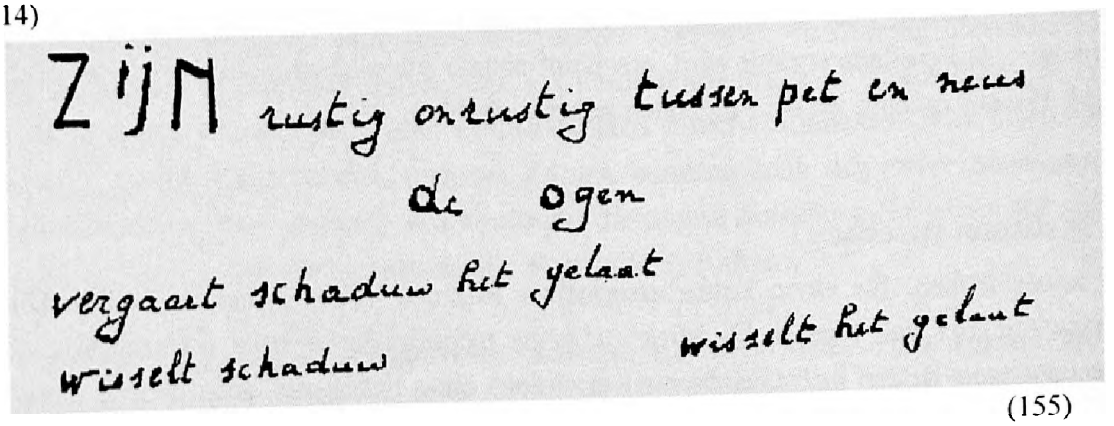
zurückzugreifen: *Stumm*film. Die Bezeichnung "Stummfilm" definiert das Medium als etwas, was es ist: "Film", und zugleich als etwas, was es nicht ist: "nicht-sprechend" oder "stumm". Aus Sicht der damaligen Kulturkritik stand Film in Opposition zu den sprechenden Künsten Literatur und Theater, und seine Nicht-Teilnahme an Verbalität wurde oft als Defizit erfahren. Dies zeigt beispielsweise folgende Anekdote, von der Kurt Pinthus 1913 im Vorwort seines *Kinobuchs* berichtet:

> Unter Führung [von] ... Theodor Däubler fuhren Franz Werfel, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Paul Zech, Else Lasker-Schüler, ich und einige mehr [...] nach Dessau, wo wir, durch die Straßen streifend, entdeckten, daß in einem jener kleinen Kinos, die man damals Ladenkinos, Flohkisten oder Schlauchkinos nannte (weil in leerstehende dunkle, lange Läden eingebaut) die Verfilmung eines [...] Romans von Otto Pietsch 'Das Abenteuer der Lady Glane' gezeigt wurde. Es war ein kurzer, billig und schlecht hergestellter Streifen; aber wir gewahrten hier eine Besonderheit, die wir für längst ausgestorben hielten: das kümmerlich untermalende Klaviergeklimper wurde durch die Stimme eines im prächtigsten Sächsisch die Handlung kommentierenden Erklärers übertönt: "Hier sähn mir Lahdy Glahme bei Nacht un Näbel ... " Mehr noch: der Mann hielt einen Zeigestock in der Hand, mit der er gegen die Leinwand hin auf den Gang der Personen und der Ereignisse wies. (Pinthus 1983: 9)

Die hier geschilderte Praxis des Kommentators markiert die Stummheit des Stummfilms als Problemfall, als einen Fall von defizitärer Sprachabstinenz, deren Mangelhaftigkeit durch einen verbalen Redefluss zu kompensieren ist. Gemäß dieser Praxis wird die Geschichte nicht von den Bildern, sondern primär vom Erzähler transportiert; die Filmbilder illustrieren sie allenfalls. Das visuelle System wird demnach in Hinblick auf seine narrativen Möglichkeiten als unzulänglich bewertet und der verbale Redefluss als prädominantes Medium der Erzählung präsuppositioniert.

In *De feesten* weisen die kommunikativen Operationen von Sprache eine ähnlich komplexe Organisationsweise auf wie im Stummfilm. Beispielsweise beginnt das Gedicht *De Moordenaars* wie folgt:

(14)



(155)

Digitized by Google

> [SIND ruhig unruhig zwischen mütze und nase / die augen / häuft schatten das gesicht / wechselt schatten / wechselt das gesicht]

An diesen Zeichengefügen fällt deren diskontinuierliche sprachliche Organisationsweise auf. Die Wörter "[R]ustig onrustig" stehen konjunktionslos nebeneinander, und die Position des Verbs initial im Satzgefüge stört den syntagmatischen Textfluss. Diese Worte fungieren als Zeichen, und demzufolge wäre zu erwarten, dass sie in einen Kommunikationsprozess eintreten. Dennoch dienen sie nicht primär als Vehikel zur Beförderung einer stabilen Bedeutung.

In Kapitel 1 habe ich anhand einer von King (1978) gefertigten Übersetzung dieser Zeilen ins Englische gezeigt, vor welche Schwierigkeiten das sprachliche Arrangement in (14) die Leser stellt. King interpretiert die Verberststellungssyntagmen als Konditionalsätze, indem er die weißen Leerräume zwischen den einzelnen sprachlichen Einheiten übersetzt als "wenn - dann". Oben habe ich an dieser Interpretation kritisiert, dass King die sprachliche Praxis Van Ostaijens an der standardisierten Organisationsweise von Kommunikationssprache misst und sie somit mit einem System gleichsetzt, gegen dass sie gerade imponieren will. An dieser Stelle möchte ich meine Kritik dahingehend ergänzen, dass die Argumentationsweise von Kings Lektüre sich ausschließlich auf die syntaktische Strukturiertheit von Sprache bezieht und deren mediale Performanz gänzlich außer Betracht lässt. Sogar den leeren weißen Raum interpretiert King ohne jegliche Reflexion über den von ihm vorgenommenen Medienwechsel als Metapher für sprachliche Konjunktionen. Kings Vergleich erscheint zwar insofern gerechtfertigt, als der weiße Leerraum bei verschrifteter Sprache in der Tat als Kombinationsmechanismus fungiert. Dennoch ist er primär visuell. In (14) sind die Leerräume zudem derart betont, dass sie eher zum intermedialen als zum strikt verbalen Lesen einladen.

Kings Interpretation, die die weißen Leerräume im Gedicht mit Konjunktionen füllt, weist dieselbe Systematik auf wie die Geste des Stummfilm-Kommentators im Pinthus-Zitat, der die stumme Leinwand verbal überflutet. Sowohl Stummfilm als auch Poesie werden hier aufgrund ihrer sprachlichen Enthaltsamkeit nicht an ihren artikulatorischen Fähigkeiten, sondern an ihrer Nicht-Operativität erörtert. In Kapitel 1 über schweigendes Sprechen habe ich dieselbe Argumentation im Diskurs über Autismus diskutiert, wo die Kommunikationshaltung autistischer Menschen ebenfalls als intrikater Sonderfall am als wahrscheinlich geltenden Normalfall des Sprechens gemessen wird.

In der Äthiologie des Autismus werden die Gründe für diese Nicht-Teilnahme an Kommunikation auf einer breiten Skala von Möglichkeiten angesiedelt, reichend von einem irgendwie intentional gearteten "gewollten Nicht-Wollen" (Tinbergen & Tinber-

Digitized by Google

gen 1972) bis hin zu einer *hardware*schadensähnlichen "Hirnverletztheit" (Delacato 1975). Ein "gewolltes Nicht-Wollen" ist auch im Fall von moderner Poesie ursächlich für das sprachliche Zukurzkommen, da Poesie - dahingehend habe ich in Kapitel 1 eingehend argumentiert - dem Programm der Nicht-Erfüllung der Norm folgt.

Stummfilm dagegen ist nicht aus ästhetisch-programmatischen, sondern aus technischen Gründen nicht-sprechend. Dafür spricht allein schon die weitere Geschichte des Films, denn seit der Etablierung des Tonfilms ist der Stummfilm mit einem Schlag von der Bildfläche verschwunden. Insofern manifestiert sich die Stummheit des Stummfilms, im Gegensatz zu der von Autismus oder Poesie, eindeutig als ungewolltes Nicht-Können, als technisches Versagen, dem nur durch verbale Kompensation beizukommen ist.

Aus historischer Sicht mag der Stummfilm seinen heutigen Betrachtern zwar als technisch unvollkommenes Medium und bloßer Vorläufer des Tonfilms vorkommen. Im Rahmen einer kritischen Medientheorie ist hiergegen allerdings einiges einzuwenden. Schon Pinthus (1983) verwahrt sich, wie sein ironischer Unterton zeigt, gegen diese Praxis. Allein schon Pinthus' Persiflage des sächsischen Dialekts soll die Barbarei des Kommentator-Verfahrens dokumentieren. Bei genauerer Betrachtung dieser Argumentation fällt allerdings auf, dass ein elegant formulierter Redefluss auf Hochdeutsch für Pinthus offenbar kein ausreichendes Argument darstellt. Stattdessen klassifiziert er Regionalsprache als "niedere" Sprechweise ohne höheren Kunstanspruch, die den Kunstcharakter des Mediums Stummfilm nicht zu diskreditieren vermag. Diese medienkritische Betrachtung der Wort-Film-Hierarchie verharrt somit innerhalb derselben binären Denkweise, die sie gerade zu kritisieren versucht, denn hier imponiert "hohe" Kunst gegen "niedere", oder medienspezifisch ausgedrückt: Film dominiert Wort.

Auf die Gefahren einer derartigen bloßen Umkehrung kultureller Hierarchien habe ich oben bereits hingewiesen. Eine differenziertere Sicht auf das Problem der zur Diskussion gestellten Wort-Film-Opposition bietet dagegen folgender Ansatz. Film, auch Stummfilm, zeichnet sich nicht durch eine Opposition zwischen Verbalität, Visualität und Auditivität aus, sondern gerade durch deren intermediale Vernetztheit. Sowohl Wort als auch Bild und Ton haben einen Anteil am Erzählprozess. Auch im Stummfilm spielt das Wort oft eine zentrale Rolle, und zwar einerseits in seiner auditiven Performanz in Form des Redeflusses des Kommentators oder als von versteckten Schauspielern gesprochener Dialog, und andererseits als visuelles Zeichen in Form von geschnittenen Zwischentiteln, Briefen, Aushängeschildern oder Visitenkarten im Bild.

Ohnehin ist Erzählen nicht unbedingt auf Sprache angewiesen. Auch wenn Stummfilm auf die Reproduktion gesprochener Sprache verzichtet, so kann er mit seinen stummen Sprechweisen durchaus Geschichten erzählen. Die besondere mediale

Digitized by Google

Organisationsweise des Stummfilms hat oft Anlass zur Autoreflexion über den nicht-sprechenden medialen Modus gegeben. Ein klassisches Beispiel hierfür bietet die 3. Episode von Feuillades *Les Vampires* mit dem Titel *Das rote Kryptogramm*.[13] Dieser Film beginnt nach der Einblendung zweier Textinserts, die die narrative Kontiguität mit den vorangegangenen Episoden herstellen, wie folgt:

> Einstellung 1: Halbtotale.
> Der Journalist Philippe Guérande sitzt in Frontalansicht am Schreibtisch und blickt intensiv in ein kleines Heft, das er in der linken Hand hält. In der rechten Hand hält er einen Füllfederhalter, mit dem er, seiner Leserichtung folgend, wiederholt von links nach rechts und von oben nach unten über die rechte Seite fährt, den Kopf schüttelt, und seine Lektüre von neuem beginnt.
>
> Einstellung 2: Datailaufnahme. (siehe Abbildung 11)
> In dem kleinen Heft stehen handgeschriebene gleichförmige Druckbuchstaben, die in regelmäßigen Reihen sowohl von links nach rechts als von oben nach unten angeordnet sind. Der Füllfederhalter zeigt auf den Buchstaben *links oben*, ein "D", schreibt diesen Buchstaben in Handschrift auf einen Zettel unterhalb des Hefts und streicht schließlich das "D" im Heft durch. Dann zeigt der Füllfederhalter auf den Buchstaben *rechts oben*, ein "I", überträgt ihn als kleines "i" rechts neben den Großbuchstaben "D" auf den Zettel und streicht schließlich das "I" im Heft durch. Dann zeigt der Füllfederhalter auf den Buchstaben *links unten* im Heft, ein "E", welchen er in gleicher Weise auf den Zettel überträgt und anschließend im Heft durchstreicht. Dem "E" folgt ein "V" *rechts unten* im Heft, das auf dem Zettel nach einem Leerraum als großgeschriebener Anfangsbuchstabe eines neuen Wortes notiert wird. Im weiteren Verlauf dieser Einstellung wählt der Füllfederhalter oben links, oben rechts, unten links und unten rechts den jeweils zweiten Buchstaben und dann den jeweils dritten Buchstaben aus, bis auf dem Zettel "Die Verbrechen" geschrieben steht.

Diese beiden Einstellungen laden ihre Betrachter zu einer Vielzahl medientheoretischer Betrachtungen ein. Zum Ersten fällt an dem Titel der Episode *Das rote Kryptogramm* auf, dass die Farbigkeit des Kryptogramm-Hefts nicht visuell im Bild repräsentiert ist - denn dieses ist schwarz-weiß - sondern ausschließlich verbal durch das Einschneiden des Filmtitels. Stummfilm ist demnach nicht nur verbal nicht-sprechend, sondern er schweigt auch in Hinblick auf die visuelle Farbigkeit der Wirklichkeit.[14]

---

[13] Da eine vollständige Originalfassung von Feuillades 3. *Vampire*-Episode heute nicht mehr verfügbar ist, beziehen sich meine Ausführugen auf eine Rekonstruktion des Films durch Jacques Champreux & Cinémathèque Française in der deutschen Fassung von Manfred Blank & Gerhard Metz, mit der Musik von Wolfgang Hamm, unter der Redaktion von Werner Dütsch.

An dieser Stelle danke ich Stefan Andriopoulos für seinen Hinweis auf *Das rote Kryptogramm*.

[14] In diesem Zusammenhang weist Bogman (1996: 117) auf das im Zeitalter des Stummfilms gängige Verfahren der Cholorierung hin, wobei Filmstreifen in ein Farbbad getaucht wurden. Blau fungierte beispielsweise als Zeichen für Nacht, und Rot stand für Gefahr oder Feuer. Entsprechend dieser Farbsemiotik des Stummfilms versteht Bogman auch den Wechsel der Farben in *De feesten* als bedeutungshaft. (Vgl. Kap. 4)

Digitized by Google

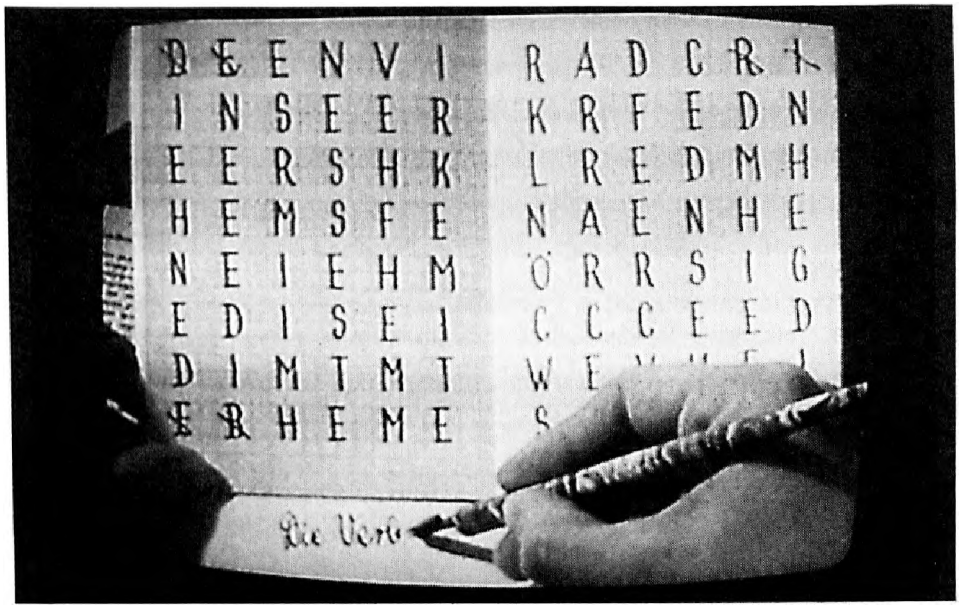


Abbildung 11: Louis Feuillade. *Das rote Kryptogramm.*

In *De feesten* dagegen ist beispielsweise in *DE marsj van de hete Zomer* die Farbe Rot nicht nur durch das verbale Sagen von "Rode" (163) artikuliert, sondern auch, dahingehend habe ich in Kapitel 4 über die Semiotik der Farben bereits argumentiert, durch die Röte der Tinte. Anstelle der für Poesie geltenden Schwarz-Weiß-Konvention von Schrift fungiert die Farbigkeit hier als ein zusätzlichen Sprechen. In gleicher Weise kann auch im Fall von *De Moordenaars*, in welchem Gedicht "feuilletonvaal" als Hyperlink zum Stummfilm fungiert, die Schwärze der Tinte als visuelles Zeichen für Dunkelheit verstanden werden. Schwarz ist somit nicht nur verbal beispielsweise in "schaduw" oder "nacht" ausgedrückt, sondern auch visuell. Während in *Das rote Kryptogramm* Sprache für narrative Leistung, Bild hingegen für narrative Fehlleistung steht, fungiert das Wort in *De feesten*, obwohl Gedichte primär verbal sind, nicht als alleiniges Medium der Erzählung, sondern die visuelle Performanz der Gedichte, ihre rhythmische Kalligraphie, hat gleichberechtigt einen Anteil am Prozess der Signifikation.

In *Das rote Kryptogramm* kann Sprache aber noch andere Funktionen haben, als nur dominantes Medium der Erzählung zu sein. Dies zeigt beispielsweise die oben zitierte erste Einstellung des Films. Hier wird zwar nicht gesprochen, dafür aber gelesen. Die einzige Bewegung, die im Bild zu sehen ist, ist die der Augen und der rechten Hand des Darstellers. Diese Bewegung folgt der für die lateinische Schrift konventionellen Verlaufsrichtung des Textflusses: von links nach rechts und von oben nach unten.

Digitized by Google

Lesen ist hier nicht nur in Hinblick auf die designierenden oder kommunikativen Operationen des sprachlichen Zeichenprozesses dargestellt, sondern Lesen ist als eine visuelle Handlung repräsentiert, die filmisch in Raum und Zeit situiert ist.

In der zweiten Einstellung wird diese visuelle Linearität von Schrift filmisch noch eingehender thematisiert. Da die konventionelle Links-rechts-Lesart der ersten Einstellung erfolglos ist, wie das Kopfschütteln zeigt, wird nun eine andere Verlaufsrichtung gewählt, und es ergibt sich eine sinnvolle Buchstabenfolge. Die Bedingungen dieses Dechiffrierungsprozesses sind nicht an den für das Zeichensystem Sprache wesentlichen Referenzcharakter gebunden, sondern sie reflektieren in erster Instanz die medialen Bedingungen von Schrift, ihre visuelle Performanz, ihre räumliche Links-rechts-Kontiguität und deren Konvergenz mit der Konsekutivität von Zeit. Visualität und Zeitlichkeit sind aber nicht nur für Sprache, sondern auch für Film konstitutiv. Genau diese Schnittstelle medialer Eigenschaften bildet den Schlüssel zur Dekodierung des Buchstabenkryptogramms.

In Kapitel 2 über die interlineare Organisationsweise von Sprache in *De feesten* habe ich anhand einiger Textstellen gezeigt, wie auch in den Gedichten der Textfluss gegen den Strich von rechts nach links oder von unten nach oben gelenkt werden kann und wie entsprechend andere Bedeutungen erzeugt werden. Im Unterschied zu Feuillade verbirgt sich hinter dem Kryptischen bei Van Ostaijen zwar nicht ein einziger "richtiger" Textfluss, sondern die verschiedenen Lesarten stehen gleichberechtigt nebeneinander. Dabei werden in *De feesten* die filmischen Operationen von der rhythmischen Kalligraphie wahrgenommen. Sowohl in der filmischen als auch in der poetischen Inszenierung dienen die sprachlichen Zeichen nicht nur als Elemente in Designations- und Kommunikationsprozessen, sondern Aspekte ihrer Medialität, ihre Visualität und ihre Linearität, haben einen gleichberechtigten Anteil am Prozess der Signifikation.

In *Das rote Kryptogramm* werden die Zuschauer auch in späteren Filmsequenzen zur Reflexion über die Linearität von Schrift eingeladen. Beispielsweise kommt eine Nahaufnahme eines Plakats mit der Aufschrift "Irma Vep" vor. Nach einigen Sekunden fangen die Buchstaben an, sich zu bewegen und neue Positionen einzunehmen, so dass sie das Anagramm "Vampire" bilden.[15] Im Normalfall von Schrift sind Buchstaben auf unveränderliche Positionen festgelegt. Die Operationsweise des Anagramms besteht aber gerade darin, dass Buchstaben bewegt werden. Eben diese Bewegung kann vom Film geleistet werden.

---

[15] Außerhalb von *De feesten* operiert auch Van Ostaijen anagrammatisch. Beispielsweise steht "Ika Log" in der Grotesken mit dem Titel *Het bordeel van Ika Log* für *Logika*.

Digitized by Google

Während *Das rote Kryptogramm* mit filmischen Mitteln die Linearität von Sprache thematisiert, stellt *De Moordenaars* mit sprachlichen Mitteln die Kombinationsmechanismen von Film nach. Beispielsweise steht am Anfang von *De Moordenaars*, den ich oben unter (14) bereits aufgeführt habe, das Zeichengefüge "de ogen" als kurzer Textblock isoliert in einer Zeile, die zentriert angeordnet ist und links und rechts an große Leerräume grenzt. Diese kalligraphische Anordnung isoliert "de ogen" von den angrenzenden linearen Zeichengefügen.

Während eine derartige Juxtaposition isolierter Segmente als sprachliche Operation das Verständnis der Leser desorientiert, wie Kings Interpretation zeigt, zählt sie im Medium Film zu den zentralen narrativen Ausdrucksmitteln. Als Grundeinheit des Films gilt die Einstellung, ein "kontinuierlich belichtetes ungeschnittenes Stück Film", das mittels Montage mit anderen Einstellungen zu größeren Filmeinheiten verkettet wird. (Monacco 1984: 390) Die kalligraphische Darstellungsweise von "de ogen" in (14) lese ich als einen besonderen Fall einer derartigen Einstellung, nämlich als Nahaufnahme, wobei die Kamera ein Objekt von so Nahem abfotographiert, dass es als Segment eines zerstückelten Ganzen losgelöst ist von seiner angrenzenden Umgebung. (siehe Abbildung 12) Gemäß dieser intermedialen Lektüre modelliert sich die rhythmische Kalligraphie von "de ogen" als eine eigene Zeile im Gedicht nach dem Prinzip der filmischen Nahaufnahme.

Abbildung 12: Lang, Fritz. 1922. *Dr. Mabuse.*

Digitized by Google

In (14) lädt auch das Zeichengefüge "rustig onrustig" zum filmischen Lesen ein. In einer strikt verbalen Lektüre stellt der Widerspruch zwischen "rustig" und "onrustig" die Leser vor unüberbrückbare Schwierigkeiten. In Bezug auf Film können beide Opponenten nebeneinander koexistieren. Beispielsweise ist bei den oben zitierten Einstellungen aus *Das rote Kryptogramm* das Bild selber völlig ruhig und unbeweglich, was filmhistorisch dadurch erklärbar ist, dass die damaligen Kameras große, schwere und somit nahezu unbewegliche Apparate waren, die kaum schwenken, neigen oder rollen konnten. Innerhalb des Bildes findet aber Bewegung statt: die Bewegung des gefilmten Objekts, *in casu* der Augen und des Füllfederhalters. Demgemäß möchte ich die verbale Opposition "rustig onrustig" kinematographisch als stabile Nahaufnahme unruhiger Augen interpretieren.

Einen weiteren Hyperlink zum Film lese ich in (14) in "vergaart schaduw het gelaat". Schon das Wort "schaduw" verweist unübersehbar auf ein visuelles System. Zudem drückt das Zunehmen des Schattens ein konsekutives Verfahren aus, das - wie Film - Zeitlichkeit voraussetzt. Im Medium Film kann eine derartige zunehmende Dunkelheit als eine schnitttechnische Abblendung fungieren, bei der das Bild allmählich bis zum Schwarz verdunkelt wird. Entsprechend lese ich auch die visuelle Operationsweise des wechselnden Schattens in "wisselt schaduw / wisselt het gelaat" in (14) als eine kinematographische Ab- beziehungsweise Wieder-Aufblendung.

Gemäß dieser filmischen Lesart verstehe ich den weißen Leerraum zwischen "wisselt schaduw" und "wisselt het gelaat" nicht als verbale, sondern als visuelle Konjunktion, nämlich als Schnitt zwischen zwei isolierten Kameraeinstellungen. Auf den ersten Blick könnte die Argumentationsweise dieser Lektüre in die Nähe der Filmolinguistik von Christian Metz gebracht werden, der den Begriff der kinematographischen "Sprache" allzu wörtlich aufgefasst hat. Beispielsweise erkennt Metz in seiner *Semiologie des Films* die Kameraeinstellung als kleinstes bedeutungstragendes Minimalzeichen im Film, und in *La grande syntagmatique du film narrativ* gliedert er die Syntagmatik des narrativen Films in acht verschiedene Syntagmen. (Vgl. Jutz 1991: 66-71) Obwohl er in seinen Schriften auch den Unterschied zwischen der filmischen Einstellung und dem sprachlichen Wort eingehend diskutiert, setzt er doch Sprache als Bezugssystem für Film und präsupposioniert somit eine dem System Sprache immanente Prädominanz anderen Medien gegenüber.

Aus methodischer Sicht gestaltet sich filmisches Lesen von Poesie anders. Es vergleicht Film nicht mit Sprache oder umgekehrt, sondern es reflektiert gerade die mediale Differenz zwischen sprachlichem Repräsentamen und filmischem Interpretanten. Sein Hauptinteresse besteht darin, zu analysieren, *wie* die Organisationsweise von Sprache

Digitized by Google

auf die von Film *mittels Verweisstruktur* Bezug nehmen kann. In Hinblick auf *De Moordenaars* heißt das: zu untersuchen, wie die intermedialen narrativen Strategien des Gedichts an die für Stummfilm spezifischen Erzählmomente anknüpfen.

Stille

Während ich bislang die *verbalen* und *visuellen* Sprechweisen von *De feesten* zu denen des Stummfilms gelinkt habe, möchte ich nun näher auf deren *Auditivität* eingehen. In *Das rote Kryptogramm* kommt eine Einstellung vor, die zeigt, wie ein Verbrecher etwas auf ein Blatt schreibt. Darauf folgt eine Detailaufnahme eines Zettels mit der handgeschriebenen Aufschrift: "Man nennt mich Vater Silence, weil ich taubstumm bin". In dieser Szene wird nicht nur nicht gesprochen, sondern die Stummheit wird verbal explizit thematisiert. Gemäß der Peirceschen Zeichenklassifikation steht der Name "Silence" als verbales Repräsentamen ikonisch für die dargestellte Figur des taubstummen Verbrechers. Das Schweigen des Darstellers verweist seinerseits als ikonisches Zeichen auf das Medium, das dieses Schweigen inszeniert: Stummfilm. Stummheit ist hier auf allen Ebenen der Darstellung artikuliert.

Auch in *De Moordenaars* kommen derartige ikonische Zeichen für Stille und Stummheit wiederholt vor. Das Gedicht setzt ein mit der unter (14) aufgeführten Inszenierung von "de ogen", deren visuelle Organisationsweise ich oben analysiert habe. Auditivität ist in diesen Zeilen aber nicht thematisiert. Überhaupt wirkt die Geschichte hier vollkommen lautlos. Diese Lautlosigkeit wird wenige Zeilen tiefer verbal explizit artikuliert in "lippen roerloos" und "een stille stroom". (155) Hinzu kommt, dass Stille visuell repräsentiert ist in den großen weißen Leerräumen beispielsweise links und rechts von "de ogen" oder zwischen "wisselt schaduw" und "wisselt het gelaat". Überhaupt ist *De feesten* voll von derartigen ikonischen Zeichen für Stille und Stummheit.[16] Im weiteren Verlauf von *De Moordenaars* kommen dann aber wiederholt Zeichen vor, die Geräusche ausdrücken. Beispielsweise wird zweimal geschrieen:

(15) steek gil bloed baart goud / de gil is bang (156)
[stich schrei blut gebiert gold / der schrei ist ängstlich]

[16] In Kapitel 4 im Abschnitt über die leeren weißen Räume habe ich beispielsweise das Blanko des Papiers als Ikon für Stille interpretiert. Des Weiteren habe ich in Kapitel 6 dafür argumentiert, Notionen von Stummheit und Stille in Zusammenhang mit Sprechen, beispielsweise in "een stille bidder" (205) ["eine stiller beter"], "de stomme zee en het gehuil van dingen die geluidloos zijn" (205) ["das stumme meer und das geheule von dingen die geräuschlos sind"], "dit stil gestamel" (206) ["dieses stille gestammele"] als mystische Sprechweisen zu lesen.

Digitized by Google

(16) Gillen / teefjesdieren hoeren (157)
[Schreien / hündinnentiere huren]

Der Schrei in (15) steht im Zusammenhang mit der Ermordung von "een beschonken heer" ["ein betrunkener herr"] und der in (16) mit dem Überfall auf die Huren. Bei genauerer Betrachtung der Art und Weise, wie diese Schreie im Gedicht inszeniert sind, fällt auf, dass sie nicht als auditive Interpretation, beispielsweise als "Au!" oder "Aah!" artikuliert sind, sondern als verbale Repräsentamen "gil" beziehungsweise "gillen", die auf derartige auditive Interpretationen verweisen. Wie im Stummfilm bleibt der Schrei selbst stumm.

Während das Schreien im Gedicht als verbale Operation repräsentiert ist, bedient sich der Stummfilm klassischerweise visueller Sprechweisen. Das lautlose Sprechen im Stummfilm kommentiert Rudolf Arnheim, ein prominenter Filmtheoretiker des Stummfilmzeitalters, wie folgt:

> Bekanntlich ist ein Dialog im stummen Film, wenn er gut gemacht ist, etwas völlig Andres als einfach der optische Bestandteil eines wirklichen, wirklich gesprochenen Dialogs. Nimmt man einen wirklichen Dialog auf, so wird der Beschauer dieser stummen Filmszene in den meisten Fällen durchaus nicht begreifen, was da verhandelt wird, er wird die Mimik und Gestik unklar finden. Im Stummfilmdialog sind z.B. die Lippen nicht mehr wortformende Körperorgane[,] sondern vor allem Ausdrucksmittel: die Art, wie der Mund aufgerissen wird, das Geplapper der Lippen - das ist Mimik, die nicht Abfallprodukt der Sprachproduktion ist[,] sondern Eigenwert hat. Sehr häufig konnte man beobachten, wie ein stummes Gelächter sehr viel wirksamer war als ein tönendes. Das beunruhigend Klaffende des aufgesperrten Mundes gibt eine sehr lebendige, sehr künstlerische Interpretation des Phänomens Lachen, hört man aber die Laute dazu, so wirkt diese Mundöffnung selbstverständlich[,] und ihr Ausdruckswert tritt fast ganz zurück. (Arnheim 1979: 131-132)

Ein derartiges stummes Lachen, wie hier von Arnheim geschildert, ist auch in *De Moordenaars* artikuliert:

(17) lacht schokkend de vergissing een zatte hoerewaardin (156)
[lacht schockend das versehen eine betrunkene hurenwirtin]

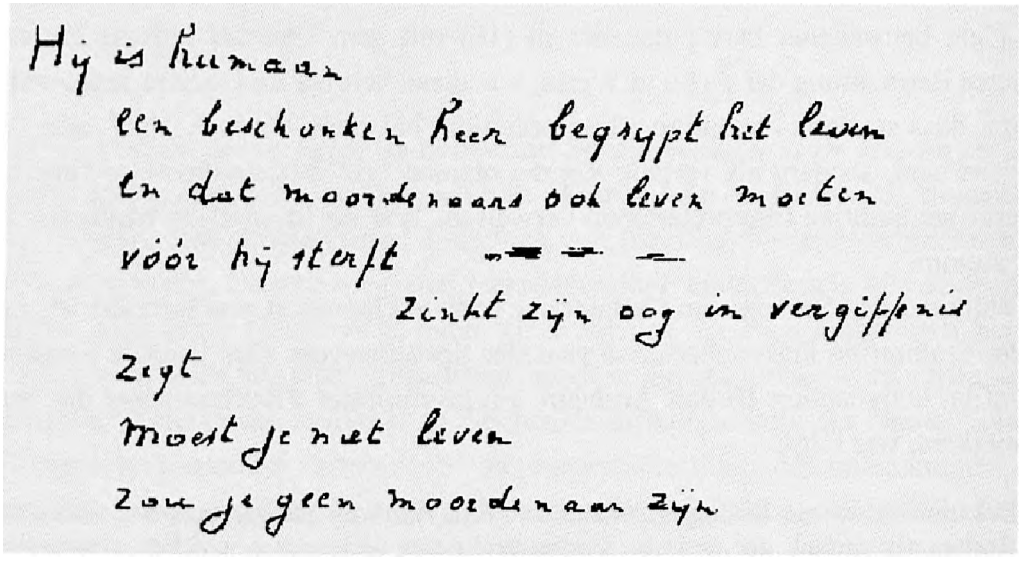
Ebenso wie oben das Schreien ist in (17) das Lachen nicht zu hören, und es gibt keinerlei Hinweise darauf, wie sich der Klang des Lachens anhören könnte. Stattdessen ist das Lachen in visueller Terminologie geschildert: "schokkend" gibt die Bewegung des Lachens an. Hier fungiert die visuelle Pantomime als narrative Sprechweise, die ohne Auditivität auskommt.

Nur einmal steuert sich die Erzählung im Gedicht entlang der Darstellung eines gesprochenen Dialogs. Während "een beschonken heer" ["ein betrunkener Herr"] mit

Digitized by Google

einem Messer erstochen wird, spricht er seinen Mörder direkt an. Im Gedicht ist dieses Sprechen wie folgt dargestellt:

(18)



(157)

[Er ist human / ein betrunkener herr versteht das leben / und dass mörder auch leben müssen / bevor er stirbt / sinkt sein auge in verzeihung / sagt / würdest du nicht leben [müssen] / wärst du kein mörder"]

Das Wort "zegt" lese ich als Ankündigung der direkten Rede der beiden folgenden Zeilen "Moest je niet leven / zou je geen moordenaar zijn". Auch der Großbuchstabe am Anfang von "Moest" kann als Hinweis verstanden werden, dass hier ein eigenständiger Satz, entsprechend einer eigenständigen Rede, beginnt.

An der rhythmisch-kalligraphischen Organisation dieser Zeilen fällt auf, dass die Schrift der direkten Rede des betrunkenen Herrn die gleiche ist wie die des Erzählers. Zudem sind alle Zeilenanfänge links bündig in einem Textblock angeordnet. In Kapitel 5 über Interdiskursivität habe ich anhand zahlreicher Beispiele gezeigt, dass in *De feesten* verschiedene diskursive Sprechweisen oft mit verschiedenen kalligraphischen Schreibweisen einhergehen. Insofern erscheint es ungewöhnlich, dass in (18) die verschiedenen Erzählstimmen alle in der gleichen kalligraphischen Weise inszeniert sind.

Allerdings besteht die Operationsweise der Zeilen in (18) nicht nur in der Gegenüberstellung distinkter Erzählstimmen, sondern auch in deren filmischer Darstellung, die ihrerseits in Schrift repräsentiert ist. In einer kinematographischen Lektüre können diese Zeilen als Zwischentitel aufgefasst werden, die im Stummfilm in die Filmhandlung eingeschnitten werden. Demgemäß ist die mediale Performanz des Monologs - ebenso wie die der Schriftzeichen im Gedicht - primär visuell. Auch wenn hier ein Wechsel in

Digitized by Google

der Erzählhaltung stattfindet, bleibt die Sprechweise in Hinblick auf ihren medialen Modus unverändert, was sich in der unveränderten rhythmischen Kalligraphie niederschlägt. Sprache ist hier nicht auditiv, sondern primär visuell dargestellt.

Insgesamt zeigen die Beispiele (15) bis (18), dass die Inszenierung von Auditivität in *De Moordenaars* an die "stillen" Sprechweisen des Stummfilms anknüpft. Beide Diskurse haben bei ihrer Realisierung von Sprache - wenngleich auch aus unterschiedlichen Gründen - mit Stille und Stummheit zu tun. Paradoxerweise werden Stille und Stummheit durch die emphatisch lautlose Inszenierung von Schreien und Lachen und das wiederholte Sagen von "Silence" und "stilte" ständig thematisiert, so dass sie ihre Inkommunikativität unentwegt kommunizieren und - vielsagend schweigend - die Erzählung vorantreiben.

Tatsächlich ist die im Gedicht artikulierte Stummheit in Hinblick auf ihre auditive Performanz aber nicht still. Denn das Gedicht ist sprachlich, und Sprache ist - auch wenn sie Stille thematisiert - auditiv performiert. Auch Stummfilm ist, anders als seine englische Bezeichnung *silent film* suggeriert, voller Geräusche.[17] Neben dem Rattern des Kinematographen sind im Kinosaal zahlreiche Klangeffekte, das Klaviergeklimper des Kinopianisten und das Hüsteln und Flüstern des Publikums zu hören. (Vgl. Gaudreault 1994) Diese Geräusche sind zwar nicht still, dennoch ist die Bezeichnung *silent film* nicht völlig abwegig. Schließlich sind die Geräusche zwar zu hören, bewusst *gelauscht* wird ihnen aber nicht. Im Normalfall treten sie - wie Stille - nicht aktiv in einen Kommunikationsprozess ein. Dahingehend argumentiert auch Kahn (1997: 573)

> Cinema in general affords its own unobtrusiveness and silence with regard to sound [...]. [S]ince film music must as a rule never overwhelm the images, action, [or speech,] it is relegated to a music heard but not-to-be-listened-to.

In gleicher Weise verhält sich der Klang von Sprache gemäß logozentristischer Sprachbetrachtung als "a music heard but not-to-be-listened-to". Phonische Sprachrealisierung setzt nicht an sich einen semiotischen Verweisprozess in Gang, sondern macht Sprache lediglich sinnlich wahrnehmbar; sie ist nur Mittel zum Zweck. Entsprechend wird auch in Schrift dem Weiß des Blattes, auf dem die Schriftzeichen geschrieben stehen, kein Zeichencharakter zugeschrieben.

In *De feesten* ist Klang aber, dafür habe ich in dieser Arbeit eine Reihe von Argumenten ins Feld geführt, mehr als bloßes Vehikel zum Transport von Bedeutung. In *De Moordenaars* ist Klang beispielsweise durch die zahlreichen Alliterationen und Assonanzen unüberhörbar artikuliert: "stille stroom" ... "slechts schamele stuivers"; "bloed

[17] Für eine differenzierte Darstellung der Stille des Stummfilms verweise ich auf Altman (1997).

Digitized by Google

baart" ... "bang"; "geschuifel" ... "buik" ... "stuivers" ... "buidel". Diese Zeichen wollen mehr sein als stumme Schrift. Sie machen auf die zweitklassige Stellung des Signifikanten aufmerksam und stellen seinen Zierrat, seinen Wohlklang, das Parergon seiner *Kalli*graphie dem Signifikat gleichwertig gegenüber.

Zum auditiven Lesen laden in *De Moordenaars* auch die wiederholt auftretenden Zeichen ein, die auf Musik verweisen:

(19) VOETEN / geven mede de maat volksziel is melodie (155)
[FÜSSE / geben mit den takt volksseele ist melodie]

(20) de laatste snik van een viool (156)
[das letzte schluchzen einer violine]

(21) Muziek / Sekt / Mes / Scherzo (157)
[Musik / Sekt / Messer / Scherzo]

(22) allegretto / flikkert het mes (157)
[allegretto / schimmert das messer]

(23) Fortissimo een schabletter valt in trouwe ambtbetrachting / GEVAAR is zó (157)
[Fortissimo ein gendarm fällt in treuer amtsbetrachtung]

(24) De maat is er door / Zijn hart weer slagnormaal / zijn pet zet hij recht / normaal hart / rechte pet / hij is er door (159)
[Der takt ist da durch / Sein herz wieder schlagnormal / seine mütze setzt er gerade / normales herz / gerade mütze / er ist da durch]

(25) Harmonika / Orkestrion / la chaloupée (159)

An all diesen auf Musik verweisenden Zeichen fällt auf, dass sie eine enge Beziehung zum Kino unterhalten. Beispielsweise zählen die unter (25) genannten Musikinstrumente "Harmonika" und "Orkestrion", wie ich in Kapitel 7 über Musik dargelegt habe, zu den klassischen Instrumenten des Kinokapellmeisters.

Als ausgesprochen kinematographisch verstehe ich auch die Interaktion von Musik und Handlung. Beispielsweise ist in (19) für "de maat" eine Tonquelle im Gedicht inszeniert, nämlich "VOETEN". Das Sagen von "maat" und "melodie" konvergiert mit dem Sagen von "VOETEN". Die auffällige rhythmische Kalligraphie von "VOETEN" als gesonderte Zeile in besonders großen Majuskeln lädt zudem zum visuellen Lesen ein. Demgemäß möchte ich das isolierte Sagen von "VOETEN" als kinematographisches Zeigen von Füßen in Nahaufnahme interpretieren. Im Film ist der Ton "*on*

Digitized by Google

screen", das heißt: seine Quelle ist im Bild zu sehen. Während eine derart mit dem Bild arbeitende Musik im Film zu den standardmäßigen, system*internen* Ausdrucksmitteln des Mediums zählt, wird sie im Gedicht als fremde Sprechweise in Gang gebracht durch visuelle und auditive Operationen, die dem Medium Sprache als äußerliche, supplementäre,- um mit Derrida zu sprechen: parergonale - Eigenschaften hinzugefügt sind. Der mediale Modus dieses Erzählverfahren verharrt nicht innerhalb strikter Grenzen zwischen Film, Musik und Poesie, sondern vernetzt die einzelnen Diskurse zu einer intermedialen Sprechweise.

Eine derartige filmtypische Interaktion von Musik und Handlung lese ich auch in (20). Nach dem Modell der filmspezifischen musikalischen Untermalung imitiert das Schluchzen der Violine den stummen Seufzer des sterbenden "beschonken heer" und fungiert somit als auditives ikonisches Zeichen. Eine derartige Handhabung von mit dem Bild arbeitender Musik zählt zu den typischen narrativen Sprechweisen des Stummfilms, in dem erzählerische Elemente wie Spannung, Angst, Erregung oder Erleichterung durch die Musik ausgedrückt werden. Im Gedicht manifestiert sich diese Musik allerdings nicht unmittelbar, sondern intermedial durch das Sagen von "viool".

In (21) dagegen arbeitet die Musik nicht *mit*, sondern *gegen* die erzählte Handlung. "Muziek", "Sekt" und "Scherzo" verweisen auf das lustige Treiben der Kirmes, die Hintergrund der Handlung ist. Insbesondere der musikalische Modus "Scherzo" ist aber inkompatibel zum Sterben des "beschonken heer". Während die Zeichen für Musik in (19) und in (20) als ikonische Zeichen zu den erzählten Bildern fungieren, ist "Scherzo" in (21) gegen den Strich intoniert. Sie begleiten oder illustrieren nicht nur die visuelle Handlung, sondern sie kontrapunktieren sie und erzeugen so einen ironischen Effekt.

Im Textblock darunter wird erzählt, wie "teefjesdieren hoeren" mit dem Messer bedroht werden. Dieses Geschehen wird in (22) musikalisch als "allegretto" interpretiert. Ihren Höhepunkt erreicht die Handlung mit dem Auftritt eines Polizisten: "een schabletter valt in trouwe ambtbetrachting". "Fortissimo" in (23) gibt die Spannung dieser Szene an. Darunter steht in besonders großen Majuskeln "GEVAAR".

Auch das Ende der Geschichte ist in musikalische Notionen gefasst. In (24) ist die Ruhe wiederhergestellt. Das Herz schlägt normal, und der Verbrecher ist "er door", was seine musikalische Entsprechung findet in einem Takt, der "er door" ist. Auch "la chaloupée" lese ich als Zeichen für Entspannung. Auf Französich heißt *chalouper* "wiegen", und das dazugehörige Nomen *chaloupé* bedeutet gemäß dem *Frans Woordenboek* (1968: 108) "Walzer".

Digitized by Google

In der Schreibweise mit doppeltem "e" am Wortausgang - wie hier auch in *De feesten* - kann "la chaloupée" noch spezifischere kulturelle Bedeutungen produzieren. Gemäß dem *Frans Woordenboek* (1968: 108) verweist "la chaloupée" auf "den Walzer der Pariser Appachen" ["wals v. Parijse apachen."], worunter gemäß (Perloff 1991: 40) eine exzentrische Performance aus dem Jahre 1918 zu verstehen ist, in der die Künstlerin Mistinguett ihren "brutal athletic dance, the *valse chaloupée* or waltz with a rolling gait, which she presented at the Moulin Rouge and other music-halls", aufführte. Diese Performance hat derartigen Kultcharakter erlangt, dass sie sogar in oben genanntes Wörterbuch eingetragen worden ist und dem heutigen Leser somit als Hyperlink zur Verfügung steht. Für eine kinematographische Lektüre von "la chaloupée" kann dieser Hyperlink insofern operationalisiert werden, als dass die Music Halls, die Varietees, die Tanzcafés und die Ballhäuser als Vergnügungsstätten für verschiedene Formen des Volksamüsements gedient haben und eben oft auch Filmvorführungen beherbergten.

Insgesamt zeigen die oben stehenden Überlegungen, dass die medialen Operationen des Stummfilms sich nicht allein durch die Behauptung dessen vermeintlicher Stille darstellen lassen. Schließlich kommt der Musik im Stummfilm eine ausgeprägte narrative dramaturgische Rolle zu. In gleicher Weise ist es für *De feesten* reduzierend, die semiotischen Prozesse allein auf die "schweigenden" defekten sprachlichen Operationen der Gedichte festzuschreiben und diese als "Stille" zu kategorisieren, ohne deren auditiver Performanz die Aufmerksamkeit zu schenken, die ihr in einer intermedialen Lektüre zukommt.

Auge in Auge. Kamera und Fokalisation

Wenn *De Moordenaars* zum kinematographischen Lesen einlädt, dann nicht nur zur intermedialen Betrachtung der Interaktion von Verbalität, Visualität und Auditivität, sondern es stellt sich auch die Frage nach dem Subjekt, das hinter diesen kinematographischen Sprechweisen steht. In diesem Kapitel habe ich gezeigt, dass das Stummfilm-Subjekt zugleich stumm und sprechend ist, zudem visuell ausgesprochen markant, und seine Strategien des Erzählens sind oft musikalisch synchronisiert. Wenn aber - wie im Fall von *De Moordenaars* - dieses Stummfilm-Subjekt nicht unmittelbar dargestellt ist, sondern durch die Repräsentation des Gedichts, das einen Film erzählt, kommen unterschiedliche Subjektebenen zum tragen: die des erzählenden Gedichts und die des erzählten Films. Im Folgenden möchte ich genauer untersuchen, wie diese doppelte Subjektivität im Gedicht artikuliert ist.

Digitized by Google

In diesem Zusammenhang fällt an den in *De Moordenaars* dargestellten Figuren der Handlung deren diffuse Plural-Implikation auf. Die Zahl der Mörder bleibt unklar: Während sie im Titel im Plural erscheinen, treten sie in den einzelnen Erzählsträngen pronominal mal als "je", dann als "ik" und schließlich als "hij" auf.

Auf den ersten Seiten des Gedichts sind die Mörder in der zweiten Person Singular artikuliert:

(26) je zet je ogen daarop / je ziet / telt een minuut / telt twee minuten (155)
[du richtest deine augen darauf / du siehst / zählst eine minute / zählst zwei minuten]

(27) Een schabletter mag niet gevreesd zijn / krachtdadig zal je toeslaan (157)
[Ein gendarm darf nicht gefürchtet sein / tatkräftig wirst du zuschlagen]

(28) doordringt je zachte zweepslag (158)
[durchdringt dich sanfter peitschenhieb]

(29) hoofd in de nek / zit je jas goed / en de pet? (158)
[kopf im nacken / sitzt deine jacke richtig / und die mütze?]

In (30) wechselt die Perspektive von "je" zu "ik":

(30)

door het eerste gevaar Is er nog een nieuwe uitgave
zijn er nog veel ik
IK moet er door
ik wil
ik wil
ik wil
De ene valt
arm opgejaagd dier door hen gevallen
hebben me gehad Honden

(159)

[durch die erste gefahr / Gibt es noch eine neue ausgabe / gibt es noch viele / ich / ICH / muss da durch / ich will / ich will / ich will / Der eine fällt / armes aufgeschrecktes tier / dumm bin gefallen / haben mich gehabt / Hunde]

Am Ende des Gedichts ist schließlich die Rede von "hij":

Digitized by Google

(31) Zijn hart weer slagnormaal / zijn pet zet hij recht / normaal hart / rechte pet / hij is er door (159)

[Sein herz wieder schlagnormal / seine mütze setzt er gerade / normales herz / gerade mütze / er ist hindurch]

Eine mögliche kinematographische Lesart, die Licht in den diffusen Pronominalwechsel bringen kann, bietet der Hyperlink von *De Moordenaars* zu den Kriminalfeuilletons von Feuillade und Jasset. Diese Filme sind von einer vergleichbaren Zerstückelung der Kontiguität betroffen. Der Grund hierfür liegt in den Umständen, unter denen die Dreharbeiten in den Kriegsjahren stattfanden. Regelmäßig kam es vor, dass ein Schauspieler zum Kriegsdienst eingezogen wurde, was zu einem dramaturgisch unmotivierten Filmtod führen musste. Zudem mangelte es an Filmmaterial und technischer Apparatur, was gelegentlich seinen Niederschlag in einer diffusen Kausalität im Handlungsgeschehen fand. Gerhold bezeichnet diese Zerstückelung in der erzählerischen Kontiguität als "Zufallslyrismus":

> Die Improvisationen des unter Zeitdruck arbeitenden Feuillade begeisterten die Surrealisten, die in den Konstruktionen der Geschichten und deren unwahrscheinlichen Handlungsentwicklungen eine Entsprechung zur 'écriture automatique' des Schriftstellers sahen. In der Mißachtung von Logik und erzählerischer Stringenz, die ausgeglichen wird durch poetische Bilderfindungen, kriminalistische Spannung und phantastische Elemente, zeigt sich jener Zufallslyrismus, den Louis Aragon als Kennzeichen des neuen Jahrhunderts pries. (Gerhold 1994: 187)

"Zufallslyristisch" kennzeichnet demnach nicht nur die Filmhandlungen der Kriminalfilme, sondern es kann medienübergreifend als Attribut für die Sprechweisen jener historischen Kulturszene geltend gemacht werden, die sich selbst als "modern" beziehungsweise "avantgardistisch" verstand. Insofern folgt die Zerstückelung der Erzählperspektive ebenso wie die Segmentierung des syntagmatischen Textflusses und die Fragmentarisierung der Linearität von Schrift eben dem Prinzip der Erwartungsdurchbrechung, dessen Erwartbarkeit ich oben bereits diskutiert habe. Gemäß dieser Interpretation sind die desorientierenden Wirkungen der Pronominalbrüche bald an einem Endpunkt angekommen, von wo aus sie nichts weiter mitteilen können, als dass sie eben zur historischen *écriture* der Modernen zählen.

Daneben können die abrupten Perspektivenbrüche noch andere Bedeutungen erzeugen. Betrachten die Leser das Gedicht als erzählten Film, so kann das Subjekt der Erzählung als Filmzuschauer verstanden werden. Beispielsweise kann der Anfang des Gedichts - dahingehend habe ich oben anhand einer Analyse von (14) argumentiert - als Erzählung einer Nahaufnahme von Augen gelesen werden. Der Fokalisationsstandort, von dem aus die Augen wahrgenommen werden, modelliert sich hier nach dem Standort

Digitized by Google

der Kamera. Die Kamera selbst ist im Gedicht nicht dargestellt, sondern nur das Ergebnis ihrer Aufnahmetechnik. Die rhythmische Kalligraphie fungiert als ikonisches Zeichen für die Nahaufnahme der Kamera sowie für die Auf- und Abblendungen zwischen den einzelnen Einstellungen. Die Leser, die das Gedicht visuell lesen, blicken somit auf den Text wie durch ein Kameraobjektiv, durch das der Kameramann ein sich zur Schau stellendes Objekt betrachtet. Sowohl Leser als auch Kameramann operieren als externe Subjekte der Fokalisation, die der erzählten Kriminalgeschichte zuschauen, ohne selber daran teilzunehmen.

In (26) tritt durch das Sagen von "je" der Fokalisator mit den dargestellten Filmfiguren in einen Dialog ein, der eine Tür öffnet zwischen dem parergonalen filmexternen *Außen* außerhalb der Leinwand und dem *Innen* der filminternen Welt. Zeichengefüge wie "AVOND wordt koud en / kouder der NACHT" ["ABEND wird kalt und / kälter die NACHT"] oder "verkeerde moord" ["falscher mord"] können filmisch nicht dargestellt werden und gehören demnach nicht zur Erzählung des Films, sondern zum verbalen Sprechen *über* den Film. Dasselbe gilt für Sätze wie "De mensen zijn zó" (155) ["Die menschen sind so"]; "ZO IS het leven" (156) ["SO IST das leben"] oder "maar zo het is zo hoort het ook / dat is de wereldorde" (159) ["aber so es ist so gehört es sich auch / das ist die weltordnung"]. All diese Phrasen und Sätze verstehe ich als innere Rede des Fokalisators, der die Filmbilder betrachtet. Durch den Akt des Schauens wird der Prozess der Signifikation in Gang gebracht, und die primär visuellen Vorgänge des Films werden im Gedicht verbal interpretiert.

In diesem Zusammenhang erscheint insbesondere der folgende Satz interessant:

(32) Is er nog een nieuwe uitgave / zijn er nog veel (159)
[Gibt es noch eine neue ausgabe / gibt es noch viele]

Dieser Satz steht an einer äußerst spannenden Stelle der Erzählung, die zuvor musikalisch als "fortissime" moduliert worden ist. Es hat ein Kampf stattgefunden zwischen einem Polizisten und einem Banditen, und der Polizist ist zusammengebrochen ("zakt zacht / zijgt de wacht") (158) ["fällt weich / sinkt die wache"). Der Satz in (32) kann auf zwei Ebenen der Erzählung verstanden werden. Filmintern kann er die Gedanken eines Banditen wiederspiegeln, der soeben einen Gendarm erledigt hat und sich jetzt umschaut, ob es noch weitere "Ausgaben" - im Sinne von weitere "erscheinende Exemplare" - von Polizisten gibt. Allerdings zählt die verbale Artikulation dieses Satzes, da sie filmisch nicht darstellbar ist, zu den narrativen Operationen des Gedichts, das heißt, sie entstammen der interpretativen Leistung des Fokalisators, der zwar außerhalb der

Digitized by Google

Erzählung steht, der sich aber in den Film hineinversetzt und so durch den Prozess der Identifikation eine strikte Subjekt-Objekt-Dichotomie destabilisiert.

Filmextern kann dieser Satz aber auch so verstanden werden, dass sich der Zuschauer im Kinosaal in einem Augenblick, in dem größte Gefahr für den Filmhelden droht, fragt, ob nach dieser Filmepisode noch weitere "uitgaven" - im Sinne von noch weitere Editionen - folgen. Vor der letzten Episode einer Serie kann ein Serienheld schließlich nicht endgültig zugrundegehen, und genau dieses Wissen über das Genre kann einem Zuschauer über die spannendsten Momente hinweghelfen. Gemäß dieser Lesart projiziert sich der Zuschauer nicht in das Handlungsgeschehen hinein, sondern entflieht ihm für einen kurzen Augenblick, in dem er seinen Status als "wissender" externer Fokalisator reflektiert, der über die voraussagbaren Handlungsmomente des Serienfilms als Genre aufgeklärt ist.

Unmittelbar danach erfolgt in (30) ein Wechsel von "je" zu "ik": "ik / IK / moet er door". Das wiederholte Sagen von "ik" und "ik wil" mutet wie ein Stottern an, und überhaupt drückt die rhythmische Kalligraphie dieser Textstelle insgesamt Konfusion und Verwirrung aus. Diese heftige Erregtheit zeugt von einem großen emotionalen Engagement, das ich als höchste Anteilnahme des externen Fokalisators an der dargestellten Handlung verstehen möchte.

In (31) lässt schließlich die Spannung nach, der Filmheld "is er door", was soviel bedeuten kann wie "er hat es geschafft", und der Zuschauer, der sich zuvor ganz und gar in die Rolle des gehetzten Banditen begeben hat, kann sich selbst wieder als externes Subjekt und den Filmhelden als internes Objekt, das pronominal als dritte Person ausgedrückt ist, klassifizieren.

Insgesamt zeigt die oben stehende Analyse, dass der pronominale Wechsel von "je" über "ik" zu "hij" als Indikator für den Grad der Identifizierung eines externen Fokalisators mit den dargestellten Figuren verstanden werden kann, oder medienspezifisch ausgedrückt: als Identifizierung des Filmzuschauers im Kino mit den Figuren auf der Leinwand. Identifizierung als narrativen Prozess definiert Bal wie folgt:

> In narrative discourse, the identification of the external focalizer with an internal one can produce a discursive conflation called "free indirect discourse" [...]. The identification between the external focalizer in visual images with an internal focalizer represented in the image can similarly give rise to such a conflation, which would then strengthen the appeal to identification. (Bal 1991b: 160)

In *De Moordenaars* ist diese "discursive conflation" auf verbaler Ebene durch die pronominalen Wechsel ausgedrückt. Was auf den ersten Blick aussieht wie diffuse Brüche in der Erzählperspektive, kann bei näherer Betrachtung der Fokalisationssituation

Digitized by Google

zusätzliche Bedeutungen erzeugen: hier wird ein Film nicht nur verbal nacherzählt, sondern das Gedicht artikuliert auch Spannungen wie Distanzierung und Identifizierung, die aus der medialen Differenz zwischen Gedicht und Film resultieren.

Daneben stellt *De Moordenaars* aber auch die hier von Bal beschriebene *visuelle* Auseinandersetzung zwischen externem und internem Fokalisator bereit. Immerhin sind im Gedicht wiederholt Blicke inszeniert, und zwar nicht nur in der Nahaufnahme der Augen am Anfang, sondern auch später im Gedicht in "je zet je ogen daarop / je ziet" ["du richtest deine augen darauf / du siehst]; "de roest van je ogen" ["der rost deiner augen"] sowie in "voor hij sterft / zinkt zijn oog in vergiffenis" ["bevor er stirbt / sinkt seine augen in verzeihung"]. In einer intermedialen Lektüre, die *De Moordenaars* zum Film linkt, können diese Zeichengefüge als Blicke verstanden werden, die im Filmbild dargestellt sind. Auge in Auge steht der Zuschauer im Kinosaal mit dem Filmhelden auf der Leinwand. Auch auf der Ebene des Gedichts ist der Akt des Schauens durch das wiederholte Sagen von Augen und Sehen unübersehbar thematisiert. Die Leser betrachten nicht nur das Gedicht, sondern das Gedicht schaut zurück.

An dieser Stelle wird der Fokalisator selbst, der bislang nur indirekt durch die technischen Effekte der Kamera beobachtbar war, sichtbar. Zum einen wird jener Fokalisator exponiert, der als Kameramann beziehungsweise als Kinogänger einen Kriminalfilm sieht, in den er sich in erregenden Momenten hineinprojiziert. Zum anderen wird auf der Ebene des Gedichts ein Fokalisator exponiert, der durch die "doppelte Exposition" der Geschichte das Filmerlebnis im Gedicht verbal reflektiert.

Wenn diese beiden Ebenen der Fokalisation zueinander in Beziehung gestellt werden, fällt auf, dass ihre Blickwinkel gleichgeschaltet sind. Den Blicken der Verbrecherfiguren begegnen sie mit derselben sensationslüsternen Haltung wie dem Blick des erstochenen "beschonken heer" und den "teefjesdieren hoeren". Im Kinosaal wie im Gedicht sind die Fokalisatoren "hypnotisiert" von der Handlung der Kriminalgeschichte. Sie reflektieren ihre Rolle als Zuschauer nur in Hinblick auf die genrespezifischen Erzählmomente der Kriminalserie, nicht aber in Hinblick auf ihre voyeuristische Aktivität, gemäß welcher sie als Zeugen von Gewaltverbrechen gewissermaßen zu Mitwissern und Mittätern werden. Obwohl das Gedicht aufgrund seiner doppelten Exposition der Erzählung Gelegenheit bietet, diesen Voyeurismus zu thematisieren, verharrt es innerhalb dieser konsumierenden Art des Betrachtens, die ich in Anlehnung an Bryson als *Gaze* kategorisieren möchte.

Die im Gedicht erzählte Handlung erzeugt zwar die Fokalisatoren als Subjekte des Schauens, zugleich stellt sie sie aber auch dar, sie macht sie publik, *exponiert* sie. Den

Digitized by Google

Effekt der *Exposition* als einen Akt der Bedeutungserzeugung beschreibt Bal (1996: 2) wie folgt:

> Something is made public in exposition, and that event involves bringing out into the public domain the deepest held views and beliefs of a subject. Exposition is always an argument. Therefore, in publicizing these views the subject objectifies, exposes himself as much as the object; this makes the exposition an exposure of the self.

Auch in *De Moordenaars* operiert die Exposition von Subjektivität in zwei Richtungen: sowohl auf der Ebene des Films als auch auf der Ebene des Gedichts fungieren die Subjekte, indem sie im Text repräsentiert - in Bals Terminologie: *exponiert* - sind, zugleich als Objekte.

Auch in diesem Sinne schaut das Gedicht zurück. Und zwar schaut es nicht nur auf den Kinogänger und den Fokalisator im Gedicht, sondern auch auf mich als Leserin des Gedichts, als "the subject in and for whom semiosis takes effect", um abermals mit De Lauretis (1983: 179) zu sprechen. An dieser Stelle kann sich durch die Thematisierung des Schauens im Gedicht Identifizierung auch als kritische Auseinandersetzung gestalten. Denn blicke ich auf die Blicke im Gedicht, so stellt sich mir der Fokalisator als Objekt dar, von dem ich beobachten kann, dass es auf der Ebene des Gedichts die Rhetorik des Feuilletons durchaus zu reflektieren vermag, sich aber der Sicht des Fokalisators im Film zu keiner Zeit widersetzt. Diese Sicht wird gesteuert von einer kulturalisierten Sprechweise, die auf stabile, hierarchisch strukturierte Genderpositionen zurückgeht, bei denen die aktiv handelnden Subjekte männlich und mit dem Privileg des Tötens ausgestattet, die weiblichen Figuren "hoeren" dagegen passiv und auf Sexualität festgeschrieben sind. Insgesamt zeigt diese Analyse, dass die Operationen von Fokalisator und Kamera nicht nur ein Objekt abfilmen, das entweder auf der Leinwand oder im Gedicht exponiert wird, sondern sie inszenieren zugleich ihren eigenen Blickwinkel, ihre eigene Fokalisationshaltung, also ihre eigene Subjektivität mit.

De feesten ist voll von kinematographischen Zeichen, die die Leser in vielerlei Hinsicht zur Reflexion über Medialität einladen: über die multimediale Organisationsweise von Film, in dem Sprache, Bild und Ton zu einem Raum-Zeit-Kontinuum miteinander verknüpft werden; über dessen Entsprechung in der verbalen, visuellen und auditiven Performanz der Kalligramme sowie über die mediale Differenz zwischen Gedicht und Film. Zudem liegt es für die heutigen Leser nahe, da Film zur Entstehungszeit der Gedichte eine Medienrevolution darstellte, diese Reflexionen über Medialität mit der jüngsten medientechnischen Innovation in Zusammenhang zu bringen und sie entlang

Digitized by Google

der Hypertext-Metapher zu steuern, wo doch, wie Stanitzek (1998: 2) es formuliert, Hypertext als "das Medium des Medienwechsels schlechthin gesehen werden kann".

Die Hypertext-Metapher erhellt das Lektüreverfahren des kinematographischen Lesens auf verschiedenen Ebenen. Zum einen ist es der Hyperlink, die Operation des Sprungs, die es den Lesern erlaubt, die Gedichte mit kubistischen Experimentalfilmen oder mit den Kriminalserien des frühen Kinos in Zusammenhang bringen, wodurch verschiedene Diskurse, die durch verschiedene Medien artikuliert sind, zueinander in Beziehung gestellt, miteinder verflochten und für einander fruchtbar gemacht werden können. Daneben impliziert intermediales Lesen auch eine Reflexion *über* die operative Handlung des hyperlinkförmigen Sprungs vom einen Medium ins andere, über den Akt des Lesens und die eigene Rolle als lesendes Subjekt, das verantwortlich ist für die semiotischen Prozesse, die das Gedicht sprechen beziehungsweise schweigen lassen.

Digitized by Google

Nachwort

Soweit meine Lektüre von *De feesten*. Sie ist weder völlig "neu", denn sie greift vieles auf, was in der vorangegangenen Van-Ostaijen-Forschung bereits diskutiert worden ist, noch ist sie vollständig oder abgeschlossen. Mit denselben Buchstaben, aus denen diese Arbeit besteht, hätte, wenn diese in eine andere Reihenfolge gebracht worden wären, auch eine ganz andere Geschichte über *De feesten* erzählt werden können.

Beispielsweise kann meiner Lektüre zurecht vorgeworfen werden, sie würde Van Ostaijens Poetik ungenügend beachten, obwohl diese doch in vielerlei Hinsicht wie eine Art von Schlüssel fungiert, der einen Zugang zu dem unzugänglichen Text ermöglicht. Überhaupt stellt die Poetik eine Art von *hors d'oeuvre* dar, ein Zusatz, ein Parergon, das den Gedichten selbst äußerlich bleibt, aber doch mitten in ihnen wirkt.

In diesem Zusammenhang könnte auch der Wunsch nach mehr Literaturhistorizität vorgebracht werden. Schließlich behandle ich Probleme wie den Zusammenhang zwischen Van Ostaijen und der internationalen Avantgarde, ihren Gedichten und Poetiken nur *am Rande* und komme auf Zeitgenossen wie Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars oder August Stramm kaum zu sprechen, obwohl diese für die *écriture* von *De feesten* sicherlich eine zentrale Rolle gespielt haben.

Ein anderer Vorwurf könnte meine Hypertext-Metapher treffen. Mit Recht könnte eingeworfen werden, dass Hypertext trotz der verheißungsvollen unendlichen Weiten des Internets bei weitem nicht so dynamisch ist wie Poesie. Schließlich ist im wirklichen Hypertext jeder Link vorprogrammiert, so dass sich die Lektüre immer entlang bereits gedachter Pfade steuert. Die Suchmaschine eines *Internetproviders*, mit der beispielsweise Begriffe wie "David V", "Saint Madame Bouvière de la Mothe Guyon", "Jazz" oder "Feuilleton" gesucht werden, sind anders als bei Poesie niemals "assoziativ" oder "synästhetisch" im Kandinskyschen Sinne, sondern grundsätzlich vorhersehbar, so dass sich die viel behauptete vermeintliche "De-Territorialisierung" des Internets als eine "Re-Territorialisierung" erweist. (Berrissen 2000)[1]

In all diesen Punkten kommt meine Arbeit zu kurz, indem sie nicht präzise genug ist oder den Kern eines Problems nur umschweift, statt zu ihm durchzudringen. Dennoch waren diese "Errata" nicht zu vermeiden. Wenn Lesen als sinnliches, lustvolles Erleben eines Textes verstanden wird, dann schließt Lesen das Risiko des Sich-*Verle-*

[1] Für eine fundierte Kritik an der Euphorie der aktuellen Hypertext- und Internetdiskussion verweise ich auf Winkler (1997), der in *Docuverse* der Frage nachgeht, "ob tatsächlich alle Wünsche, die sich gegenwärtig auf die Technik richten, dort gleichgut aufgehoben sind; als Drehscheibe zwischen der Technik, dem Symbolischen und dem Sozialen sind die Medien immer in Gefahr, selbst zum Fetisch zu werden." (Buchrücken)

Digitized by Google

sens grundsätzlich mit ein. Meine Geschichte hat in Kapitel 1 mit Barthes Vorstellung von Textualität angefangen; sie endet an dieser Stelle mit Barthes Vorstellung von Lesen als Irrtum (Insofern ist da kein Widerspruch):

> Man denke sich einen Menschen (einen umgekehrten Monsieur Teste), der alle Klassenbarrieren, alle Ausschließlichkeiten bei sich niederreißt, nicht aus Synkretismus, sondern nur um jenes alte Gespenst abzuschütteln: *den logischen Widerspruch*; einen Menschen, der alle Sprachen miteinander vermengt, mögen sie auch als unvereinbar gelten; der stumm erträgt, daß man ihn des Illogismus, der Treulosigkeit zeiht; der sich beirren läßt von der sokratischen Ironie (den anderen zur äußersten Schande treiben: *sich zu widersprechen*) [...], wer erträgt schon ohne Scham, sich zu widersprechen? Nun, dieser Antiheld existiert: es ist der Leser eines Textes in dem Moment, wo er Lust empfindet. Der alte biblische Mythos kehrt sich um, die Verwirrung der Sprachen ist keine Strafe mehr, das Subjekt gelangt zur Wollust durch die Kohabitation der Sprachen, *die nebeneinander arbeiten:* der Text der Lust, das ist das glückliche Babel. (Barthes 1974: 8)

Im Fall der Kalligramme, die den Gegenstand meiner Arbeit bilden, ist dieses Lustprinzip nicht zu übersehen: "Kohabitation der Sprachen", das bezieht sich nicht nur auf die buchstäbliche Polyglottie der Gedichte, die nicht nur Niederländisch sondern manchmal auch Deutsch, Französisch, Englisch oder Latein sprechen, nicht nur auf ihre Doppelstimmigkeit, die sich der grammatischen Konventionen zugleich bedient und gegen sie verstößt, sondern auch auf die medialen Modi ihrer Artikulation, die das Lesen der Gedichte nicht als einen Akt des Verstehens allein modellieren, sondern auch als Akt des Hörens und des Sehens.

Wenn ich hier Barthes' *Die Lust am Text* anführe, möchte ich damit nicht jeden Widerspruch und nicht alle Errata legitimieren, und ich möchte auch Barthes nicht unterstellen, dass er dies tun wollte. Im Gegenteil verstehe ich Barthes so, dass es beim Lesen nicht darauf ankommen kann, Widersprüche wegzuargumentieren, sondern sie zum zentralen Gegenstand der Lektüre zu machen und sie zu immer neuen Lesungen zu nutzen.[2] Das Aufzeigen der Errata meiner Arbeit bezweckt nicht, mein Lektüreverfahren als gänzlich widersprüchliches, fehlgeschlagenes Unternehmen zu charakterisieren oder gar die Unmöglichkeit von Lektüre schlechthin zu behaupten, sondern um

---

[2] Ein solches Lektüreverfahren findet sich beispielsweise in Harald Blooms *Topographie des Fehllesens* (1997), in dem Bloom seine Poesielektüren entlang einer Theorie des Missverstehens oder Fehllesens steuert: "Lesen, mein Titel weist schon darauf hin, ist ein später (oder, um mit Freud zu sprechen: nachträglicher) und so gut wie unmöglicher Akt, jede starke Lektüre notwendig ein *Fehllesen*. Je überdeterminierter die Sprache eines literarischen Texts, desto weniger determiniert ist tendenziell seine *Bedeutung*. Kritische Lektüre ist vielleicht nicht immer ein Akt des Urteilens, immer aber ein Akt der Entscheidung, und entschieden wird über Bedeutung." (Bloom 1997: 9)

Digitized by Google

abschließend den Gedichten selbst Gelegenheit zu geben, der Lektüre zu widersprechen, sich aufzulehnen und sich noch einmal von einer anderen Seite zu zeigen. Insofern ist jedes Lektüreverfahren trotz der ihm immanenten Widersprüchlichkeit an Plausibilität gebunden, an analytische Präzision, an theoretische Stringenz und eine gewisse disziplinäre Ordnung.

Was aber bedeutet "theoretische Stringenz" und "disziplinäre Ordnung" in einer Arbeit wie der vorliegenden, in der verschiedene Theorien und verschiedene Disziplinen miteinander vermischt werden: Literaturwissenschaft mit Verhaltensforschung, Linguistik, Medienwissenschaft, Philosophie, Theologie, Kunstwissenschaft, Musikwissenschaft und Filmwissenschaft? Eine Überschreitung der alten disziplinären Grenzen verspricht nicht nur, mit alten Dogmen aufzuräumen, sondern setzt auch deren Kompetenz und fachspezifische Errungenschaften aufs Spiel. Diese doppelte Geste der Interdisziplinarität bringt Reynolds (2000: 1) wie folgt auf den Punkt:

> As constructed, artificial, and intellectually arbitrary as they are - disciplinary boundaries work. In two senses: They are effective - in that they delimit the objects and methodologies of research, and crystalize the differences between fields. And they are productive - since each discipline specializes in a particular kind of research, the work done in different disciplines is never the same.

Interdisziplinarität, wenn sie so verstanden wird, will die disziplinäre Differenz nicht auflösen, sondern sie macht sie gerade zu ihrem Hauptinteresse. Sie nutzt disziplinäre Grenzen produktiv, indem sie bestimmte Konzepte, die in einer Disziplin deutlicher hervortreten als in anderen, von hier nach dort transferriert. Bal (1999) prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der "travelling concepts":

> Concepts, or those words that outsiders consider jargon, can be tremendously productive. They help articulate an understanding, convey an interpretation, check an imagination run wild, enable discussion on the basis of common terms; they help perceive absences and exclusions. [...]
>
> But concepts are not fixed once and for all. They travel: between disciplines, individual scholars, historical periods and geographically dispersed academic communities. Between disciplines, their meaning, reach and operational value needs to be assessed after each 'trip'. Between individual scholars, each user of a concept constantly wavers between unreflected assumptions and threatening misunderstandings in communication with others. Geographically, each academic community has its own traditions, in which concepts function differently. (Bal 1999: 3)

Meine intermediale Lesung von *De feesten* steuert sich entlang derartiger "travelling concepts". Beispielsweise habe ich das Konzept des Bildes anhand einer Diskussion von Gottfried Böhms *Was ist ein Bild* von seiner kunstwissenschaftlichen Ausgangsdisziplin für meine Lektüre von kalligraphischen Schriftbildern genutzt. Das Konzept der Mon-

Digitized by Google

tage habe ich sowohl als filmwissenschaftlichen als auch als kunstwissenschaftlichen Begriff betrachtet und beide Lesarten für eine Analyse literarischer Organisationsprozesse genutzt. Subjektivität ist eines der zentralen Konzepte dieser Arbeit. Es fungiert sowohl als verhaltensforschungswissenschaftlicher als auch als kommunikationswissenschaftlicher und narratologischer Begriff, um nur wenige Aspekte dieses vielschichtigen Konzepts zu nennen. Eng verbunden damit ist das Konzept der Fokalisation, das ursprünglich auf einen visuellen Diskurs verweist und von dort aus auch für die literaturwissenschaftliche Textanalyse operationalisiert worden ist. Im musikologischen Bereich kann Fokalisation, wie ich in dieser Arbeit gezeigt habe, zudem als auditives Konzept fungieren.

Dies sind nur wenige Beispiele. Im Grunde ist mein Lektüreverfahren insgesamt auf das "Reisen" von Konzepten angelegt mit dem Effekt, dass Erkenntnisse aus einer einzeldisziplinären Theorie in eine andere übertragen werden und zugleich die Differenz zwischen den Einzeldisziplinen mitdiskutiert wird. Schließlich verlangt ein Text, der derartig plural angelegt ist wie *De feesten*, auch nach einer pluralen Lektüre. Trotz all dem ist der Gedichteband *De feesten van angst en pijn* immer noch - oder vielleicht noch mehr als zuvor - ein rätselhafter und geheimnisvoller Text. Nach wie vor ist nichts in diesen Gedichten sicher, und die Leser finden nirgends Halt. Es sind eben: Kalligramme.

Digitized by Google

Summary

Calligrams: The Mediality of Writing in Paul van Ostaijen's *De feesten van angst en pijn* [Feasts of Fear and Pain]

"Calligram" derives from the Greek words *kalos*: beautiful, good, and *gramma*: letter, character, notch, writing, sign or sound. Calligrams, thus, can be considered as beautifully written and sonorous signs. Because of this 'beauty', calligrams constitute a special mode of writing. They do not only represent language as a signifying system, but they also expose emphatically their medial mode as writing, that is, they are both beautiful and sonorous. In this book, I investigate the conditions of calligraphic writing, its mechanisms and practices of articulation. I shall argue *that* calligrams speak and discuss *how* they speak.

I elaborate these questions through a detailed analysis of *De feesten van angst en pijn*, a book of Dutch poetry by Flemish writer Paul van Ostaijen (1896 - 1928). The poems in this volume are handwritten in black, red, blue, purple, and green ink. In addition, isolated words or phrases are distributed over large fields of white. Besides this special visual form, the strong assonant and rhythmic sound of the poems attracts the reader's attention. Reading these poems, thus, often resembles looking at images or listening to music.

Since *De feesten* is written in a very turbulent period, namely from 1918 to 1921 in Berlin, the centre of European avant-garde at that time, I also take a close look at this historical cultural framing including medial changes that took place at that time. New media such as the gramophone, the telegraph, photography, and silent films were becoming more and more important and were beginning to influence the established "old" art of literature. In *De feesten*, these media are articulated literally. Comparable to Guillaume Appollinaire, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, August Stramm or Marinetti, Van Ostaijen uses writing to interweave these new aural and visual media and arts.

Calligraphic writing does not only invite an historicising reading but also asks for a theoretical debate. In my thesis then, Derrida's view on *gramma* is central. In his *Of Grammatology* (1976), Derrida criticises logocentristic thought which would consider writing as a derivative of speech, thus assuming that it is a secondary parasitic and defective *means* of representation that remains exterior to language. Derrida, on the other hand, argues for a view of

Digitized by Google

gramma as writing in and of itself, *beyond* an opposition between *Phoné* and *Graphé*, a writing that can be *both* spoken and written.

This view of writing forms the focus for my reading of *De feesten*, of its beautiful, colourful, embellished, writing. A central issue in my thesis concerns the question of the position of the "*kalos*", the ornament of calligraphic writing. In light of this, I also link the first part of the compound "calli-gram" to Derrida, to his notion of the parergon, which he elaborates in *The Truth in Painting* (1987). According to Derrida, the parergon is a supplement of the work that does not remain exterior to it but meddles in its inside. In my reading of *De feesten*, I consider such aspects of writing as *parergoi* that explicitly emphasise the signifier, such as, the erratic course of the handwriting, the form of the letters, the whiteness of the page, the colours of the words, the rhythmic staccato of alliteration, and the movement of the tongue and the lips while speaking the poems. I unpack these basic assumptions in my preface.

In my first chapter, I argue that the communicative mode in *De feesten* is paradoxical. On the one hand, the words in these poems seem to speak because they function as signs that *stand in for something*. On the other hand, these signs appear to be silent and give the reader little to grasp hold of. This double movement of speaking while saying nothing is, as I claim, a central characteristic of autistic communication. I explain this hypothesis through both a detailed comparison of *De feesten* to *ich will kein inmich mehr sein* [*i don't want to be an inme anymore*] by Birger Sellin, which is acknowledged as an autistic text.

While the verbal discourse in *De feesten* remains mysterious and disorients the reader's understanding, the emphatically visual and aural calligraphy produces its own processes of signification. The medial modes of calligraphic language form the subjects of chapter 2 to 4. To make mediality more amenable to theoretical analysis, I introduce George Landow's hypertext-theory in my argumentation. Both in *De feesten* and in electronic medium hypertext, the reader's basic operation involves making hyperlinks, jumping from shells of verbal discourse to visual and aural text blocks by multiple paths and chains, in an unfinished and open-ended network of textuality. Both types of text, therefore, require an active, even intrusive, reader who makes her or his own way through the text.

In chapter 2, I show how the reader of *De feesten* can sometimes lead the textflow both from left or right, from top or bottom, and in reversed order. I

Digitized by Google

also discuss what effects this multidirectional textflow has on the processes of signification which develop a discontinuous, interlinear semantic. Another aspect of the interlinear nature of Van Ostaijen's calligraphic writing becomes clear in a textgenetic analysis of the poem *Maskers*, "originally" typewritten and afterwards transcribed into handwriting. Paradoxically, typewriting, here, is unique rather then iterable, while handwriting functions both as a kind of unmistakeable signature which refers to the (absent) author as well as -since this calligraphic variant of the poem is published- to a copied, reproduced, multiplied and culturalised writing. In chapter 3, I investigate the relation between spoken and written language using Charles S. Peirce's classification of signs as icon, index, and symbol. Chapter 4 is about the semiotic operations of colours. I thereby also pay special attention to the problem that *speaking* of poetry also implies: *speaking* of processes which are not directly communicable, such as associations, synaesthesia, sensuality and emotions.

A reflection on writing also necessitates investigating the technical conditions of writing: its codes, orthography, and grammar. In chapter 5, I focus on the interdiscursive activity of distinct voices. For example, the linguistic code in *De feesten* is not restricted to Dutch but also contains phrases in French, English, German and Latin, with the effect that a polyglot babylonianism emerges through the poems. Moreover, I link the use of the unofficial orthography ("spelling Kollewijn") and the idiosyncratic use of grammar in *De feesten* to expressionist movements in Antwerp and in Berlin. Another modern discourse which is used in *De feesten* concerns the paradoxical, mystical mode of articulation. In chapter 6, I show how *De feesten* is permeated with a mystical discourse characterised by a specific textual practice, such as a highly coded terminology, an idiosyncratic narrative strategy, and a paradoxical rhetoric that asserts the inability to speak while speaking constantly about the unspeakable. These distinct discourses run through one another, building a complex network which necessitates an interlinear reading.

The final three chapters are devoted to the intermedial processes through which calligraphic writing can imitate, or transcribe, art-specific modes of articulation. In chapter 7, I use the names of Dutch and German painters -such as Oscar Jespers, Paul Joostens, Fritz Stuckenberg, and Heinrich Campendonk which are dropped in the poems- as hyperlinks to the discourse of cubism, including its specific technology of fragmentation and dismemberment. Through a detailed analysis of the position of the focaliser as defined by Mieke Bal, I argue

Digitized by Google

that both in cubism and in *De feesten* objects are segmented through a representational performance from decentred and pluralised vanishing-points. The very technology of focalising an object as juxtaposed segments that have to be assembled by the reader proves to be a subtle means of manipulation, especially in the case of numerous dismembered female bodies in *De feesten*. I conclude that the feminisation of the subject functions as a technique for dissecting the subject.

Chapter 8 is about the relationship between calligraphic poetry and music. Music functions as a semiotic system, indeed. To what, however, do musical signs refer to? Do they have a meaning? In this context, I discuss not only similarities of the semiotic procedures of music and poetry but also the differences between them. Furthermore, I use the word 'jazz', which is articulated several times in *De feesten*, as a hyperlink to early jazz. At that time, jazz functioned as dance and entertainment music and thus held a low or (sub-) cultural position. The discourse of jazz is also implemented in *De feesten*, through the organisation of the text according to musical structures such as counterpoint and syncopation.

Synthesising chapter 7, which deals with reading visually, and chapter 8, which treats reading aurally, chapter 9 is about reading cinematographically, about the relation between the writing of *De feesten* and silent film as the new medium of that time. In this final chapter, the calligram "feuilletonvaal" ("serial dull"), invites the reader to make a hyperlink between this word and the crime serials of Louis Feuillade and Victorin Jasset. As early film was not held in high esteem, this hyperlink establishes another low cultural practice within *De feesten*. Additionally, I focus on the so-called silence of silent film. Both *De feesten* and silent film communicate the silence of their speech constantly, using technologies of articulation that are not only based on verbal discourse but also on images and music.

The thesis ends with an afterword about my interdisciplinary approach.

Digitized by Google

Samenvatting

Kalligrammen. Over de medialiteit van een schrift. Aan de hand van Paul van Ostaijens *De feesten van angst en pijn.*

Etymologisch komt "kalligram" van de Griekse woorden *kalos,* wat mooi, goed betekent, en *gramma,* wat letter, inkerving, schrift, teken of klank betekent. Kalligrammen zijn dus tekens die bijzonder mooi geschreven zijn of bijzonder goed klinken. Als schrifttekens vormen kalligrammen een speciaal soort schrift. Kalligrammen representeren tenslotte niet alleen taal als een betekenis voortbrengend systeem, maar exponeren door hun "schoonheid" ook nadrukkelijk door hun mediale wijs: ze zien er mooi uit en klinken goed. Deze studie gaat over de medialiteit van kalligrafisch schrift, schoonschrift, over *hoe* (met welke mechanismen en methodes) kalligrammen een betekenis articuleren, *dat* ze spreken en *hoe* ze spreken.

Bovengenoemde vragen benader ik aan de hand van een object, dat de lezer in vele opzichten uitnodigt tot een reflectie over schrift: de gedichtenbundel *De feesten van angst en pijn* van Paul van Ostaijen (1896 - 1928). De gedichten van deze bundel zijn met de hand geschreven, overwegend in zwarte inkt, maar ook in rode, blauwe, paarse en groene. In tegenstelling tot standaard schrift verloopt de tekstrichting in *De feesten* vaak niet regelmatig lineair van links naar rechts en van boven naar beneden over de bladspiegel. De kalligrammen zijn veeleer over veel wit verdeeld, of ze zijn in grillige arabesken vorm gegeven. Tevens trekt de assonantische klank van de kalligrammen de aandacht van de lezer. Het lezen van deze gedichten lijkt dan ook vaak op het bekijken van beelden of het luisteren naar muziek.

Daar de gedichtenbundel in een uiterst turbulente tijd is ontstaan, namelijk van 1918 tot 1921 in Berlijn, het toenmalige centrum van de Europese avant-garde, neem ik bij mijn lectuur van *De feesten* ook dit cultuurhistorische kader nader onder de loep. Hierbij komen ook de toenmalige mediale veranderingen kijken. Nieuwe media zoals de grammofoon, de telegraaf, fotografie en stomme film gingen in die tijd een steeds grotere rol spelen en beïnvloedden ook de gevestigde "oude" kunst literatuur . In *De feesten* worden deze "nieuwe" media expliciet genoemd. Op vergelijkbare wijze als Guillaume Appollinaire, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, August Stramm of Marinetti gebruikt ook Van Ostaijen schrift om auditieve en visuele media en kunsten met elkaar te vervlechten.

Digitized by Google

Kalligrafisch schrift nodigt niet alleen uit om historiserend te lezen, maar vraagt ook om theoretisch-systematische beschouwingen. In het theoretische kader van mijn proefschrift staat Derrida's zicht op het *gramma* centraal. In zijn *De la grammatologie* (1967) problematiseert Derrida het logocentristische denken, waarin schrift wordt voorgesteld als een derivaat van gesproken taal, als een secundair, parasitair en onvolkomen *middel* voor representatie, een afbeeld, dat de taal zelf uiterlijk blijft. Derrida pleit daarentegen voor een opvatting van het *gramma* als schrift op zich, *jenseits* van een oppositie tussen *Phone* und *Graphe*, een schrift dat zowel gesproken als ook grafisch kan zijn.

Precies deze voorstelling van schrift leg ik ten grondslag aan mijn lezing van *De feesten* met zijn mooi, gekleurd en versierd schrift. Als een cruciaal probleem behandel ik in deze studie dan ook de vraag naar de positie van het *kalos*, het sieraad van kalligrafisch schrift. Zodoende breng ik ook het eerste lid van de samenstelling "kalli-gram" met Derrida in samenhang, meer bepaald met zijn begrip van het *parergon*, dat in *La vérité en peinture* (1978) aan de orde komt. Derrida pleit voor een zicht op het *parergon* als een supplement van het werk, dat niet buiten het werk - aan zijn rand - blijft, maar zich met het binnenste ervan bemoeit. In mijn lectuur van *De feesten* vat ik die aspecten van schrift als *parergoi* op, die de klemtoon leggen op de betekenaar zelf: het grillige verloop van het handschrift, de vorm van de letters, de plaats van de kalligrammen op de bladzijde, het wit, de kleur van het schrift, het ritme, het staccato van de alliteraties, de beweging van de tong en de lippen bij het spreken van de gedichten. Deze basisoverwegingen zijn het onderwerp van mijn voorwoord.

In het eerste hoofdstuk onderzoek ik de communicatieve houding in *De feesten*. Taal wordt zodanig gebruikt, dat ze schijnt te spreken. Dit spreken is echter zo aangelegd, dat het de indruk wekt niet verstaan te willen worden. Deze paradoxale communicatiehouding kenmerkt ook het taalgebruik van autistische sprekers. Dit laat ik zien aan de hand van een gedetailleerde vergelijking tussen de talige praktijk in *De feesten* en die in de authentiek autistische tekst *ich will kein inmich mehr sein* [*ik wil geen inmij meer zijn*]van Birger Sellin.

Terwijl de taalhandelingen in *De* feesten hun lezers voortdurend desoriënteren, brengt de nadrukkelijk visuele en auditieve kalligrafie van de gedichten een eigen tekenproces op gang. De mediale wijzen van kalligrafische taal behandel ik in de hoofdstukken 2 twee tot 4 vier. Om medialiteit beter vatbaar te maken voor discussie introduceer ik de hypertext-theorie van George Landow in mijn betoog. In het electronische medium hypertext bestaat de basisoperatie van de lezer in het activeren van hyperlinks: sprongen van verbale texteenheden naar visuele en auditieve textblokken, die door diverse paden

Digitized by Google

met elkaar verbonden zijn en zodoende een oneindig en hiërarchieloos textueel netwerk vormen. Het proces van lezen dat hieraan verbonden is, komt in velerlei opzichten overeen met mijn leesstrategie van *De feesten*.

In hoofdstuk 2 laat ik zien hoe de lezer de tekstrichting in *De feesten* soms tegen de keer van rechts naar links en van beneden naar boven kan laten verlopen. Deze overtredingen van het lineariteitsprincipe van schrift leiden tot een discontinue, interlineaire semantiek. Een verder interlineair aspect van Van Ostaijens kalligrafisch schrift stel ik aan de hand van een textgenetisch onderzoek van het gedicht *Maskers* aan de orde. Dit gedicht heeft Van Ostaijen oorspronkelijk met een typemachine geschreven en pas achteraf als kalligrafisch handschrift getranscribeerd. Paradoxalerwijs is het typografisch schrift hier uniek in plaats van iterabel. In tegenstelling tot het typoscript heeft het manuscript de kwaliteit van onverwisselbare handtekening, die naar de (afwezige) auteur verwijst. Daar de kalligrafische variant van het gedicht gepubliceerd is, vervult deze tevens de rol van gecopiëerd, gereproduceerd, verveelvoudigd en geculturaliseerd schrift, die normaalgezien typografisch schrift toekomt.

In hoofstuk 3 onderzoek ik de relatie van gesproken en geschreven taal aan de hand van Ch. S. Peirces classificatie van tekens als icoon, index en symbool. In hoofdstuk 4 analyseer ik de semiotische procedures van kleuren. Daarbij besteed ik bijzondere aandacht aan het probleem dat spreken over poëzie mede inhoudt: spreken over processen als associaties, synesthesieën, zinnelijkheid en gevoelens, die niet zonder meer communiceerbaar zijn.

Een reflectie op schrift houdt ook een beschouwing in over de technische voorwaarden van schrift: codes, spelling en spraakkunst. In hoofdstuk 5 laat ik zien hoe in *De feesten* verschillende stemmen interdiscursief door elkaar lopen. De gedichten zijn bijvoorbeeld niet doorlopend in het Nederlands geschreven, maar er komen ook Franse, Duitse, Engelse en Latijnse tekstblokken in voor. Dit doet aan een Babylonische taalsituatie denken, waarbij de mogelijkheden tot spreken door de bijkomende talen enerzijds toenemen, de kans om te worden verstaan anderzijds in gelijke mate afneemt. Verder breng ik Van Ostaijens gebruik van de officieuze spelling Kollewijn en zijn grammaticaal idiolect in samenhang met de historische schrijfwijzen van de Europese avantgardes in Vlaanderen en in Berlijn.

Uitermate "modern" in dit cultuurhistorische kader blijkt ook de paradoxale, mystieke uitdrukkingswijze van de gedichten. In hoofdstuk 6 laat ik zien hoe *De feesten* doordrongen is van een gecodeerde mystieke terminologie, een specifieke, (negatieve) narratieve strategie alsmede een paradoxale retoriek die beweert niet te kunnen spreken

Digitized by Google

over het/de onzegbare terwijl ze toch voortdurend spreekt over haar incommunicabiliteit.

De laatste drie hoofdstukken zijn gewijd aan de intermediale procedures, waarmee kalligrafisch schrift uitdrukkingswijzen kan nabootsen die primair specifiek zijn voor beeldende kunst, muziek en film. In hoofdstuk 7 wijs ik erop, dat in de gedichten de namen van Vlaamse en Duitse kubistische schilders voorkomen (Oscar Jespers, Paul Joostens, Fritz Stuckenberg en Heinrich Campendonk). Deze namen gebruik ik als hyperlinkvormige springplanken naar het visuele discours van het kubisme met zijn techniek van fragmenteren en monteren. Op basis van een analyse van de positie van de focalisator, zoals door Mieke Bal gedefinieerd, laat ik zien hoe in *De feesten* volgens kubistisch model objecten gesegmenteerd worden door decentralisering en pluralisering van het focaliserend subject. In beide discoursen valt vooral met betrekking tot de representatie van het vrouwelijke lichaam een dergelijke kubistische focalisatiestrategie op, die bij voorkeur segmenteert, beschadigt en kwetst. Deze voorstellingswijze nodigt tot een feministische lectuur uit.

Hoofdstuk 8 gaat over de verhouding van poëzie en muziek. Muziek fungeert weliswaar als een semiotisch systeem, maar waarnaar verwijzen muzikale tekens? Hebben ze een betekenis? In deze context discussieer ik niet enkel overeenstemmingen in de semiotische procedures van muziek en moderne poëzie, die haar hermetisme op haar poëtologische vaandels geschreven heeft, maar ook de verschillen, de "mediale differentie". Verder gebruik ik het herhaaldelijke zeggen van "jazz" in de gedichten als hyperlink naar de vroege jazz, die als dans- en amusementmuziek een lage (sub-)culturele positie bekleedde. Ook vergelijk ik de contrapuntische en syncopische structuur van jazz met de organisatie van de gedichten.

Bij wijze van synthese van hoofdstuk 7 over visueel lezen en hoofdstuk 8 over auditief lezen gaat hoofstuk 9 over kinematografisch lezen, over de verhouding van *De feesten* tot het toenmalige nieuwe medium stomme film. In dit laatste hoofdstuk vat ik het kalligram "feuilletonvaal" als hyperlink op naar de populaire misdaadfeuilletons van Louis Feuillade and Victorin Jasset. Daar de vroege film als niet-prestigieuze kunstvorm gezien werd, introduceert ook deze hyperlink een "laag" cultureel discours in *De feesten*. Verder ga ik op de zogenaamde stomheid van de stomme film in. Zowel *De feesten* als de stomme film thematiseren de stomheid van hun spreekwijze en worden daarenboven gekenmerkt door articulatietechnieken, die niet enkel berusten op talig discours, maar ook op beeld en muziek.

De dissertatie sluit met een epiloog over mijn interdisciplinaire aanpak.

Digitized by Google

Medienverzeichnis

Bibliographie

Aarons, Maureen und Gittens, Tessa. 1994. *Das Handbuch des Autismus. Ein Ratgeber für Eltern und Fachleute*. Weinheim: Beltz.

Aart, J.C. van. 1989. "Kleursynesthesieën in de poëzie van Paul van Ostaijen." *Spiegel der Letteren* 31, 1-2: 55-100.

Adorno, Theodor W. 1982. (1937). "Über Jazz." In Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus. (Gesammelte Schriften 17)*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 74-108. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Alphen, Ernst van. 1988. *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg: Coutinho.

Altman, Rick. 1997. "The Silence of the Silents." *The Musical Quarterly* 82, 4: 648-718.

Apollinaire, Guillaume. 1955. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, hrsg. und mit einem Nachwort von Michel Décaudin. Paris: Club du meilleur livre.

Arnheim, Rudolf. 1979. (1932). *Film als Kunst*, mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer.

Augustinus. 1958. *Bekenntnisse*, hrsg. von Hermann Hefele. Wiesbaden: VMA.

Bachtin, Michail M. 1979. "Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen." In *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. von Rainer Grübel, 95-153. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1981. *The Dialogic Imagination*, hrsg. von Michael Holquist, übersetzt von Caryl Emerson und Michael Holquist. Austin/ London: University of Texas Press.

---. 1996. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M.: Fischer.

Baines, Anthony. 1996. *Lexikon der Musikinstrumente*, übersetzt und bearbeitet von Martin Elste. Stuttgart: Metzler/ Kassel: Bärenreiter.

Bal, Mieke. 1988a. *Murder and Difference. Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death*, übersetzt von Matthew Gumpert. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.

---. 1988b. *Death and Dissymmetry: The politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago: University of Chicago Press.

---. 1990. *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*. Amsterdam: Prometheus.

---. 1991a. *On Story-Telling. Essays in Narratology*. Sonoma, CA: Polebridge Press.

Digitized by Google

---. 1991b. *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition.* Cambridge/ New York u.a.: Cambridge University Press.

---. 1994. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics.* Sonoma, CA: Polebridge Press.

---. 1996. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis.* New York/ London: Routledge.

---. 1997a. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* 2. Auflage. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press.

---. 1997b. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, übersetzt von Anna-Louise Milne. Stanford, CA: Stanford University Press.

---. 1999. *Crossroad Theory and Travelling Concepts: from Cultural Studies to Cultural Analysis.* Manuskript Universität Amsterdam: ASCA.

Barthes, Roland. 1974. (1973). *Die Lust am Text*, übersetzt von Traugott König. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1982 (1953). *Am Nullpunkt der Literatur*, aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1986. (1971). *Sade, Fourier, Loyola.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1987. (1970). *S/Z*, übersetzt von Jürgen Hoch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1994. (1968). "La mort de l'auteur." In *Œuvres complètes. Tome II. 1966-1973*, hrsg. von Éric Marty, 491-495. Paris: Seuil.

Baudrillard, Jean. 1986. *Subjekt und Objekt: fraktal*, übersetzt von Dieter W. Portmann. Bern: Benteli.

Becks-Malorny, Ulrike. 1999. *James Ensor 1860-1949. Die Masken, der Tod und das Meer.* Köln u.a.: Taschen.

Beekman, E.M. 1970. *Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose.* Den Haag: Nijhoff.

Bennington, Geoffrey und Derrida, Jacques. 1994. (1991). *Jacques Derrida. Ein Portrait*, aus dem Französischen von Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Berendt, Joachim Ernst. 1959. *Das neue Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik.* Frankfurt a.M.: Fischer.

Berrissen, Hanjo. 2000. *Neues aus Hypertextland. Chaos im Text und Agenten im Netz.* Vortrag 9.2.2000 an der Universität zu Köln.

Bettelheim, Bruno. 1977. (1967). *Die Geburt des Selbst. (The Empty Fortress, dt.). Erfolgreiche Therapie autistischer Kinder.* München: Kindler.

Bloom, Harold. 1997. (1975). *Eine Topographie des Fehllesens*, aus dem Englischen von Isabella Mayr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Boehm, Gottfried. 1994. "Die Wiederkehr der Bilder." In *Was ist ein Bild?* hrsg. von Gottfried Boehm, 11-38. München: Fink.

Digitized by Google

Bogman, Jef. 1990. *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens 'Bezette stad'*. Amsterdam: Van Hezik Fonds.

---. 1996. "Alle worden is ontworden. Schrijfwijze, klank, kleur en mystiek in Paul van Ostaijen 'De feesten van angst en pijn'." In Buelens und Spinoy (Hrsg.), 1996: 114-128.

Borgers, Gerrit. 1952. "Verantwoording". In Paul van Ostaijen, 1952: 259-300.

---. 1979. "Verantwoording". In Paul van Ostaijen, 1979a: 259-300.

---. 1996a. (1971). *Paul van Ostaijen. Een documentatie 1*. Amsterdam: Bakker.

---. 1996b. (1971). *Paul van Ostaijen. Een documentatie 2*. Amsterdam: Bakker.

Bronfen, Elisabeth. 1996. (1992). *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übersetzt von Thomas Lindquist. München: dtv.

Bryson, Norman. 1983. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.

Buelens, Geert. 1998. "'Einsamkeit ist ein geometrischer Begriff.' Suggestion und Abstraktion in zwei Gedichten Paul van Ostaijens aus seiner Berliner Zeit." In *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, hrsg. von Lut Missene und Loek Geeraedts, 49-69. Münster: Niederlande-Studien.

Buelens, Geert und Spinoy, Erik (Hrsg.). 1996. *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*. Amsterdam: Bakker.

Buelens, Geert und Terryn, Caroline (Hrsg.). 1996. *Paul van Ostaijen 100 (initiatief van de stad Antwerpen)*. Antwerpen: Pandora.

Bulhof, Francis (Hrsg.). 1992. *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen (1919-1927)*. Oldenburg: Holzberg.

Bürger, Peter. 1981. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Butler, Judith. 1997. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Büttner, Claudia. 1995. *Autistische Sprachstörungen*. Hürth: Gabel.

Buyck, Jean F. (Hrsg.). 1995. *Paul Joostens. De cruciale jaren. Brieven aan Jos Leonard 1919-1925*. Antwerpen: Pandora.

---. (Hrsg.) [s.d. 1996]. *Floris en Oscar Jespers. De moderne jaren*. [Antwerpen:] Pandora.

Cantrick, Robert. 1980. "The Reference Relation in Music." In *Semiotics 1980*, hrsg. von Michael Herzfeld und Margot Lenhart, 75-88. New York: Plenum.

Careri, Giovanni. 1995. *Bernini: Flights of Love, the Art of Devotion*, übersetzt von Linda Lappin. Chicago: University Press.

Digitized by Google

Clair, René. 1995. (1951). *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950*, aus dem Französischen übersetzt von Eva Fehsenbecker. Zürich: Diogenes.

Coker, Wilson. 1972. *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York/ London: Collier-Macmillan.

Culler, Jonathan. 1988a. (1982). *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, übersetzt von Manfred Momberger. Reinbek: Rowohlt.

---. 1988b. *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*. Norman, OK/ London: University of Oklahoma Press.

Dabrøwka, A. 1983. "Paul van Ostaijens theorie van de zuivere lyriek semiotisch geinterpreteerd [sic]". *Acta Universitatis Wratislaviensis* 764: 83-93.

Daix, Pierre. 1982. *Der Kubismus in Wort und Bild*. Aus dem Französischen von Roland Wächter und Marcel Baumgartner. Genf: Klett/ Stuttgart: Cottasche.

Delacato, Carl. 1975. *Der unheimliche Fremdling. Das autistische Kind*. Freiburg i.B.: Hyporion.

Derrida, Jacques. 1989. (1987). *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen.

---. 1990. "Die Différance." In *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, mit einer Einführung hrsg. von Peter Engelmann, übersetzt von Eva Pfaffenberger-Brückner, 76-113. Stuttgart: Reclam.

---. 1992. (1978). *Die Wahrheit in der Malerei*, hrsg. von Peter Engelmann, übersetzt von Michael Wetzel. Wien: Passagen.

---. 1998. (1967). *Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinbacher und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dinzelbacher, Peter. 1998. *Wörterbuch der Mystik*. Stuttgart: Kröner.

Dorleijn, Gillis. 1997. "'Daarginds kent men u door Coster!' Paul van Ostaijen in het Nederlandse literaire veld." In Peeters und Spinoy (Hrsg.), 1997: 51-71.

D.S.A.M. 1957f. *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique, doctrine et histoire*, hrsg. von Marcel Viller. Paris: Beauchesne.

Eco, Umberto. 1972. *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.

---. 1977. (1973). *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1995. (1990). *Die Grenzen der Interpretation*, aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: dtv.

Eisner, Lotte H. 1990. (1955). *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Digitized by Google

Fackler, Guido. 1996. "Jazz im KZ. Ein Forschungsbericht." In *Jazz in Deutschland. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Bd. 4*, 49-91. Darmstadt: Jazz-Institut Darmstadt.

Firmenich, Andrea. 1989. *Heinrich Campendonk 1889-1957. Lebensgeschichte und stilkritische Analyse seines expressionistischen Werkes mit einer Dokumentation ausgewählter Künstlerbriefe und einem Werkkatalog des malerischen Œuvres*. Recklinghausen: Aurel Bongers.

Fleischer, Wolfgang und Barz, Irmhild. 1992. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Niemeyer.

Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung des Diskurses*, übersetzt von Walter Seitter. München: Hanser.

---. 1988. "Was ist ein Autor?" In Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond, 7-31. Frankfurt a.M.: Fischer.

Fox Keller, Evelyn. 1994. "The Paradox of Scientific Subjectivity." In *Rethinking Objectivity*, hrsg. von Allan Megill, 313-331. Durham/ London: Duke University Press.

Frans Woordenboek. 1968. *Frans-Nederlands*, hrsg. von C.R.C. Herckenrath und A. Dory, 14. Ausgabe bearbeitet von H. Verrijn Stuart-Alma. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Fuchs, Peter. 1995. *Die Umschrift. Zwei kommunikationstheoretische Studien: "japanische Kommunikation" und "Autismus"*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1997a. "Vom Zweitlosen: Paradoxe Kommunikation im Zen-Buddhismus." In Luhmann und Fuchs, 1997: 46-69.

---. 1997b. "Von der Beobachtung des Unbeobachtbaren: Ist Mystik ein Fall von Inkommunikabilität?" In Luhmann und Fuchs, 1997: 70-100.

---. 1997c. "Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik." In Luhmann und Fuchs, 1997: 138-177.

Gaudreault, André. 1994. "Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema." In *Early Cinema. Space Frame Narrative*, hrsg. von Thomas Elsaesser und Adam Barker, 274-281. London: British Film Institute.

Gerhold, Hans. 1994. "Der Zufallslyrismus der Serie und die Vorläufer des Kriminalfilms: Von *Dolly's Abenteuer* (*The Adventures of Dolly*, 1908) bis *Die Vampire* (*Les Vampires*, 1915-1916)." In *Fischer Filmgeschichte, Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium. 1895-1924*, hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte, 182-200. Frankfurt a.M.: Fischer.

Digitized by Google

Gfroerer, Stefan/ Günther, Hartmut/ Bock, Michael. 1989. "Augenbewegungen und Substantivgroßschreibung." In *Schriftsystem und Orthographie*, hrsg. von Peter Eisenberg und Hartmut Günther, 111-135. Tübingen: Niemeyer.

Gijsen, Marnix. 1920. "Tijdzang voor Herman van de Reeck." *Ruimte* 1, 8-9: 106.

---. 1980. "Onze academie op nieuwe banen". *Dietse Warande en Belfort* 125, 4: 308-309.

Girard, René. 1987. (1972). *Das Heilige und die Gewalt*, übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt a.M.: Fischer.

Gläß, Susanne. 1991. *Die Rolle der Geige im Jazz*. Bern: Lang.

GLM. 1981. *Das Grosse Lexikon der Musik*, Bd. 1-8, hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder.

Goedegebuure, Jaap. 1996. "*De la musique avant toute chose?* Van Ostaijen, Faverey en de Vijftigers." In Buelens und Spinoy (Hrsg.), 1996: 253-259.

Goodman, Nelson. 1998. (1976). *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Haas, Alois Maria. 1992. "Das mystische Paradox." In *Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hrsg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchle, 272-294. Tübingen: Stauffenburg.

Hadermann, Paul. 1965. *De kringen naar binnen. De dichterlijke wereld van Paul van Ostaijen.* Antwerpen: Ontwikkeling.

---. 1970. *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de europese avant-garde.* Antwerpen: Ontwikkeling.

---. 1976. "Paul van Ostaijen and 'Der Sturm'." In *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the first Quarter of the 20th Century. Six Essays*, hrsg. und eingeleitet von Francis Bulhof, 37-56. Den Haag: Nijhoff.

---. 1979a. "De schrijnende schoonheid van het sikkelbeen. Naar aanleiding van 'Vers 4' van Paul van Ostaijen." *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie van Nederlandse Taal- en Letterkunde* 5: 258-277.

---. 1979b. "Van Ostaijen et Apollinaire." *Septentrion* 8, 1: 39-50.

---. 1986. "Peeters en Joostens: twee problematische gevallen in van Ostaijens kunstkritiek." *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 40: 43-58.

---. 1987. "Over Paul van Ostaijen en Floris Jespers." *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 13, 1: 13-30.

Digitized by Google

---. 1995. "Van Ostaijen en Bruegel als Alpenjagers". *Forum der Letteren* 36, 3: 180-192.

---. 1997a. "'En je sienjaal een saksofoon'. Bankroet en jazz bij Van Ostaijen." *Spiegel der Letteren* 39, 2: 115-123.

---. 1997b. "Over de structuur van *De feesten van angst en pijn*". In Peeters und Spinoy (Hrsg.), 1997: 9-18.

Hadewijch. 1980. *Het visioenenboek van Hadewijch. Uitgegeven naar handschrift 941 van de bibliotheek der rijksuniversiteit te Gent*, hrsg., übersetzt und mit einem Kommentar versehen von Herman J.W. Vekeman. Nijmegen: Dekker & van de Vegt/ Brugge: Orion.

Hofstadter, Douglas. 1985. (1979). *Gödel Escher Bach. ein Endloses Geflochtenes Band*, übersetzt von Philipp Wolff-Windegg und Hermann Feuersee. Stuttgart: Klett dtv.

Hoyler, Helmut (Bearb.). 1993. *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums*. Köln: Kölnisches Stadtmuseum.

Jäger, Ludwig. 2000. "Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik." Manuskript Universität Köln, erscheint in Ludwig Jäger und Georg Stanitzek (Hrsg.) *Transkribieren - Medien/Lektüre*. München: Fink.

Jakobson, Roman. 1979. (1956). "Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen." In Roman Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Raible, übersetzt von R. Kuhn, G.F. Meier und R.A. Hartner, 117-141. Frankfurt a.M./ Berlin/ Wien: Ullstein.

Janowitz, Hans. 1999. *Jazz*. Bonn: Weidle.

Janssens, Marcel. 1997. "Een 'fatalisties liedje' van angst en pijn." *Spiegel der Letteren* 39, 2: 147-161.

Jutz, Gabriele. 1991. *Geschichte im Kino: eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio*. Münster: Nodus.

Kaes, Anton (Hrsg.). 1972. *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München: dtv/ Tübingen: Niemeyer.

---. 1982. "Verfremdung als Verfahren: Film und Dada." In *Sinn und Unsinn. Dada International*, hrsg. von Wolfgang Paulsen und Helmut G. Hermann, 71-83. Bern/ München: Francke.

Kahn, Douglas. 1997. "John Cage: Silence and Silencing." *The Musical Quarterly* 81, 4: 556-598.

Kamuf, Peggy. 1988. *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*. Ithaca: Cornell University Press.

Digitized by Google

Kandinsky, Wassily. 1980. (1912). *Über das Geistige in der Kunst.* Bern: Benteli.

Kanner, Leo. 1943. "Autistic Disturbances of Affective Contact." *Nervous Child* 2: 217-250.

---. 1946. "Irrelevant and Metaphorical Language in Early Infantile Autism." *American Journal of Psychiatry* 103: 45-50.

Kayser, Wolfgang. 1960. *Das Groteske in Malerei und Dichtung.* Reinbek: Rowohlt.

Keil, Werner. 1998. "Adornos *Philosophie der neuen Musik* und seine Instrumentation Schuhmannscher Klavierstücke." In *Jazz und Avantgarde. Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 5*, hrsg. von Jürgen Arndt und Werner Keil, 238-261. Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms.

King, Peter. 1978. "Festivities of Pain and Grief for the Translator." *Dutch Crossing* 5: 59-60.

Kleber, Jutta Anna. 1992. "Erotische Mystik - mystische Erotik." In *Präludien: kanadisch-deutsche Dialoge; Vorträge des 1. Kingstoner Symposions, Thema: "Interkulturelle Germanistik: the Canadian context"*, hrsg. von Burkhardt Krause, Ulrich Scheck und Patrick O'Neill, 189-210. München: Iudicium.

Klonovsky, Michael. 1993a. "Anstelle einer Einleitung/ Birger. Das Verstummen." In Sellin, 1993: 9-62.

---. 1993b. "Mitteilungen an die Oberwelt". *Der Spiegel* 35/ 1993: 118-131.

Kollewijn, R.A. 1916a. "Over spelling en verbuiging." In R.A. Kollewijn, 1916c: 19-30.

---. 1916b. "Regels van de vereenvoudigde spelling." In R.A. Kollewijn, 1916c: 204-205.

---. 1916c. (1893). *Opstellen over spelling en verbuiging. Derde druk met een woord vooraf van C.G.N. De Vooys.* Groningen: Wolters.

Kötz, Kathrin. 1999. *Die Prosa Paul van Ostaijens. Stilistische, poetologische und philosophische Korrespondenzen mit dem Werk von Mynona (Salomo Friedländer).* Unveröffentlichte Dissertation, Universität Leipzig.

Krämer, Sybille. 1997. "Sprache und Schrift oder: ist Schrift verschriftete Sprache?" *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15, 1: 92-112.

---. 1999. *'Performativität' und 'Verkörperung' - Zwei Leitideen einer kulturalistischen Medientheorie.* Vortrag 5. Mai 1999 an der Universität zu Köln.

Krech, David/ Crutchfield, Richard et al. 1992. (1958). *Grundlagen der Psychologie. Band 2: Wahrnehmungspsychologie,* hrsg. von Hellmuth Benesch, aus dem Amerikanischen von Brigitte Stein. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union.

Digitized by Google

Lacan, Jacques. 1987. (1964). *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Seminar XI)*, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Norbert Haas. Weinheim/ Berlin.

Lachmann, Renate. 1982. "Dialogizität und poetische Sprache." In *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, hrsg. von Manfred Fuhrmann et al., 51-62. München: Fink.

Lakoff, Georg und Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. London: Harper Collins.

Landow, George P. 1992. *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD/ London: Johns Hopkins University Press.

---. 1997. *Hypertext 2.0. Being a Revised, Amplified Edition of Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD/ London: Johns Hopkins University Press.

Lange, Horst H. 1996. *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik bis 1960*. Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms.

Lauretis, Teresa De. 1983. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.

L'avant-garde en Belgique 1917-1929. 1992. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée d' Art modernde Bruxelles 18.09.-13.12.92 sowie im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 20.09.-6.12.92, hrsg. von Frederik Leen, Anne Adriaens-Pannier und Gisèle Ollinger-Zinque. Brüssel: Crédit Communal.

Lawder, Standish D. 1975. *The Cubist Cinema*. New York: University Press.

Leijnse, Elisabeth. 1995. *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*. Lüttich: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l' Université de Liège.

Lodge, David. 1977. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

---. 1987. "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy". In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, hrsg. von Malcolm Bradbury und James McFarlane, 481-496. New York/ London: Penguin Books.

L.Th.K. 1986. *Lexikon für Theologie und Kirche*. 14 Bde. Freiburg: Herder.

Lucas, Françoise. 1998. *Livre d'images. La vision en acte dans la littérature de la modernité en France*. Amsterdam: ASCA-Press.

Luhmann, Niklas. 1997. "Reden und Schweigen." In Luhmann und Fuchs, 1997: 7-20.

Digitized by Google

Luhmann, Niklas und Fuchs, Peter. 1997. *Reden und Schweigen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lyotard, Jean-François. 1983. *Le différand.* Paris: Édition de minuit.

Magritte, René. 1985. (1979). *Sämtliche Schriften*, hrsg. von André Blavier, übersetzt von Christiane Müller und Ralf Schieber. Frankfurt a.M./ Berlin/ Wien: Ullstein.

Marinetti, F.T. 1961. (1912). "Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur". In Pörtner, 1961: 56-63.

McLuhan, Marshall. 1997. (1964). "Die magischen Kanäle." In *Der McLuhan-Reader*, hrsg. von Martin Baltes, Fritz Böhler, Rainer Höltschl und Jürgen Reuß, 112-155. Mannheim: Bollmann.

Meeuwesse, A.C.M. 1961. *Muziek en taal. Over poëzie en poëtiek van Martinus Nijhoff en Paul van Ostaijen.* Amsterdam: Meulenhoff.

Meijer, Maaike. 1988. *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem.* Amsterdam: Van Gennep.

Mitry, Jean. 1969. *Histoire du cinéma. Art et industrie. II. 1915-1925.* Paris: Encyclopédie universitaire.

Mommaers, P. 1987. "De functie van de taal in de mystieke beleving volgens de *Brieven* van Hadewijch." *Ons geestelijk erf* 61, 2-3: 135-162.

---. 1991. "Introduction." In *Jan van Ruusbroec. Opera omnia. Bd. 10. Vanden blinkenden steen*, hrsg. von G. de Baere, Th. Mertens und H. Noë, mit einer Einleitung von P. Mommaers, aus dem Niederländischen übersetzt von A. Lefevere, 9-40. Tielt: Lannoo/ Turnhout: Brepols.

Monacco, James. 1984. (1977). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*, übersetzt von Hans-Michael Bock und Brigitte Westermeier. Reinbek: Rowohlt.

Mooij, J.J.A. 1967. "De rol van het schrift in de poëzie." *Forum der Letteren* 8: 175-207.

Moser, Walter. 1981. "Translating Discourse: Inter-discursive Mobility in the Early Romantic Encyclopedia." *The Eighteenth Century* 22: 3-20.

Mukarovsky, Jan. 1968. "Varianten und Stilistik." *Poetica* 2: 399-403.

Neef, Martin. 1996. "Wortdesign: Das Lexembildungsmuster *Gehopse* und die Kopflosigkeit von Ableitungen." *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15, 1: 61-91.

Neef, Sonja. 1994. "Jef Bogman, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens 'Bezette stad'*. Boekbeoordeling." *De Nieuwe Taalgids* 87, 2: 180-181.

Digitized by Google

---. Im Druck. "The Hybrid Body. Gender-Crossing in Paul van Ostaijen's *Barbarian Dance*." In *Travelling Concepts. Text, Subjectivity, Hybridity*, hrsg. von Joyce Goggin und Sonja Neef. Amsterdam: University Press.

Neubauer, John. 1986. *The Emancipation of Music from Language; Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics.* New Haven: Yale University Press.

Nitschke, Bernd. 1984. *Männerängste, Männerwünsche.* München: Matthes & Seitz.

Nöth. Winfried. 1985. *Handbuch der Semiotik.* Stuttgart: Metzler.

Ostaijen, Paul van. 1928. (1935[2], 1942[3]). *Gedichten (Music-Hall, Het sienjaal, De feesten van angst en pijn, Het eerste boek van Schmoll)*, hrsg. und eingeleitet von Gaston Burssens. Antwerpen: De Sikkel.

---. [VW1] 1952. *Verzameld werk/ Poëzie I. Music-Hall. Het sienjaal. De feesten van angst en pijn*, hrsg. von Gerrit Borgers. Antwerpen/ Den Haag/ Amsterdam: De Sikkel/ Daamen/ Van Oorschot.

---. [VW4] 1956. *Verzameld werk/ Proza II. Kritieken en essays*, hrsg. von Gerrit Borgers. Antwerpen/ Den Haag/ Amsterdam: De Sikkel/ Daamen/ Van Oorschot.

---. 1966. *Poesie. Texte in zwei Sprachen,* hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Klaus Reichert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. 1976. *Feasts of Fear and Agony*, übersetzt von Hidde Van Ameyden van Duym. New York: New Directions.

---. [VW1] 1979a. *Verzameld werk/ Poëzie I. Music-Hall. Het sienjaal. De feesten van angst en pijn*, hrsg. von Gerrit Borgers. Amsterdam: Bakker.

---. [VW2] 1979b. *Verzameld werk/ Poëzie II. Bezette stad. Nagelaten gedichten*, hrsg. von Gerrit Borgers. Amsterdam: Bakker.

---. [VW4] 1979c. *Verzameld werk/ Proza II. Besprekingen en beschouwingen*, hrsg. von Gerrit Borgers. Amsterdam: Bakker.

---. [VW1] 1987. *Verzamelde gedichten. Music-Hall/ Het sienjaal/ De feesten van angst en pijn/ Bezette stad/ Nagelaten gedichten.* Amsterdam: Bakker.

Panier, Louis. 1986. "La mise en discours du sujet mystique." In *Le discours mystique: approches sémiotiques,* hrsg. von Michel de Certeau, 20-33. Urbino: Università.

Passow, Wilfried. 1982. "Affekt und Wirkung. Peirces Interpretantenbegriff im Dienste empirischer Theatersemiotik am Beispiel des *Mandragola* von Niccoló Machiavelli." In *Multimedial Communication. Vol. II: Theatre Semiotics*, 254-267. Tübingen: Narr.

Peeters, Patrick und Spinoy, Erik (Hrsg.). 1997. *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuuropvattingen.* Leuven: Peeters.

Digitized by Google

Peirce, Charles S. 1986. *Semiotische Schriften. Band 1*, hrsg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Perloff, Nancy. 1991. *Art and the Everyday. Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.

Pfister, Manfred. 1985. "Konzepte der Intertextualität." In *Intertextualität. Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, 1-30. Tübingen: Niemeyer.

Pinthus, Kurt (Hrsg.). 1983. (1913). *Das Kinobuch. Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack und ein Brief von Blei.* Frankfurt a.M.: Fischer.

Popo, Emmanuel. 1978. "Paul van Ostaijen en de muziek." *Periscoop. Onafhankelijk maandblad voor kunst en kultuur* 28, 8: 4.

Pörtner, Paul. 1960. *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente Manifeste Programme. I. Zur Aesthetik und Poetik.* Neuwied a. Rh./ Berlin: Luchterhand.

---. 1961. *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente Manifeste Programme. II. Zur Begriffsbestimmung der Ismen.* Neuwied a. Rh./ Berlin: Luchterhand.

Raphael, Max. 1989. *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*, hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Reichert, Klaus. 1966. [Nachwort]. In Van Ostaijen, 1966: 139-145.

Reynaert, Jo. 1978. "Het mystieke bij Paul van Ostaijen." *Spiegel der Letteren* 20: 37-63.

---. 1996. "Een geringe wig van klaarte in de donkerdiepstraat. Paul van Ostaijen en het mystieke." In Buelens und Spinoy (Hrsg.), 1996: 184-201.

Reynebeau, Marc. 1996. *Dichter in Berlijn - De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*. Groot-Bijgaarden: Globe/ De Prom.

Reynolds, Teri. 2000. *Cognitive Metaphors and the Dynamics of Interdisciplinary Study.* Manuskript. New York: Columbia University/Amsterdam: ASCA.

Ribas, Denys. 1995. (1992). *Autismus. Ein Blick über die Mauer aus Schweigen*, aus dem Französischen übersetzt von Michael Fischer und Anne Löhr. München: Heyne.

Richter, Hans. 1981. (1929). *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen.* Frankfurt a.M.: Fischer.

Richter, Stephan. 1995. *Zu einer Ästhetik des Jazz.* Frankfurt a.M. u.a.: Lang.

Digitized by Google

Roey, Ilya De. [1996]. "Guillaume Apollinaire en Paul van Ostaijen. Anders en eender." In *Paul van Ostaijen en het Postmodernisme*, 70-91. Antwerpen: Gierik/NVT.

Sartre, Jean Paul. 1980. (1943). *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek: Rowohlt.

Saussure, Ferdinand de. 1967. (1916). *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übersetzt von Herman Lommel. Berlin: De Gruyter.

Scheerer, Eckard. 1983. "Probleme und Ergebnisse der experimentellen Leseforschung - 5 Jahre später." In *Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache*, hrsg. von Klaus B. Günther und Hartmut Günther, 105-118. Tübingen: Niemeyer.

Schneider, Thekla. 1958. *Die Namen der Orgelregister. Kompendium aller Registerbezeichnungen aus alter und neuer Zeit mit Hinweisen auf die Entstehung der Namen und ihre Bedeutung*. Kassel/ Basel/ London: Bärenreiter.

Schor, Naomi. 1985. *Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press.

Schreyer, Lothar. 1960. (1918). "Expressionistische Dichtung." In Pörtner, 1960: 436-443.

Schuler, Adriana und Prizant, Barry M. 1985. "Echolalia." In *Communication Problems in Autism*, hrsg. von Eric Schopler und Gary Mesibov, 163-184. New York/ London: Plenum Press.

Sellin, Birger. 1993. *ich will kein inmich mehr sein. botschaften aus einem autistischen Kerker*, hrsg. von Michael Klonovsky. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Silverman, Kaja. 1983. *The Subject of Semiotics*. New York/ Oxford: Oxford University Press.

Snoeck, Robert. 1975; 1977; 1984. *Paul van Ostaijen en zijn* Bezette stad. *Literaire en zakelijke toelichtingen. 3 delen*. Unveröffentlichte Studie. [Gent].

Spinoy, Erik. 1992. "Paul van Ostaijen. De derde reus." In *Brekende spiegels. Beeldveranderingen in de Nederlandse literatuur*, hrsg. von Dirk de Geest und Marc van Vaeck, 143-159. Leuven: Peeters.

Spörl, Uwe. 1997. *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn u.a.: Schöningh.

Stanitzek, Georg. 1998. "Autorität im Hypertext: 'Der Kommentar ist die Grundform der Texte' (Alexander Kluge)." *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 23, 2: 1-45.

Digitized by Google

Steiner, U.C. 1995. "Literatur als Kritik der Kritik." In *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, hrsg. von C. Döring, 127-169. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Steinert, Heinz. 1992. *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte.* (Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik). Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Thiele, Jens. 1994. "Die dunklen Seiten der Seele: 'Das Cabinet des Dr. Caligari'." In *Fischer Filmgeschichte. Band 1: 1895-1924*, hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte, 344-360. Frankfurt a.M.: Fischer.

Threadgold, Terry. 1997. *Feminist Poetics: Poiesis, Performance, Histories.* New York/ London: Routledge.

Tinbergen, Elisabeth und Tinbergen, Niko. 1972. *Early Childhood Autism. An Ethological Approach.* Berlin/ Hamburg: Parey.

---.1984. *Autismus bei Kindern. Fortschritte im Verständnis und neue Heilbehandlungen lassen hoffen*, übersetzt von Lisbeth Gomrich. Berlin/ Hamburg: Parey.

Toeplitz, Jerzy. 1987. *Geschichte des Films 1895-1933.* München: Rogner & Bernhard.

Vaessens, Thomas. 1998. *Circus Dubio & Schroom. Met Martinus Nijhoff, Paul van Ostaijen & de mentaliteit van het modernisme.* Amsterdam/ Antwerpen: Arbeiderspers.

Van Dale. 1984. *Groot woordenboek der Nederlandse taal.* Drei Bände, hrsg. von G. Geerts und H. Heestermans unter Mitarbeit von C. Kruyskamp. Utrecht/ Antwerpen: Van Dale lexicographie.

Vekeman, Herman. 1967. *Beatrijs van Tienen: Seven manieren van minne. Lexicographisch onderzoek. Tweede deel: Lexicographie van het volledige woordmateriaal door de studie van het woord in zijn context.* Unveröffentlichte Dissertation, K.U. Leuven.

---. 1980. "Inleiding." In Hadewijch, 1980, 1-19.

Versluys, Kristiaan. 1996. "Van music-halls tot maanstraalstraten. De stadspoëzie van Paul van Ostaijen." In Buelens und Spinoy (Hrsg.), 1996: 81-97.

Vis, G.J. 1992. "Ut musica poesis. Muziektermen in de literaire kritiek." *Spiegel der Letteren* 34: 23-137.

Vondung, Klaus. 1994. "Mystik und Moderne." In *Die Modernität des Expressionismus*, hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, 142-150. Stuttgart/ Weimar: Metzler.

Vos, Eric. 1992. *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art.* Dissertation, Universtität Amsterdam.

Digitized by Google

Wagner, Monika. 1993. "Irdische Liebe und kosmisches Werden - Stuckenbergs Experimente zwischen 1918 und 1920." In Wandschneider und Alms (Hrsg.), 1993: 51-61.

Wagner-Egelhaaf, Martina. 1995. "Mystische Diskurse. Mystik, Literatur und Dekonstruktion." *Modern Austrian Literature. A Journal devoted to Austrian Literature and Culture of the 19th and 20th Centuries* 28, 2: 91-109.

Wandschneider, Andrea. 1993. "Fritz Stuckenberg (1881-1944) - Stationen eines Künstlerlebens." In Wandschneider und Alms (Hrsg.), 1993: 11-50.

Wandschneider, Andrea und Alms, Barbara (Hrsg.). 1993. *Fritz Stuckenberg 1881-1944.* Berlin: Argon.

Warncke, Carsten Peter. 1997. *Pablo Picasso 1881-1973.* Köln u.a.: Taschen

Weininger, Otto. 1980. (1903). *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* München: Matthes & Seitz.

Weißgerber, Jean (Hrsg.). 1991. *Les Avant-gardes littéraire en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950).* Brüssel: Labor.

---. 1996. "De Antwerpse avant-garde." *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde,* 22, 1.

Wember, Paul. 1960. "Heinrich Campendonk - Krefeld 1889-1957, Amsterdam." *Die Heimat* 31, 1/ 4: [ohne Seitenangabe].

Whisley, Marc. 1995. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture.* [s.l.]: Cit Press.

Winkler, Hartmut. 1997. *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer.* [s.l.:] Boer.

Wispelaere, Paul de. 1996. "Paul van Ostaijen als wegbereider." In Buelens und Spinoy (Hrsg.), 1996: 270-275.

Zima, Peter V. 1995. "Ästhetik, Wissenschaft und 'wechselseitige Erhellung der Künste'. Einleitung." In *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film,* hrsg. von Peter V. Zima, 1-28. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Diskographie

Original Dixieland Jazz Band. 1998. *The First Jazz Recording 1917-1921.* CD. Wageningen: Timeless Records.

Rotthaler, Viktor (Kompilator). 1999. *Jazz. Soundtrack zum Roman von Hans Janowitz.* CD. Bonn: Weidle.

Digitized by Google

Ikonographie

Campendonk, Heinrich. 1918. *Penzberger Reiter*. Mönchengladbach: Museum Abteiberg.

Dürer, Albrecht. 1525. *Der Zeichner des liegenden Weibes*. Holzstich, 7,5 x 21.5 cm. Berlin: Kupferstichkabinett.

Ensor, James. 1891. *Masken* im *Streit um einen Gehenkten*. Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Picasso, Pablo. 1913. *Geige* im *Café (Geige, Glas, Flasche)*. Luzern: Galerie Rosenhart.

Stuckenberg, Fritz. 1920. *Das Liebespaar*. Oldenburg: Landesmuseum.

Filmographie

Bourgeois, Gérard. 1913. *Chéri Bibi*. Frankreich.

Clair, René und Satie, Eric. 1924. *L'entr' acte cinématographique*. Frankreich.

Eggeling, Viking. 1921. *Diagonalsymphonie*. Deutschland.

Feuillades, Louis. 1911. (Serie) *Les vampires*. Frankreich.

Feuillades, Louis. 1913-1914. (Serie) *Fantômas*; *La mort qui tue*; *Fantômas contre Fantômas*; *Le faux magistrat*. Frankreich.

Gasnier, Louis. 1914. *Les mystères de New York*. Frankreich.

Jasset, Victorain. 1910. (Serie) *Zigomar*; *Zigomar, roi des voleurs*; *Zigomar contre Nick Carter*; *Zigomar peau d' anguille*. Frankreich.

Lang, Fritz. 1922. *Dr. Mabuse*. Deutschland.

Léger, Fernand. 1924. *Ballet mécanique*. Frankreich.

Moholy-Nagy, Laszlo. 1930. *Lichtspiele, schwarz-weiß-grau*. Deutschland.

Murnau, Friedrich Wilhelm. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Deutschland.

Richter, Hans. 1921. *Rhythmus 21*. Deutschland.

Richter, Hans. 1928. *Vormittagsspuk*. Deutschland.

Ruttmann, Walter. 1922-1925. *Opus I bis IV*. Deutschland.

Wiene, Robert. 1920. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Deutschland.

Abbildungsnachweis

Die Quellen der in dieser Arbeit abgedruckten Abbildungen habe ich jeweils am Ort genannt. Bis zum Produktionsschluss ist es mir leider nicht gelungen, die Abbildungsrechte abschließend zu klären. Personen und Institutionen, die Rechte an verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit mir in Verbindung zu setzen.

Digitized by Google

Index der Namen und Gedichtüberschriften

A

Aarons, Maureen 30
Aart, J.C. van 107; 111; 112; 115
Adorno, Theodor W. 270; 276; 281; 282
Albert, Karel 246
Alphen, Ernst van 229
Altman, Rick 312
Ameyden van Duym, Hidde van 27; 92
Apollinaire, Guillaume 2; 89; 164; 226; 246; 299; 322
Arnheim, Rudolf 310
Augustinus 173; 174; 180

B

Bachtin, Michail 123; 124; 140; 144; 146; 210; 244; 256; 263; 297
Baines, Anthony 257
Bal, Mieke 5; 13; 34; 38; 47; 72; 82; 84; 90; 93; 113; 132; 141; 222; 223; 227-229; 231; 235; 282; 319-321; 324
Ball, Hugo 164; 188
Ballà, Giacomo 217
Barthes, Roland 8; 15; 58; 65; 66; 103; 147; 149; 182; 197; 245; 323
Barz, Irmhild 29
Baudrillard, Jean 232; 233; 282
Bayens, August L. 246
Beekman, E.M. 122; 123
Behne, Adolf 217
Benn, Gottfried 66
Bennington, Geoffrey 101; 102; 236
Berckelaers siehe Seuphor
Berendt, Joachim Ernst 254; 264; 276; 277
Berrissen, Hanjo 322
Bettelheim, Bruno 30
Bloom, Harold 180; 323
Boccioni, Umberto 217; 254
Bock, Eugène de 149
Bock, Michael 55
Boddien, Heinrich von 206
Boehm, Gottfried 222; 224; 241
Bogman, Jef 55; 89; 106; 107; 113-115; 143; 146; 169; 174; 272-274; 276; 277; 285; 291; 304
Borgers, Gerrit 7; 10; 23; 46-49; 89; 120-123; 145; 148; 163; 169; 186; 206; 209; 211; 226
Bourgeois, Gérard 285; 286
Braque, Georges 228; 268
Bronfen, Elisabeth 239
Brunclair, Victor 149
Bryson, Norman 38; 232; 320
Buelens, Geert 82; 118; 150; 246; 293
Bulhof, Francis 206; 267; 286
Bürger, Peter 292
Burssens, Gaston 10; 149; 150; 163
Butler, Judith 116
Büttner, Claudia 33
Buyck, Jean F. 125; 208; 209

C

Cabus, Peter 246
Campendonk, Heinrich 1; 205; 206; 209-211; 215-217; 225
Cantrick, Robert 253
Careri, Giovanni 292
Carrà, Carlo 217; 254
Cendrars, Blaise 2; 286; 322
Clair, René 284; 289
Clément, Emeke 150; 211
Coker, Wilson 250; 253
Coppens, Claude 246
Crutchfield, Richard 60; 62
Culler, Jonathan 21; 53; 99

D

Dabrøwka, A. 14; 20; 28; 251

Digitized by Google

Daix, Pierre 226
Delacato, Carl 31; 302
Derrida, Jacques 2; 3; 11; 43; 48; 53; 58; 68; 75; 76; 81; 99; 101-103; 148; 174; 180; 183; 199; 236; 292; 293; 314
Dinzelbacher, Peter 179
Doesburg, Theo van 75
Dorleijn, Gillis 163
Dürer, Albrecht 235
Durme, Jef van 246

E

Ebert, Friedrich 150
Eco, Umberto 11; 17; 21; 57; 80-83; 116; 139; 227; 252; 253
Eggeling, Viking 289
Eisenstein, Sergej 254; 292
Eisner, Lotte H. 120
Ensor, James 119-123; 125; 208; 262

F

Fackler, Guido 271
Feininger, Lyonel 119; 206
Feuillades, Louis 124; 294; 298; 303
Firmenich, Andrea 211; 215
Fleischer, Wolfgang 29
Foucault, Michel 58; 141; 168; 205; 281;
Fox Keller, Evelyn 110
Friedländer, Salomo alias Mynona 167; 188; 206
Fuchs, Peter 41; 42; 107; 113; 136; 164; 165; 174; 178; 181

G

Gasnier, Louis 285
Gerhold, Hans 297; 317
Gezelle, Guido 246
Gfroerer, Stefan 55
Gijsen, Marnix 10; 161-164
Girard, René 237
Gittens, Tessa 30
Gläß, Susanne 266; 267
Gleizes, Albert 209
Goedegebuure, Jaap 246
Goemans, Camille 299
Goodman, Nelson 47; 97; 98
Grub, Geert siehe Pijnenburg
Günther, Hartmut 55

H

Haas, Alois Maria 172; 173
Hadermann, Paul 10; 11; 89; 103; 110; 121-123; 151; 156; 169; 184; 186; 192; 208-211; 217; 246; 254; 285
Hadewijch 176; 190; 194; 195
Hasenclever, Walter 188; 300
Hoffmansthal, Hugo von 188
Hofstadter, Douglas 274; 275
Hoyler, Helmut 262

J

Jacob, Max 226; 299
Jäger, Ludwig 5
Jakobson, Roman 23; 24; 227
Janowitz, Hans 264
Janssens, Marcel 260; 261
Jasset, Victorin 296; 297; 317
Jeanne-Marie Bouvier de la Motte Guyon 168
Jespers, Floris 10; 208-210
Jespers, Oskar (oder: Oscar) 10; 124; 206; 208; 209
Johnson, Mark 116
Joostens, Paul 1; 111; 115; 120; 121; 123; 125; 206; 208-210; 225; 226
Jutz, Gabriele 292; 293; 308

K

Kaes, Anton 291; 298
Kafka, Franz 119; 124
Kahn, Douglas 312
Kamuf, Peggy 48
Kandinsky, Wassily 107-116; 127; 128; 133; 205; 209; 217
Kanner, Leo 30; 33
Kant, Immanuel 3
Katarina Emmerich 167; 168; 189; 276
Kayser, Wolfgang 122
Keil, Werner 270; 281
Kersters, Willem 246

Digitized by Google

King, Peter 28; 301
Kleber, Jutta Anna 194
Klonovsky, Michael 19; 22; 40
Knoblauch, Adolf 206
Kollewijn, R.A. 148-150; 151; 159; 162; 202
Kötz, Kathrin 122; 123; 188
Krämer, Sybille 43; 282
Krech, David 60; 62

L

Lacan, Jacques 23; 232; 241
Lachmann, Renate 140
Lakoff, Georg 116
Landow, George P. 15; 58; 59; 77; 78; 137; 168; 204
Lang, Fritz 306
Lange, Horst H. 256; 266; 267
Lauretis, Teresa De 82; 116; 237; 321
Lawder, Standish D. 291
Lecomte, Marcel 299
Leeuw, Ton de 246
Léger, Fernand 289; 290
Leijnse, Elisabeth 187
Leonard, Jos 149; 208
Liebknecht, Karl 150
Lodge, David 23
Luhmann, Niklas 71; 136; 137
Luxemburg, Rosa 150
Lyotard, Jean-François 71; 72; 83

M

Maes, Karel 208
Maeterlinck, Maurice 187
Magritte, René 208; 299
Mallarmé, Stéphane 66; 75; 164; 246; 250
Marc, Franz 209
Marinetti, Filippo Tommaso 2; 164
Marsman, Hendrik 245
Maximilla 167-169; 189
McLuhan, Marshall 57; 58; 83
Meester, Louis de 246
Meeuwesse, A.C.M. 246
Mehring, Walter 206
Meijer, Maaike 187
Meister Eckehardt 167; 168; 188-190; 196; 276
Mercier, Désiré Joseph, Kardinal 150
Mesens, E.L.T. 299
Metzinger, Jean 209
Meulemans, Arthur 246
Mitry, Jean 285; 296
Moens, Wies 149; 245
Moholy-Nagy, Laszlo 291
Molzahn, Johannes 206
Mommaers, P. 173; 199; 200
Monacco, James 306
Montanus 167-169; 189
Mooij, J.J.A. 74
Moser, Walter 141
Muche, Georg 49; 188; 206
Mukarovsky, Jan 49; 53
Murnau, Friedrich Wilhelm 119
Mynona siehe Friedländer

N

Neef, Martin ♥ 29
Neef, Sonja 146; 244
Nelson, Theodor 168
Neubauer, John 249
Nijhoff, Martinus 246
Nitschke, Bernd 236
Nougé, Paul 299
Novalis 246

O

Original Dixieland Jazz Band 264
Ostaijen, Paul van
De Bankroet Jazz 286
Bezette Stad 44; 55; 74; 90;102; 143; 146; 150; 163; 208-210; 254; 255; 272; 273; 275; 277; 285; 291; 294
Het eerste boek van Schmoll 163; 245
De feesten van angst en pijn
Angst een dans 35; 36; 46; 198; 199; 246; 251
Barbaarse Dans 37; 39; 237-239; 243; 244; 246; 247; 251
Fatalisties Liedje 64; 66; 106; 260; 261

Digitized by Google

In memoriam Herman van den Reeck 106; 150-153; 159; 161; 162; 165
Land Avond 205
Land Rust 205; 210; 211; 215-220; 227; 288
De Marsj van de hete Zomer 99; 103-105; 114; 142; 219; 233-236; 238; 246; 255; 256; 262; 286; 288; 293; 304
Maskers 52; 117-123; 125; 128; 130; 132; 133
Metafiziese Jazz 140; 141; 145; 205; 246; 264; 266-268; 271; 277-279
De Moordenaars 45; 257; 293; 294; 296; 298-300; 304; 306; 309; 310; 312; 313; 315-317; 319-321
Prière Impromptue 1, 2, 3 106; 167; 169; 170; 173; 174; 176-180; 182-184; 186; 196; 251; 278
Vers 247; 249; 250-253
Vers 2 255; 278
Vers 3 158; 232
Vers 4 8; 10; 11; 24; 156
Vers 5 39; 106; 167; 168; 190; 196; 275
Vers 6 9; 195; 196
Music-Hall 112; 140; 209; 210; 245; 254; 285; 314
Het Sienjaal 208; 209; 245

P

Panier, Louis 175; 176
Passow, Wilfried 84
Peeters, Jozef 208
Peirce, Charles S. 80-84; 91-93; 96; 101; 134; 218; 253; 308
Pelemans, Willem 246
Perloff, Nancy 315
Pfister, Manfred 141
Picasso, Pablo 268; 269
Pijnenburg, Geert alias Geert Grub 149
Pinthus, Kurt 300-302
Popo, Emmanuel 245; 246; 271; 272
Prizant, Barry M. 33

R

Raphael, Max 228; 229
Reeck, Herman van den 150; 159; 161
Reichert, Klaus 27
Reynaert, Jo 185; 187; 192
Reynebeau, Marc 206
Reynolds, Teri 16; 324
Ribas, Denys 40
Richter, Hans 289; 291
Richter, Stephan 266; 279; 280; 281
Rilke, Rainer Maria 188
Rimbaud, Arthur 187
Roelstrate, Herman 246
Roey, Ilya De 89
Russolo, Luigi 254
Ruttmann, Walter 291

S

Sartre, Jean Paul 232
Saussure, Ferdinand de 2; 23; 75; 293
Scheerer, Eckard 81
Schneider, Thekla 144
Schor, Naomi 104
Schreyer, Lothar 151-157; 188; 226; 254
Schuler, Adriana 33
Sellin, Birger 8; 17-20; 22; 25; 29; 30; 32; 33; 37; 40
Servranckx, Victor 208
Seuphor, Michel alias Fernand Berckelaers 149
Severini, Gino 254
Silverman, Kaja 23; 26; 130
Snoeck, Robert 146; 285
Spinoy, Erik 163
Spörl, Uwe 187
Stanitzek, Georg 16; 322
Steiner, U.C. 166
Steinert, Heinz 270; 271
Stramm, August 2; 151; 155; 159; 164; 188; 322
Stuckenberg, Fritz 205-207; 209; 210; 225; 267; 268; 286

T

Terryn, Caroline 82, 246

Digitized by Google

Thiele, Jens 120
Threadgold, Terry 116
Tinbergen, Elisabeth 31-34; 36; 37, 301
Tinbergen, Niko 31-34; 36; 37, 301
Toeplitz, Jerzy 298; 299
Topp, Arnold 206
Troyer, Prosper de 208

V

Vaessens, Thomas 13; 162
Vantongerloo, Georges 208
Vekeman, Herman 5; 177; 190; 195; 197
Verlaine, Paul 246; 250
Versluys, Kristiaan 192; 223; 254
Vis, G.J. 246
Vondung, Klaus 191
Vos, Eric 221

W

Wagner, Monika 217; 220
Wagner-Egelhaaf, Martina 181
Walden; Herwarth 205
Walden; Nell 205
Walschap, Gerard 245
Wandschneider, Andrea 206
Weininger, Otto 236
Weißgerber, Jean 208
Wember, Paul 215
Wiene, Robert 119; 120
Whisley, Marc 136
Winkler, Hartmut 322
Wispelaere, Paul de 162

Z

Zima, Peter V. 225; 226; 228

Digitized by Google

Index der Termini, Konzepte und Hyperlinks

A

Affirmation 181
Allographie 47; 97
Angst 31; 32; 35-37; 46; 197-200; 238; 239; 244; 246; 251; 281; 296; 314
Arabeske 223; 224
Artikulation 9 *et passim*
Assonanz 1; 11; 69; 70; 77; 153; 155-157; 249; 283; 289
Assoziation 4; 16; 156; 157; 159
Ästhetik 164; 249; 254; 281
auditiv 1; 44; 76; 80; 90; 91; 93; 96; 205; 244; 247; 253; 263; 289; 312
Autismus 19; 20; 29-33; 40; 41; 180; 202; 301; 302
Autographie 44; 47; 48; 53; 54; 65; 94; 97; 98; 130
Autor 4; 10; 16; 18; 19; 21; 22; 53; 65; 66; 146; 168; 236; 237; 281
Avantgarde 1; 4; 23; 150; 206; 208; 289; 292; 299; 322

B

Bach 260; 261; 275
BAM!! 60; 62; 80-82; 83; 92; 96; 234
Baum 151; 152; 171; 172
Bedeutung 10 et passim
Begierde 38; 194-196; 197; 239; 251; 292
Betrachterin, Betrachter 35; 60; 72; 110; 215; 223; 225; 229; 230; 242; 303
Bild 11; 14; 21; 23; 60; 68; 77; 79; 80; 82; 84; 94; 95; 109; 159; 161; 169; 185; 187; 188; 208; 210; 216; 218; 220-227; 229; 230; 232; 233; 235; 264; 302-304; 307; 313; 320; 324
Bildschirm 98; 138; 142
Biographie, biographisch 145; 168; 205; 206; 209; 211; 216
Blasphemie, blasphemisch 123; 124; 185; 194; 260
Blick 2; 16; 17; 20; 22; 26; 34-36; 38; 39; 46; 55; 60; 72; 92; 99; 103-105; 110; 111; 159; 181; 182; 185; 193; 197; 200-222; 225; 226; 229-232; 235; 236-239; 241; 244; 247; 250; 279; 282-284; 289; 296; 298; 307; 318-320
Blickwinkel 229; 231; 320; 321
Blut 102; 104; 105; 234; 236; 237
Bruch, Brüche 25; 30; 142; 168; 203; 261; 262; 266-268; 319

D

Dadaismus 149; 164
deiktisch 17; 48; 67
Dekonstruktion 41; 165; 180
Denotat 14
Designation 148
Dezentration 151; 155; 156; 159; 162
dialogisch 60; 71; 72; 125; 140; 141; 210; 244; 263
Differenz 2; 14; 63; 71; 153; 180; 193; 202; 206; 224; 244; 252; 261; 263; 268; 293; 299; 324; 325
mediale Differenz 219; 222; 223; 227; 296; 307; 320
Diskontinuität, diskontinuierlich 103; 226; 228; 233; 294; 301
Diskurs 2 *et passim*
Diskursivität 183; 205; 237; 262; 277
Disziplin 23; 292; 324
Druckschrift 7; 42; 47; 48; 54; 90
Dynamik 254

E

Einstellung 303; 305; 306; 308; 309
Emotion (*vgl.* Gefühl) 250
entindividualisiert 250
erotisch 198; 232; 241; 251
Erotisierung 233
Erwartbarkeit 41; 159; 165; 298; 317

Digitized by Google

Exposition 104; 136; 188; 319; 320
Expressionismus 4; 149; 164; 191; 208; 209; 220

F

Faksimile 7; 22; 47; 54
Farbe(n) 1; 4; 7; 17; 42; 45; 49; 68; 97-99; 101; 103; 106; 107; 109-121; 124; 125; 126; 128; 133; 139; 143; 148; 150; 197; 217; 219; 220; 227; 230; 252
  blau 1; 7; 27; 86; 94; 105; 117; 143; 146; 156; 182; 183; 204; 205; 209; 212; 213; 216; 220; 230; 248; 258; 275; 304
  grün 1; 7; 95; 142; 143; 175; 220; 287; 293; 296; 302; 312
  lila 1; 7; 25; 46; 49; 54; 59; 70; 85; 88; 89; 91; 95; 195; 201; 238; 240; 242
  rot 1; 3; 7; 9; 45; 63; 68; 81; 97; 99-101; 114; 117; 125; 126; 143; 162; 213; 261; 303-308
  schwarz 1; 2; 7; 9; 42; 45; 46; 49; 54; 63; 98; 99; 103; 106; 107; 119; 125-127; 168; 182; 261; 268; 291; 303; 304; 308
  weiß 1; 2; 4; 7; 17; 27; 28; 54; 62; 64; 65; 67; 69; 94; 97; 98; 99; 100; 102; 105; 117-119; 125-130; 132; 134; 138; 155; 156; 164; 184; 195; 200; 213; 220; 240; 247; 254; 259; 268; 291; 301; 303; 304; 312
Farbigkeit 96; 98; 99; 117
fear system 31; 36; 200
Fetisch 233; 322
feuilletonvaal 294; 304
Film 43; 84; 233; 254; 257; 284-286; 289; 291-293; 296-300; 302-303; 305; 306; 308; 310; 313; 315; 317-321
Fokalisation 34; 35; 38; 39; 188; 200; 228; 229; 231; 232; 237; 242; 243; 252; 279; 282; 283; 315; 318-321; 325
Fokalisator 35; 36; 38
  interner Fokalisator 229
  externer Fokalisator 237; 319
Fotographie 286
Fragmentarisierung 5; 30; 226
Framing 17; 21; 22; 23; 26; 38; 150; 151; 155; 159; 164; 173; 174; 176; 177; 184; 185; 193; 196; 197; 209; 215; 243; 254; 256; 257; 267; 271; 277; 278; 299
Frau 38; 194; 236; 240; 244
Fußnote 19; 55; 48
Futurismus 149; 164; 209

G

Gaze 38; 39; 72; 190; 232; 235; 236; 319; 320
Gedächtnis 81
  kulturelles Gedächtnis 246
Gefühl 4; 72; 109; 115; 296
Geige 264; 266-269
Gender-Crossing 244
Genre 74; 210; 319
Geschichte 48; 53; 57; 83; 159; 162; 163; 165; 169; 170; 176; 191; 225; 233; 257; 261; 263; 294; 295; 300; 302; 309; 314; 320; 322; 323
Geschichtlichkeit 159; 161; 162
Glance 38; 72; 238
Gott, *God* 67; 167; 169-177; 180; 183-186; 191; 193; 194; 197; 200; 244; 267
gramma 1; 2; 13; 293
Grammatik 9; 10; 26, 49; 151; 159; 164; 165; 169; 227
Grammophon, *gramofoon* 2; 58; 257; 260; 282; 286
Graphe 2; 74; 75; 76; 77; 79; 148; 204
Groschenroman 299
Groteske, grotesk 119-125; 188; 208; 305

H

Handschrift 1; 4; 45; 47-49; 54; 65; 68; 303
Harmonika 90; 257; 258; 312
HTML 98
hybrid 125; 238; 243; 244
Hyperlink 15 *et passim*
Hypermedia 77; 204
Hypertext 15; 16; 48; 58; 77; 78; 142; 204; 227; 322

Digitized by Google

I

Identität 147; 172; 175; 232; 237; 238; 242; 282
Ikon 84; 91; 93; 96; 220; 224; 253; 309
Index 84; 93-96; 168; 253; 254; 256
Inkommunikabilität 39; 41; 73; 159; 164; 165; 180; 181
Inszenierung 84; 196; 220; 223; 268; 289; 296-298; 305; 312
Interdiskursivität 139; 141; 142; 204; 209; 210; 311; 324
Interdisziplinarität, interdisziplinär 5; 225; 293; 324
Interlinearität 17; 43; 54; 58; 72; 77; 96; 291
Intermedialität 17; 74; 81; 96; 204; 210; 299
Internet 168; 282; 322
Interpretant 80-84; 91; 92; 221; 223; 252
Intertextualität, intertextuell 141; 142; 151; 169
Iterabilität 54

J

Jazz 1; 5; 140; 141; 145; 196; 205; 246; 264; 266-268; 270-282; 284; 286; 322

K

Kalligramm 1 *et passim*
kalligraphisch 1 *et passim*
kalos 1; 3
Kamera 60; 289; 306; 315; 318; 320; 321
Kinematographie, kinematographisch 284; 307; 312
Kirmes 254; 262; 313
Kode 2; 73; 92; 139; 143; 146-148; 163; 164; 174; 176; 190; 279
Kommunikation 5; 10; 17-20; 30; 32; 34; 36-38; 40-43; 164; 165; 180; 181; 200; 203; 238; 279; 281; 283; 301
Kommunikationsabstinenz 17; 41; 42; 136; 180; 203
Konnotation 237
Kontiguität 59; 93; 289; 303; 317
Kontrapunkt 271-277
Konvention 55; 57; 78; 79; 92; 95; 151-153; 155; 159; 162; 284; 304
Konzentration 151-153; 155; 159; 162
Kopie 46; 274
Körper 68; 82; 195; 217; 228; 230-241; 243; 244
  weiblicher Körper 5; 60; 105; 233-235; 239
Kubismus 1; 164; 205; 206; 209; 217; 226-228; 268; 284
Kunst, bildende 47; 185; 203; 226; 227

L

Lektüre 1 *et passim*
Leserin, Leser 3 *et passim*
Licht 13; 20; 41; 71; 74; 154; 170-172; 176; 181; 183; 187; 192; 208; 215; 255; 293; 294; 317
Linguistik 11; 14; 15; 23; 293
Logozentrismus, logozentristisch 68; 72; 95; 97; 99; 148; 182; 199; 223; 311

M

Mann 67; 93; 194; 236; 244; 264; 300
Manuskript 45; 54
Marsch 256; 264
marsj 286; 288; 293; 304
Maske 120; 122; 124; 125; 140
Mausklick 16; 17; 63; 82; 206
Medialität 1; 44; 68; 72; 78; 91; 184; 251; 252; 268; 305; 321
Medienkultur 254; 258; 260; 263
Medium 32; 43; 47; 58; 75; 139; 140; 217; 224; 249; 255; 264; 279; 284; 286; 293; 294; 298; 300; 302; 304-306; 308; 309; 314; 322
Menetekel 64; 65; 67; 68; 70; 73
mentalistisch 98; 104; 116
Metapher 16; 23; 41; 44; 79; 142; 161; 204; 211; 223; 227; 250; 275; 301; 322
Metasubjekt 230
Metonymie, metonymisch 23; 161; 171; 263

Digitized by Google

modern 4; 39; 81; 123; 159; 163-165; 177; 180; 185; 187; 188; 191; 195; 228; 249; 250; 252; 260; 298; 302; 317
Moderne 162; 186; 187; 316
Monologizität 140
Montage 2; 5; 291; 292; 306
Multiplikat 54
Musik 1; 43; 76; 140; 145; 197; 245-247; 249; 251; 253-262; 264; 266; 270-272; 274-276; 278-281; 283; 284; 303; 313-315
Mystik 4; 67; 167-169; 172-174; 176-188; 191; 193; 194; 199; 202-204; 278
erotische Mystik 198; 201; 202; 205
moderne Mystik 187-190; 194
Zahlenmystik 203
Frauenmystik 198

N

Name 1; 67; 118; 162; 169; 183; 206; 208; 210; 271; 286; 308
Name des Autors 19; 168; 205
Narratologie 34; 175; 190; 227-229; 278; 282
Negation 174; 176; 180; 181; 293
negativ 163; 174; 236
Netzwerk 16; 21; 53; 58; 59; 96; 141; 200; 205; 251; 268; 271; 279; 299

O

Objekt 22; 26; 39; 43; 59; 81; 82; 84-86; 89-94; 96; 152-154; 161; 172; 188; 190; 193; 194; 200; 211; 221; 222; 225-229; 232; 235; 236; 239; 241; 242; 244; 247; 251; 252; 262; 277; 306; 318; 319; 321
Objekt der Fokalisation 35; 38; 282; 283
Opfer 71; 72; 83; 125; 294; 295
Orchestrion 257; 258; 282
Orgel 257; 262; 263
Orthographie 4; 23; 25; 65; 146; 148; 149; 159; 243

P

Paradigma, paradigmatisch 24-26; 29; 59; 134
Paradoxon 41; 73; 165; 174; 177; 224
Parergon 3; 68; 148; 183; 313; 322
Parodie 185; 260
Performanz 53; 59; 60; 63; 68; 76; 77; 79-81; 168; 184; 203; 216; 237; 245; 246; 256; 268; 275; 304; 305; 311; 312; 315; 321
mediale Performanz 11; 43; 72; 95; 125; 227; 299; 301; 310
Pfad 48; 98; 123; 145; 211; 262; 322
Phone 2; 74-77; 79; 148; 204
Photographie 2
Poesie 4 *et passim*
hermetische Poesie 250
konkrete Poesie 221
Poetologie 13; 66; 74; 75; 78; 180; 199
Polyglottie 146; 147; 323
polyphon 140; 146; 268; 272; 274-276
Polyphonie 146; 268; 272
Populärkultur 256; 299
Porträt 84; 210
Prätext 141
Prozess der Signifikation 4; 19; 26; 58; 59; 63; 67; 68; 70; 72; 94; 142; 172; 203; 210; 230; 245; 246; 252; 279; 285; 291; 305; 318

R

Rahmen 4; 10; 16; 57; 75; 77; 84; 96; 142; 149; 181; 182; 188; 204; 205; 208; 257; 267; 282; 289; 294; 299; 302
Referenz 13; 14; 155; 249
Repräsentamen 80-84; 91-93; 96; 221-223; 297; 308-310
Repräsentation 2; 5; 22; 38; 60; 89; 94; 95; 218; 221; 233; 235; 239; 243; 244; 266; 267; 274; 275; 315
Reproduktion 302
Reproduzierbarkeit 54
Rhetorik 40; 82; 174; 188; 321
Rhythmus 4; 79; 143; 226; 253-256; 266; 267; 272; 277; 284; 289; 291

Digitized by Google

S

sakral 124; 144; 145; 167; 169; 179; 190; 192; 252; 260; 262; 263; 276; 278
Schmetterling 63; 139; 142; 143; 287
Schmuck 179; 182; 183; 199
Schnitt 72; 308
Schrift 1-5; 9; 11; 31; 43-46; 53-55; 57; 60; 63-68; 72; 73-80; 82-85; 88; 91; 94; 95; 139; 143; 148; 149; 168; 181; 184; 186; 203-205; 218; 220; 223; 226; 237; 241; 244; 274; 280; 284; 293; 304; 305; 311-313; 317
Schweigen 17; 18; 32; 33; 40; 41; 53; 67; 73; 147; 165; 167; 179; 180; 202; 279-282; 284; 309
Segmentierung 76; 306; 130; 133; 236
Semantik 5; 12; 14; 29; 59; 155; 198; 249
Semiotik 17; 49; 139; 150; 217; 304
Sequenzialität 142
sexuell 38; 192; 194-198; 232; 233; 237; 239; 263
Signatur (*vgl.* Unterschrift) 4
Similarität 24; 90; 93; 96
Sinne 11; 13; 15; 16; 18; 20; 35; 38; 41; 45; 47; 53; 55; 59; 63; 65; 68; 71; 72; 76; 81-83; 92; 140; 141; 146; 148; 152; 179; 183; 186; 190; 197; 217; 218; 232; 233; 260; 263; 280; 281; 293; 318; 319; 321; 322
Spelling Kollewijn 148-151; 159; 162; 202
Sprechen 4; 8; 17; 18; 32-34; 41; 43; 53; 67; 73; 76; 81; 96; 139; 146; 147; 166; 167; 173-175; 178-181; 190; 193; 194; 196; 202; 217; 219; 223; 259; 279-282; 301; 304; 309-311; 318
Sprung 17; 19; 60; 77; 216; 274; 286
Spur 13; 44; 47; 48; 94; 155; 224; 283; 293
Stadt 103; 121; 196; 255
Stille 27; 173; 180; 219; 309; 312; 315
Stummfilm 2; 284; 294; 296; 300-302; 304; 309-312; 315
Stummheit 5; 33; 180; 300; 302; 309; 312
Subjekt 11; 22; 26; 28; 35-37; 39; 48; 59; 65; 147; 172; 175; 176; 184; 188; 193; 194; 200; 221; 228; 232; 235; 236; 238; 241-244; 247; 250-252; 262; 277; 279; 281-283; 289; 315; 317; 319; 322; 323
Subjekt der Fokalisation 188; 228, 252; 282
Subjektivität 4; 22; 37; 39; 172; 179; 190; 232; 236; 243; 251; 281-283; 315; 321; 325
Subversion 254; 264; 271; 280
Supplement 3; 75; 183
Surrealismus 149; 164
Symbol 84; 92
Synästhesien, synästhetisch 4; 107; 112; 127; 275; 322
Synekdoche 233
Synkope 264; 271; 276; 277; 279; 281
Syntagma 9; 25; 26; 171; 172; 231; 262
Syntax 4; 9; 10; 12; 23; 24; 40; 67; 153; 157; 175; 180; 184; 189; 190; 221; 227; 240; 243; 249; 250; 259; 292
Systemtheorie, systemtheoretisch 41, 107; 137

T

Tanz 36; 37; 198; 200; 234; 242; 246; 247; 252-256; 266; 285; 286
Telegraph, *telegraaf* 2, 286
Text 4 *et passim*
Textfluss 1; 9; 24; 54-56; 63; 69; 71; 72; 76; 184; 218; 301; 305
Textgenese 48; 209
Textualität 15; 16; 28; 53; 141; 323
Textvariante 45; 47-49; 53; 54; 209
Tinte 1; 3; 8; 9; 45; 46; 49; 54; 63; 81; 139; 142; 182; 236; 261; 304
Tod 36; 150; 161; 236; 239; 243; 252; 281
Transkription 5; 45; 46; 49; 268
Typographie, typographisch 44-46; 54; 55; 164; 208; 273; 291
Typoskript 49; 50; 54; 130

U

Unanimismus 254
Unikatizität 54
unio mystica 172; 173; 177; 179; 184; 190; 193; 194; 198; 247; 251

Digitized by Google

Unterschrift 22; 48; 65; 93

V

Verhaltensforschung 324
Visualität 5; 54; 74; 75; 77; 80; 81; 91; 217; 219; 275; 284; 302; 305; 314
visuell 1 *et passim*

W

Wortkunst 4; 53; 79; 151; 152; 154; 155; 159; 164; 165; 169; 188; 203; 204; 226; 227; 250

X

Xanadu 168; 205

Z

Zeichen 1 *et passim*
Zeichenprozess 4; 14; 91; 139; 145; 148; 168; 251; 259; 279
Zerstückelung 5; 23; 53; 232; 234; 235; 278; 283; 317
Zierrat 3; 97; 106; 182; 312
Zirkus 210; 254; 262

Digitized by Google

Digitized by Google