

# Zweitveröffentlichung



Fabian, Jeanette

## Das ABC der Bildpoesie : Die Bildgedichte des Poetismus als minimalistische Kunstformen

Datum der Zweitveröffentlichung: 23.10.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-110962x

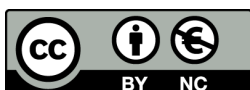
### Erstveröffentlichung

Fabian, Jeanette (2021): Das ABC der Bildpoesie : Die Bildgedichte des Poetismus als minimalistische Kunstformen, in: Christine Gölz, Alfrun Kliems, und Birgit Krehl (Hrsg.), Haiku – Epigramm – Kurzgedicht: Kleine Formen in der Lyrik Mittel- und Osteuropas, 1. Auflage, Köln: Böhlau Verlag, S. 119–134, doi: 10.7788/9783412513481.119.

### Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

# Das ABC der Bildpoesie

## Die Bildgedichte des Poetismus als minimalistische Kunstformen

Jeanette Fabian

Die radikale Kritik an den tradierten künstlerischen, insbesondere naturalistischen und mimetischen Ausdrucksformen und die Infragestellung des gattungsspezifisch kanonisierten Begriffs eines Kunstwerks sind wesentliche Merkmale der europäischen Avantgardeströmungen der 1910er und 1920er Jahre. Aber nicht nur der allgemeine, traditionelle Werkbegriff der Kunst wird von den Avantgarden einer radikalen Kritik unterzogen, sondern auch die bis dahin gültigen Grenzen zwischen den Künsten und das historisch überlieferte Verständnis einzelner Kunstgattungen werden weitgehend aufgehoben. So wird zum Beispiel mit dem Verszerfall und dem Aufkommen des sogenannten freien Verses in der modernen Literatur die klassische Definition der Lyrik als „Einzelrede in Versen“ in Frage gestellt.<sup>1</sup> Die traditionellen Merkmale lyrischer Texte wie Reim, metrische Binnenstruktur oder andere Formen syntaktischer oder semantischer Einheiten verlieren ihre Allgemeingültigkeit. In den Theorien der modernen Lyrik – um hier eine berühmte Redewendung Theodor W. Adornos abzuwandeln – wurde es zur Selbstverständlichkeit, dass nichts, was die Lyrik betrifft, mehr selbstverständlich ist.<sup>2</sup> „Endgültige Festlegungen nach überkommenen Kriterien“, die die Lyrik von anderen literarischen oder künstlerischen Gattungen unterscheiden und die im Sinne der wissenschaftlichen Definitionslehre als notwendige oder sogar hinreichende Bedingungen eines lyrischen Textes betrachtet werden können, sind „mit der Etablierung des sogenannten freien Verses im Prozeß der modernen Lyrik“ nicht mehr möglich. „An die Stelle der Definition ist“ – wie Stefan Moster resümierend die literaturtheoretischen Diskurse zur modernen Lyrik zusammenfasst – „die immer wiederkehrende Frage danach getreten“.<sup>3</sup>

Eine Konsequenz aus den definitorischen Überlegungen in der literaturwissenschaftlichen Theorie- und Begriffsbildung zur modernen Lyrik wäre es, anstatt rein verbale Kriterien für die Identifikation beziehungsweise Definition eines lyrischen

---

1 Zur historischen Definition der Lyrik ausführlicher Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, bes. 95. Zum „Verszerfall“ und zur Bedeutung des freien Verses in der Moderne siehe Kritik des freien Verses. Hg. v. Hans-Jost Frey und Otto Lorenz. Heidelberg 1980, insbesondere Frey, Hans-Jost: Verszerfall. In: Ebd., 13–81.

2 Vgl. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1970, 9.

3 Moster, Stefan: Das Auge liest mit. Formen von Bild-Text-Relationen in moderner Lyrik. In: Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten. Hg. v. Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier. Freiburg/Breisgau 2000, 257–287, hier 257.

Textes zu suchen, anzuerkennen, dass darüber hinaus auch in der optischen Gestaltung und der wahrnehmbaren Erscheinung des (typo-)grafischen Ordnungssystems ein signifikantes Merkmal moderner Lyrik und damit der Bestimmung des modernen Gedichts zu sehen ist, das heißt in einem visuellen Kriterium, „das auf der interaktiven Funktionalität von Wortzeichen und Bildzeichen gründet und schlicht und einfach etwas mit der Druckanordnung und umbrochenen Zeilen zu tun hat, also mit der graphischen Form auf einer Fläche“.<sup>4</sup> In der Entwicklung des freien Verses zur modernen Bildpoesie – paradigmatisch exemplifiziert im lyrischen Werk von Stéphane Mallarmé – wird die (typo-)grafische Gestaltung der Fläche als konstitutives Element des Textes und als zusätzliche syntaktische Dimension des lyrischen Ausdrucks (wieder-)entdeckt.<sup>5</sup> Mit den Avantgarden und künstlerischen Ismen der 1910er und 1920er Jahre tritt zunehmend der visuelle Aspekt des künstlerischen Ausdrucks in den Vordergrund und das scheint selbst für die literarischen Avantgardebewegungen gültig zu sein, in denen – wie zum Beispiel im russischen oder italienischen Futurismus – das Primat des Phonems vor dem des Graphems behauptet wird. Auch die Formen der modernen Lautpoesie bedürfen – wie Beispiele von Aleksej Kručënych, Filippo Tommaso Marinetti oder Kurt Schwitters besonders anschaulich verdeutlichen – eines besonderen Notations- oder Aufschreibesystems, das oftmals Anleihen bei der Malerei, der Grafik oder der Musik macht.<sup>6</sup>

Die zunehmende Optisierung des Wortes in der Lyrik oder generell die Vorrangstellung visueller und die Generierung neuer bildlicher Ausdrucksformen koinzidiert mit einem der Leitmotive in der Geschichte der avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts: nämlich mit der „ständigen Neudefinition dessen, was in den Bildkünsten als ein ‚Werk‘ gelten kann“.<sup>7</sup> Mit den intermedialen Relationen und den Interferenzen, die die Avantgarde zwischen den einzelnen künstlerischen Medien stiftet, werden nicht nur die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen überschritten und dekonstruiert, sondern auch neue künstlerische Ausdrucksformen oder – aus der kulturwissenschaftlichen Retrospektive betrachtet – neue Kunstgattungen geschaffen, die oftmals aus der mehr oder weniger vollständigen Fusion oder Vernetzung einzelner Künste oder traditioneller Künste mit neuen, zumeist technischen Medien resultieren. Die in der tschechischen Avantgarde der 1920er Jahre projek-

4 Ebd., 248. Vgl. dazu auch Lorenz, Otto: Poesie fürs Auge. In: Kritik des freien Verses (wie Anm. 1), 83–124.

5 Vgl. dazu Mon, Franz: Zur Poesie der Fläche. In: Ders.: Gesammelte Texte 1. Essays. Berlin 1994, bes. 77. Mon bezieht sich dabei auf Mallarmés *Un coup de dés* (Ein Würfelwurf), vgl. dazu Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897). In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Henri Mondor und Georges Jean-Aubry. Paris 1945, 453–477.

6 Vgl. dazu die Sammlung *Vzorval’* (Gesprengst, 1913) von Kručënych, in der der handschriftliche Duktus mit malerischen Illustrationen von Ol’ga Rozanova verbunden wurde; auch *Zang Tumb Tuum* (1914) von Marinetti, der beispielsweise den „Telegraphenstil“ typografisch nachahmte, sowie Richard Huelsenbecks, Marcel Jancos und Tristan Tzaras *L’amiral cherche une maison à louer* (1916) und Schwitters *Ursonate* (1927), die wie eine musikalische Notation aufgeschrieben wurden.

7 Daniels, Dieter: Vom Readymade zum Cyberspace. Kunst/Medien. Interferenzen. Ostfildern – Ruit 2003, 9.

tierten und zumindest in wenigen experimentellen Formen realisierten Intertexte, wie zum Beispiel die von Vítězslav Nezval vorgestellten Tanzgrotesken, Radioszenarien oder sogenannten fotogenischen Gedichte,<sup>8</sup> können die medialen künstlerischen Interferenzen aufzeigen, die etwa zwischen der Literatur beziehungsweise Lyrik und dem Tanz, dem Radio, der Fotografie oder dem Film hergestellt wurden. Die wohl prominentesten intermedialen Ausdrucksformen der tschechischen Avantgarde sind die sogenannten poetistischen „Bildgedichte“ (*Obrazové básně*),<sup>9</sup> die einerseits eine neue Bildästhetik repräsentieren und andererseits einer neuen „Ökonomie des dichterischen Ausdrucks“ entsprechen, die „vor allem optisch, bildnerisch, typographisch, nicht phonetisch und onomatopoetisch ist“.<sup>10</sup> Karel Teige, der Haupttheoretiker der tschechischen Avantgarde, spielt diese Dominanz des Visuellen gegenüber dem Verbalen bereits in seiner Auseinandersetzung mit Roman Jakobsons formalistischem Standpunkt aus,<sup>11</sup> indem er das Primat des Graphems gegenüber dem Phonem als elementarer Form für den Aufbau beziehungsweise die Erfindung neuer künstlerischer Gebilde hervorhebt. Die Konzentration und Fokussierung auf das Visuelle, das im zivilisatorischen Entwicklungsprozess und im modernen Leben des Menschen vornehmlich durch die vielfältigen großstadtfolkloristischen Erscheinungen angesprochen wird, führt dazu, so die Argumentation von Teige, dass „die auditiven Typen des Dichters mit dem Kurs der romantischen Kontemplation [sinken]“ und unsere Zivilisation „an der Schwelle einer neuen Bildpoesie“ steht, in der primär durch das Auge alle Sinne und alle Empfindungsbereiche des Rezipienten erregt werden sollen.<sup>12</sup>

Die neue Bildpoesie, die als Ausdruck einer universalen Poesie betrachtet wird, muss zum einen der außergewöhnlichen Bedeutung der insbesondere mit den neuen technischen Medien expandierenden Bildproduktion und -distribution und zum anderen einer, vom ‚Nullpunkt‘ ausgehenden, neuen – wie man sie nennen könnte – Ästhetik der elementaren Einfachheit entsprechen, um mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Wirkungen hervorzurufen. Diese maximale Wirksamkeit soll

8 Dazu Nezval, Vítězslav: Mobilisace. První radiové scenario věnované Karlu Teigemu [Mobilmachung. Erstes Radioszenarium Karel Teige gewidmet]. In: Ders.: *Básně na pohlednice*. Praha 1926, 55–60. – Ders.: *Náměsíčná. Taneční groteska*. Hudba: Ervín Schulhoff [Die Mondsüchtige. Tanzgroteske. Musik: Ervín Schulhoff]. In: Ebd., 41–45.

9 Der Ausdruck „Bildgedicht“ wird hier als historischer Selbstbeschreibungsbegriff der tschechischen Avantgarde verwendet. Die sogenannten Bildgedichte des Poetismus repräsentieren verbal-visuelle Beziehungen in Form von Schrift-Bildern und entsprechen nicht der traditionellen Definition des Bildgedichts als eines „Gedicht[es] auf ein Kunstwerk, das meist deskriptiv angelegt und nur in Ausnahmefällen figuriert ist“. Vgl. Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel 1987, 319.

10 Teige, Karel: *Malířství a poesie* [Malerei und Poesie]. In: *Disk 1/1* (1923), 19–20, hier 20.

11 Vgl. Fabian, Jeanette: *Autonomie und Synthese. Roman Jakobson und die Künstlervereinigung Devětsil*. In: Roman Jakobsons *Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*. Hg. v. Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek. Göttingen 2003, 121–153.

12 Teige, Karel: *Manifest poetismu* [Manifest des Poetismus]. In: *ReD 1/9* (1928), 317–336, hier 325. Deutsch: Teige, Karel: *Manifest des Poetismus*. In: Ders.: *Liquidierung der „Kunst“: Analysen, Manifeste*. Hg. v. Paul Kruntorad. Frankfurt am Main 1968.

nach Teiges poetistischem Selbstverständnis sowohl durch die Fusion der einzelnen künstlerischen Medien, die partielle oder vollständige Synthese der Künste als auch durch die poetische Erregung und Sensibilisierung aller Sinne des Menschen, die sogenannte Poesie für alle Sinne erreicht werden. Allerdings bedarf es, wie Teige explizit hervorhebt, einer präzisen Formulierung und Bereinigung der bisherigen künstlerischen Ausdrucksmittel sowie einer empirisch-wissenschaftlichen Grundlegung, in der die Wirkungen und Reaktionen des Zuschauers erforscht werden.<sup>13</sup> Die poetistischen Bildgedichte erscheinen als erste Formen einer neuen absoluten Bildpoesie. Aus unterschiedlichen künstlerisch-medialen Elementen zusammengesetzt, drücken sie erstmalig und exemplarisch den Kern der poetistischen Ästhetik in Form einer „Poesie für alle Sinne“ aus. Die poetistischen Bildgedichte repräsentieren für die tschechische Avantgarde den Ausgangs- beziehungsweise Nullpunkt für eine ‚Kunst nach dem Ende der Kunst‘ und insofern erscheinen die neuen Bildtypen und Bildgedichte als zeitgemäße Substitute für die überlieferten Arten des künstlerischen Bildes. Die poetistische Ästhetik der elementaren Einfachheit kann als eine Form des literarischen Minimalismus gelesen werden, als eine – wie Mirjam Goller und Georg Witte den literarischen Minimalismus im Allgemeinen charakterisieren –

Ästhetik der Kürze, des Verzichts, der Leere, wobei hier weiter zu differenzieren wäre in poetische Minimalismen (in Gestalt von topologischen, versifikatorischen, graphematischen Reduktionismen) und narrative Minimalismen (in Gestalt von verschwundenen, verborgenen, invertierten Ereignissen) und schließlich – als textsortenübergreifende Phänomene – in Kurz- und Kürzestgattungen der Erzählprosa, Drama und Poesie und in sogenannten „seriellen“ Texten.<sup>14</sup>

Ergänzend ließe sich noch hinzufügen, dass nicht nur Reduktionismen, sondern auch elementare verbale wie visuelle Aufbau- beziehungsweise Konstruktionsprinzipien, wie sie zum Beispiel in der Lautpoesie des Futurismus oder in den intermedialen Kunstwerken des Konstruktivismus und Poetismus Anwendung finden, zu Formen poetischer Minimalismen führen.

Erste experimentelle Versuche dieses verbal-visuellen Elementarismus finden sich in Vítězslav Nezvals Buch *Pantomima* (Pantomime), das 1924 in der Gestaltung von Karel Teige erschien.<sup>15</sup> Besonders bezeichnend für Nezvals *Pantomima* – sieht man einmal von der Bedeutung der einzelnen literarischen Beiträge ab, die in ihren vielfältigen Formen auch ein erstes Spektrum der literarisch-poetischen Arbeiten Nezvals aus den Jahren 1922 bis 1924 darstellen – ist die außergewöhnliche

13 Teige verbindet auch in der Konzeption seiner neuen Bildästhetik die wissenschaftlichen und künstlerischen Momente, die dem Verhältnis von Konstruktivismus und Poetismus in seiner allgemeinen Theoriebildung entsprechen.

14 Goller, Mirjam/Witte, Georg: Einleitung. In: Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Hg. v. Mirjam Goller und Georg Witte. Wien 2001, 7–18, hier 9.

15 Vgl. Nezval, Vítězslav: *Pantomima* [Pantomime]. Praha 1924 (Reprint 2004), 137. – Zu den nachfolgenden Analysen der poetistischen Bildgedichte vgl. Fabian, Jeanette: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde. Wien u. a. 2013.

Ausstattung des Bandes, die sich schon in der Variabilität der typografischen Gestaltung der einzelnen Beiträge oder den besonderen Bildbeigaben und integrierten Zitationen und Kommentaren zu poetologischen oder ästhetischen Themen anderer Literaten (zum Beispiel zu Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire oder Jean Cocteau) ausdrückt. Teige gestaltet jeden einzelnen Text von Nezval – *Pantomima* umfasst sechsunddreißig voneinander abgesetzte Beiträge – mit verschiedenen typo- und druckgrafischen Mitteln (Flächengestaltung, Satzanordnung sowie u. a. Dicke, Größe, Anordnung und unterschiedliche Typenwahl der Buchstaben), die zum Teil in Titel, Untertitel oder in den Bildüberschriften nochmals differenziert werden. In *Pantomima* sind besonders die intertextuellen Beziehungen zu Apollinaire und dessen Versuchen auffällig, in Form von Kalligrammen oder Ideogrammen die Buchstaben seiner Poesie optisch zu simultanisieren. Um visuelle



Abb. 1: Vítězslav Nezval *Adé* (1924)

Konfigurationen unmittelbar erfassbar zu machen, versuchen Nezval und Teige beispielsweise in *Pierot cyklista* (Pierrot Radfahrer), *Depeše na kolečkách* (Depešche auf Rädern), *Srdce hracích hodin* (Herz der Spieluhr) oder in dem Bildgedicht *Adé*, das bereits vorab in der Zeitschrift *Host* (Gast) veröffentlicht wurde, mit spezifisch bildkünstlerischen Semantisierungsmöglichkeiten die einzelnen Bild- und Textelemente simultan zu präsentieren. Ebenso wie bei Apollinaire, der zwar für sich beanspruchte, die Typografie zumindest teilweise simultanisiert zu haben, müssen allerdings auch in *Pantomima*, zum Beispiel in der Teilsequenz XI aus *Srdce hracích hodin*, das dem Kalligramm *Il pleut* (1914–1916) von Apollinaire nachempfunden ist, die einzelnen Zeilen nacheinander gelesen und damit der visuelle Eindruck in zeitlicher Folge mit dem verbalen Ausdruck in Einklang gebracht werden.<sup>16</sup> Von einer gelungenen Simultaneität des verbal-visuellen Ein- beziehungsweise Ausdrucks kann jedoch bei dem Bildgedicht *Adé* gesprochen werden, das mittels einer schwarzen Balkeneinrahmung und der Verwendung einer konventionalisierten Vignette die visuelle Gestalt einer Todesan-

16 Vgl. dazu Nezval, Vítězslav: *Srdce hracích hodin* [Herz der Spieluhr]. In: Nezval: *Pantomima* (wie Anm. 15), 123–130, hier 128. Zu Apollinaires *Il pleut* vgl. Adler/Ernst: *Text als Figur* (wie Anm. 9), 244.

zeige hat. (Abb. 1) Der endgültige Abschied, der auch das verbal-inhaltliche Thema des Bildgedichts ist, wird unmittelbar durch die optische Gestaltung erfasst.

In Nezvals *Srdce hracích hodin*, das aus 17 Teilen aufgebaut ist und aus sehr unterschiedlichen Textsorten wie Versen, lyrischen Anekdoten, poetischen Aphorismen oder sogar einer eingeklebten Reproduktion von Teiges Bildgedicht *Co je nejkrásnějšího v kavárně?* (Was ist das Schönste in einem Café?) besteht, lassen sich auch – vielleicht eine Hommage an Roman Jakobson – Analogien und intertextuelle Beziehungen zu den russischen kubo-futuristischen Experimenten einer neuen elementaren Lautpoesie finden. Wie in Velimir Chlebnikovs „Ur-“ beziehungsweise „Sternensprache“ entfaltet Nezval in der Textsequenz XVI ausgehend von der Grundstruktur der Wortwurzel „svět“ (Welt) verschiedene lexikalische und morphologische Möglichkeiten des Wortspiels:

SVĚT  
 SVĚT – lo  
 SVĚT – lonoš  
 SVĚT – luška  
 SVĚT – ice  
 SVĚT – obol  
 SVĚT – ák  
 SVĚT<sup>17</sup>

Nezvals Interesse richtete sich allerdings stärker auf die Möglichkeiten der freien Assoziation und poetischen Imagination, die den einfachsten Worten einen semantischen Selbstwert geben, so dass – wie es Charles Baudelaire in seinen Haschischaufzeichnungen, die in *Srdce hracích hodin* auszugsweise als Zitation beigelegt sind, ausdrückt – „unendliche Wortspiele und grobe Muster von Komik ununterbrochen aus eurem Gehirn herausquellen“. <sup>18</sup> Nezval ist die literarische Semantik zu wichtig, als dass er sich mit dem formalen Bau der Sprache begnügen würde, auch wenn er, den russischen Futuristen nicht unähnlich, die Realität der Sprache anerkennt:

Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřující skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. A Shakespeare není nic jiného nežli slova, slova, slova. [...] Slovo je předmětem, jež vyslovuje. Přemist'ující tedy slova v básni, přemist'ujeme předměty.<sup>19</sup>

Der Baum ist ein Baum, weil er einmal so bezeichnet wurde. Worte, die die Realität ausdrücken, sind somit in der Tat selbst Realität. Und Shakespeare ist nichts anderes als Worte, Worte, Worte. [...] Das Wort ist der Gegenstand, den es ausspricht. Indem man also die Worte im Gedicht umstellt, stellt man die Gegenstände um.

17 Nezval: Pantomima (wie Anm. 15), 130. Die wörtliche Übersetzung ins Deutsche lautet: „Welt/Licht/Lichtträger/Leuchtkäfer/Heilige/Weltschmerz/Lebemann/Welt.“ Allerdings gibt sie Nezvals Spiel mit dem Wortstamm und den Suffixen des Originals nicht wieder.

18 Ebd. – Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

19 Nezval, Vítězslav: Kapka inkoustu [Ein Tropfen Tinte]. In: ReD 1/9 (1928), 307–314, hier 314.

Nezval strebt mit seinen neuen, poetisch-imaginären Experimenten hauptsächlich die „Entblößung der Wirklichkeit“ an, um sie in ihrer ursprünglichen und reinen Form vorzustellen und um damit die Sensibilität und Imaginationskraft des Rezipienten anzuregen. In *Kapka inkoustu* (Ein Tropfen Tinte) beschreibt er seine Methode der literarischen Montage, die zugleich als Beschreibung der bildpoetischen Collagetechnik der tschechischen Avantgarde gelesen werden kann:

Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhaliti skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den.<sup>20</sup>

Die Logik ist genau das, was aus leuchtenden Worten Phrasen macht. Logisch gehört das Glas zum Tisch, der Stern zum Himmel und die Tür zur Treppe. Darum sehen wir sie nicht. Man muss den Stern auf den Tisch legen, das Glas in die Nähe des Klaviers und der Engel stellen, und die Tür in die Nachbarschaft des Ozeans verlegen. Es ging darum, die Wirklichkeit zu entblößen, ihr die leuchtende Form zu geben wie am ersten Tag.

Um die Einfachheit des Alltäglichen und die ursprüngliche, „leuchtende Form des ersten Tages“ geht es auch in dem ein Jahr nach *Pantomima* erschienenen Gedichtband *Na vlnách TSF* (Auf den Wellen von TSF) von Jaroslav Seifert, der unter anderem als „erster Höhepunkt“ oder sogar als das Hauptwerk des Poetismus bezeichnet wurde.<sup>21</sup> Die Ausstattung, Umschlaggestaltung und generell die visuelle und typografische Gestaltung der Gedichte, die Teige in Zusammenarbeit mit Seifert entwarf, impliziert – allein schon durch den Titel des Bandes – ebenfalls intertextuelle Beziehungen zu Guillaume Apollinaire, der in seinem Kalligramm *lettre-océan* die Buchstaben TSF ins Zentrum seines Schrift-Bildes rückt.<sup>22</sup> Dementsprechend trägt auch das erste Gedicht in *Na vlnách TSF* den Titel *Guillaume Apollinaire* und es werden die formalen und semantischen Spielzüge von Seiferts Lyrik erkennbar, wie zum Beispiel die Verwendung freier, interpunktionsloser, gereimter wie unge-reimter Langverse oder die Reihung disparater, sozusagen montierter Gegenstände und Gedanken, die Ironie, Komik, Wehmut, Spott oder Liebeskummer evozieren und den Zustand des lyrischen Ich in der Großstadt Paris ausdrücken.<sup>23</sup> Karel Teige nimmt mit seiner (typo-)grafischen Gestaltung der Gedichte die historische Linie der visuellen Poesie bei Apollinaire und Pierre Albert-Birot auf, indem er den optischen Akzent der Gedichte in den Vordergrund stellt. Abgesehen von dieser Hommage an Apollinaire ist *Na vlnách TSF* jedoch ein paradigmatisches Beispiel dafür, dass die verbal-visuellen Beziehungen in der poetistischen Bildpoesie nun vornehmlich

20 Ebd., 314.

21 Vgl. dazu Plattner, Eva H.: Nachwort. In: Jaroslav Seifert: Auf den Wellen von TSF. Gedichte. Hg. v. Eva H. Plattner und Peter Weibel. Wien 1985, 73–94. Plattner interpretiert *Auf den Wellen von TSF* „gleichzeitig“ als „Anfang, Höhepunkt und Schlußpunkt der poetistischen Dichtkunst Seiferts“ (93).

22 Apollinaire, Guillaume: *lettre-océan*. In: Adler/Ernst: Text als Figur (wie Anm. 9), 243.

23 Seifert, Jaroslav: *Na vlnách TSF* [Auf den Wellen von TSF]. Praha 1925 (Reprint 1992), 7.

nach konstruktivistischen Prinzipien gestaltet werden, das heißt die typografische Gestaltung der verbalen Elemente wird mit elementaren geometrischen Grundformen verbunden. Das bildtheoretische Credo, ein Maximum an Zweckmäßigkeit und Ökonomie in der Gestaltung umzusetzen, um die einzelnen Aufbauelemente harmonisch verbinden zu können, wird in einzelnen Textgestaltungen von *Na vlnách TSF* in dem Sinne erkennbar, dass zumindest einige Gedichte auf den ersten Blick wie ein Bild gesehen und erst dann gelesen werden. Dies entspricht Teiges bereits in seinem Manifest *Malířství a poesie* (Malerei und Poesie) formulierter Einstellung, man lese „ein Gedicht wie ein modernes Bild“ und – umgekehrt – „das moderne Bild wie ein Gedicht“.<sup>24</sup>

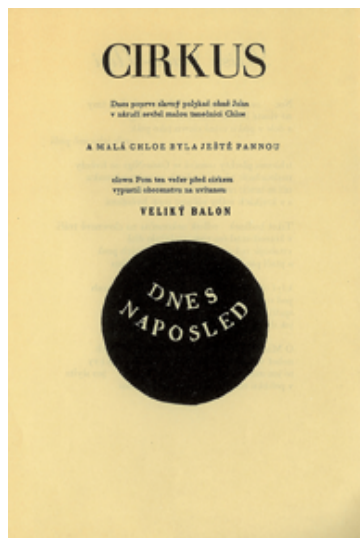
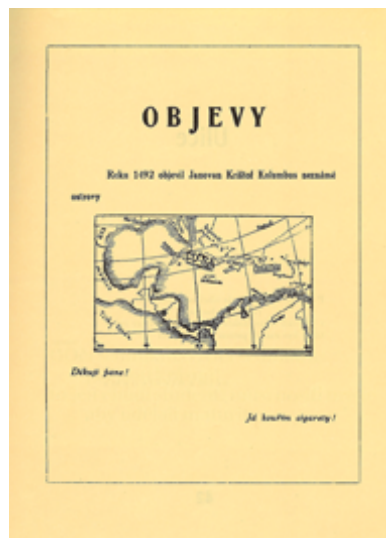
Die Sammlung *Na vlnách TSF* zeigt Beispiele, bei denen die Bildgedichte primär mit dem Sehsinn wahrgenommen werden und die Worte in den Gedichten vorwiegend als visuelle eigenständige Zeichen fungieren, die mit optischen Assoziationen verbunden sind. In einigen Bildgedichten werden die Bildelemente beziehungsweise Wort-Bilder auch thematisch eingesetzt, das heißt, dass zum Beispiel Primärfarben oder elementare geometrische Formen inhaltliche Motive des Bildgedichts darstellen. Dies geschieht häufig in den ‚karnevalesken‘ Bildgedichten, die Themenbereiche wie das Varieté, den Jahrmarkt oder den Zirkus ins Zentrum rücken und in spielerischer Verwendung jener Formen eine naive Bildlichkeit erzeugen. In *Na vlnách TSF* ist das Bildgedicht *Cirkus* charakteristisch für den mehrdeutigen, thematisch-illusionistischen Einsatz geometrischer Formen. (Abb. 2) Die flächige Kreisform am Ende des Gedichts soll sowohl einen aufsteigenden Ballon verkörpern als auch zugleich das Wahrzeichen der Künstlergruppe Devětsil – den roten Kreis – und das Symbol der Zeitschrift *Disk* (Diskus) repräsentieren. Dieser optisch-semanticen Organisation elementarer Formen und Farben liegen unter anderem die schon von Le Corbusier proklamierten syntaktisch-semanticen Gesetzmäßigkeiten der puristischen Bildsprache zugrunde. Wie Teige ergänzt, führen sie zu einem „Verständnis für den Geist der betreffenden Typen“, deren „Verwendung nach dem Charakter des Textes, Kontrastierung des typografischen Materials zwecks stärkerer Betonung des Inhalts“ erfolgt.<sup>25</sup> Demnach erlauben die Typen eine Art Komponieren nach einem – wie Le Corbusier es nannte – „Ausleseprinzip“; in ihren Grenzen kann sich die Einbildungskraft und Phantasie des Rezipienten entfalten.<sup>26</sup>

Die Verklärung des Gewöhnlichen, die Begeisterung für alltägliche Dinge und Ereignisse sowie die Faszination der Reise und ursprünglichen Fremdheit sind weitere Themen der poetistischen Bildgedichte. In dem Bildgedicht *Objevy* (Entdeckungen), kommt zudem eine Form der Inbeziehungsetzung von verbalen und

24 Teige: *Malířství* (wie Anm. 10), 20.

25 Karel Teige. In: *Gefesselter Blick. 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung*. Hg. v. Heinz Rasch und Bodo Rasch. Baden 1930 (Reprint 1996), 95–96.

26 Zur Bedeutung von Le Corbusier und des französischen Purismus für die Entwicklung der tschechischen Avantgarde vgl. ausführlicher Fabian, Jeanette: *Purismus – Poetismus. Život II* und die europäische Moderne. In: *Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. Hg. v. Birgit Krehl und Herta Schmid. München 2008, 280–293.

Abb. 2: Jaroslav Seifert *Cirkus* (1925)Abb. 3: Jaroslav Seifert *Objevy* (1925)

visuellen Elementen beziehungsweise das Verhältnis von Sagen und Zeigen zum Ausdruck. (Abb. 3) Das Bildgedicht präsentiert sich zunächst als gerahmtes Plakat-Bild, aber simultan wird auch der in großen, fett gedruckten Lettern gesetzte Titel OBJEVY wahrgenommen. Unter dem Titel findet sich die gewöhnlich seit der Schulzeit bekannte, also lapidare historische Tatsache: „Roku 1492 objevil Janovan Krištof Kolumbus neznámé ostrovy“ („Im Jahre 1492 entdeckte der Genuese Christoph Kolumbus unbekannte Inseln“). Dann werden die mittlerweile mit Namen versehenen Inseln – in Form einer Landkarte, auf der unter anderem „Cuba“ und „Portorico“ eingezeichnet sind – gezeigt und die Errungenschaften benannt: „Děkuji pane! Já kouřím cigarety!“ („Danke mein Herr! Ich rauche Zigaretten!“). Der kausale Zusammenhang von Entdeckung und sinnlichem Genuss ist offensichtlich. Er wird einerseits mithilfe einfachster verbaler und visueller Mittel im Bildgedicht künstlerisch-ironisch verklärt und andererseits offenbart er die Aneignung des ursprünglich Fremden und Unbekannten.

Die intermediale Vernetzung und Ästhetik der elementaren Einfachheit – in diesem Fall von grundlegenden Elementen der Bild- und Körpersprache mit den reinen Imaginationen und Assoziationen eines poetischen Lyrismus – ist auch in der Buchpublikation von Vítězslav Nezval's *Abeceda* (Alphabet) maßgeblich. Das von Nezval 1922 verfasste Gedicht, dessen Erstdruck 1923 in einer einfachen, sachlich gehaltenen Typografie von Teige in der Zeitschrift *Disk* und die zweite, inhaltlich geringfügig veränderte Fassung 1924 in *Pantomima* erschien,<sup>27</sup> wurde am 14. April 1926 im Osvobozené divadlo (Befreiten Theater) anlässlich eines Vítězslav-Nezval-Abends unter der Regie von Jiří Frejka als Bewegungskomposition von

27 Nezval, Vítězslav: *Abeceda*. In: *Disk* 1/1 (1923), 3–4. – Ders: *Abeceda*. In: Nezval: *Pantomima*

der Tänzerin Milča Mayerová aufgeführt. Noch im selben Jahr erscheint *Abeceda* als eigenständige Buchpublikation, in der nicht nur Nezvals Gedichtzyklus – abermals überarbeitet und verändert, aber nun in seiner definitiven Form – sondern auch Frejkas und Mayerovás Interpretation der einzelnen Buchstaben (fotografiert von Karel Pasma und von Karel Teige zu einer konstruktivistischen typografisch-fotografischen Montage bearbeitet) veröffentlicht wird.<sup>28</sup>

Mit der Buchpublikation von Nezvals Gedichtzyklus *Abeceda* gestaltet Teige seine ersten typo-fotografischen Arbeiten, in denen er sein Konzept einer konstruktiven grafischen Visualisierung des Alphabets mit den unterschiedlichen Funktionen des fotografisch-künstlerischen Ausdrucks verbindet. Während *Pantomima* – unter dem Gesichtspunkt der intermedialen Gestaltung, insbesondere der Wort-Bild-Beziehungen betrachtet – noch als experimenteller Versuch der Formfindung und -darstellung einer poetistischen Bildpoesie zu bewerten ist, gelingt es Nezval und Teige mit ihren Bildgedichten beziehungsweise ihrem „Bildgedichtbuch“<sup>29</sup> *Abeceda*, auch im Kontext der europäischen Avantgarde, eines der bedeutendsten internationalen Beispiele dieser konstruktivistischen Gattung der Bildpoesie und Buchkunst zu gestalten.<sup>30</sup> Die Verschmelzung von typografischen und fotografischen Elementen wurde vollständig nach den konstruktivistischen Bild- und Gestaltungsgesetzen entwickelt, deren Ziel es war, eine neue, über die nationalen Grenzen hinausgehende visuelle Sprache der Kommunikation aufzubauen und – wie es Ěl' Lisickij, Jan Tschichold, Herbert Bayer oder Teige gleichermaßen proklamierten – die Typografie als visuell gestaltete Mitteilung zu präsentieren. Diese utilitäre und sachliche Funktion der Typografie wird in den Typo-Fotomontagen noch gesteigert, denn wie László Moholy-Nagy, der zum Beispiel die Ausstattung und typografische Gestaltung der Bauhausbücher besorgte, sagt: Die „Fotografie ist die visuelle Darstellung des optisch Fassbaren“ und daher ist „das Typofoto die visuell exaktest dargestellte Mitteilung“.<sup>31</sup>

Teiges Bildgedichte in *Abeceda* verbinden in technischer Hinsicht – folgt man Lothar Langs allgemeiner Typologie der konstruktivistischen Buchkunst – inter-

---

(wie Anm. 15), 7–11. Die beiden Fassungen sind inhaltlich identisch; Nezval nahm lediglich bei der Interpunktion Eingriffe vor.

28 Nezval, Vítězslav: *Abeceda*. Praha 1926 (Reprint 1993). Für diese Ausgabe reduzierte Nezval ein weiteres Mal die Interpunktion. Inhaltlich gibt es Veränderungen bei den Buchstaben F, G, R und X. Zum Vergleich der verschiedenen Ausgaben siehe auch Jiroušek, Jan: Kategorien verbal-visueller Beziehungen am Beispiel von Nezvals „Abeceda“. In: *Die Welt der Slaven XLIII* (1998), 85–108.

29 Teige: *Malířství* (wie Anm. 10), 20.

30 Nezvals und Teiges *Abeceda* gilt neben den typo-fotografischen Arbeiten Vladimír Majakovskijs und Aleksandr Rodčenkos in *Pro eto* (1923) oder den Typomontagen von Hans Arp und Ěl' Lisickij in *Kunstismen* (1925) zu den Hauptwerken des künstlerisch-literarischen Konstruktivismus. Die Bedeutung und der Status von *Abeceda* kann mittlerweile schon als kanonisiert gelten, wenn man zum Beispiel die Standardwerke zu den internationalen Formen der visuellen Poesie und Buchgestaltung betrachtet. Siehe dazu Lang, Lothar: *Konstruktivismus und Buchkunst*. Leipzig 1990. – Anděl, Jaroslav: *Avant-Garde Page Design. 1900–1950*. New York 2002.

31 Moholy-Nagy, László: von material zu architektur. *Bauhausbuch*. Bd. 14. Mainz 1929 (Reprint 1968), 37.

mediale Formen von sogenannter typografisch-konstruktiver Illustration, geometrischer Bild- und fotografisch montierter Konstruktion.<sup>32</sup> Zum einen können Teiges Bildgedichte als typografisch montierte konstruktive Illustrationen zu Nezvals Gedichten gelesen werden, da sie entweder auf den jeweiligen Gegenstand des Gedichts, den Buchstaben oder in einer indirekten Weise auf Sprachbilder oder lyrische Assoziationsreihen Nezvals Bezug nehmen. Teiges Visualisierung des Alphabets ist insofern illustrativ, als sie Nezvals Gedichten und Frejkas bewegungskompositorischer Inszenierung nicht nur zeitlich nachgeordnet ist, sondern im Sinne der allgemeinen typo-fotografischen Konzeption auch den Anspruch erhebt, visuell die „lyrische Mitteilung“ zu übertragen und auszudrücken. Zum anderen basiert der Aufbau der Bildgedichte auf einer geometrischen Konstruktion, in der die fotografischen Elemente in unterschiedlicher Weise formal bei-, unter- oder übergeordnet werden, das heißt durch die Kontrastierung von bedruckten und leeren Flächen, die durch den Schwarz-Weiß-Charakter von Teiges Bildgedichten noch verstärkt werden, und durch vertikale, horizontale und diagonale Ordnungsstrukturen bestimmt sind. Beispielsweise repräsentiert bei der visuellen Darstellung des Buchstabens N die Tänzerin Milča Mayerová formal, das heißt mit ihrem Körper, den Querbalken des Buchstabens. (Abb. 4) Teige positioniert hierbei das fotografische Element als zentralen Teil des Bildgedichts und lenkt damit den Blick zum einen auf den den Buchstaben zusammenhaltenden diagonalen Balken, der durch die Verkürzung der horizontalen Elemente des Buchstabens noch verstärkt wird, und zum anderen drückt er damit in einem übertragenden Sinne über die Fixierung der Körpersprache die Grazilität und Flüchtigkeit der Liebe visuell aus, was seine Entsprechung in Nezvals Zeilen hat:

N

Od hlavy až k patě  
mileneč k milé je láskou přitažen  
Láska je vratká však  
Jak spojovací linka hlásky N<sup>33</sup>

N

Von Kopf bis Fuß  
ist der Geliebte zur Liebsten durch die Liebe angezogen  
die Liebe aber ist unbeständig  
wie der Querbalken des Lautes N

32 Lang unterscheidet fünf Tendenzen der konstruktivistischen intermedialen und internationalen Buchkunst: geometrische Bildkonstruktion, typografische Konstruktion, typografische Illustration, fotografisch montierte Konstruktion und den buchsachlichen Stil. Vgl. Lang: Konstruktivismus (wie Anm. 30), 140.

33 Nezval: Abeceda (wie Anm. 28), 32.



Abb. 4: Karel Teige „N“ (ABECEDA, 1926)



Abb. 5: Karel Teige „O“ (ABECEDA, 1926)

Die fotografischen Elemente werden in der geometrischen Bildkonstruktion jedoch nicht nur zur Verankerung, Fokussierung oder vollständigen Repräsentation der formalen Struktur der Buchstaben herangezogen, wie zum Beispiel auch bei der Gestaltung des Buchstabens E. Dort ist der Mittelbalken des Buchstabens vom Bein der Tänzerin dargestellt. Oder wie bei der verbal-visuellen Gestaltung der Buchstaben L und T, bei denen die ganze Struktur des Buchstabens sozusagen körpersprachlich nachgebildet wird. Bei dem Buchstaben V inszeniert die Tänzerin auf dem Rücken liegend mit ihren gespreizten Beinen den Buchstaben. Teige erzielt vielmehr mit der konstruktiven Montierung der geometrischen, typografischen und fotografischen Elemente der Bildgedichte auch einen eigenständigen visuellen Ausdruck, der in buchstäblicher und metaphorischer Weise Eigenschaften und Merkmale von Nezvals *Abeceda* exemplifiziert. Diese buchstäblichen und metaphorischen Exemplifikationen werden von Teige nicht nur durch die zentrale Positionierung der fotografischen Elemente oder durch die Hervorhebung des körpersprachlichen Ausdrucks in der Gesamtkonzeption der Buchstaben erzielt, wie bei der Konstruktion der Buchstaben I oder W, sondern auch durch eine Form von visueller Zitation, das heißt durch eine direkte oder indirekte Bezugnahmekette auf Nezvals lyrische Sprachbilder. So wird zum Beispiel bei dem Buchstaben O sowohl durch den körpersprachlichen Ausdruck als auch durch die geometrische Grundfigur auf die Unendlichkeit der Ellipsenbahnen Bezug genommen. (Abb. 5)

O

dráha komety znamená astronomovo  
 Elipsu nekonečnosti též zvou  
 Zas věčnost? Po Einsteinovi? Tajemství Ahasverovo  
 Ó ano každá rovnice má svoji neznámou<sup>34</sup>

O

Bahn des Kometen Astronomenzeichen  
 Ellipse der Unendlichkeit auch genannt  
 Wieder Ewigkeit? Nach Einstein? Ahasvers Geheimnis  
 Oh ja jede Gleichung hat ihre Unbekannte

Teige führt in seiner Typo-Fotomontage die visuelle Zitation noch fort, indem er nicht nur den Gedanken der Unendlichkeit beziehungsweise „Ewigkeit“, sondern auch Nezvals Zeile „Oh ja jede Gleichung hat ihre Unbekannte“ in einem übertragenen Sinne durch die Kombination der geometrischen Figuren der Ellipse, des Kreises und des rechten Winkels visuell gestaltet. Die Bahn der Ellipse durchläuft in Teiges Bildgedicht den Kreismittelpunkt, in dem sich wiederum auch die Spitze des rechten Winkels des angedeuteten Rechtecks befindet. Es scheint so, als würden sich aus der natürlichen Form der Ellipse die künstlichen und idealisierten Formen des Kreises und des rechten Winkels ableiten lassen. Teige spielt hier zum einen auf die konstruktiven Gesetze der darstellenden Geometrie an und auf ihren unbekanntem, natürlichen Ursprung, zum anderen auf die Zahl  $\pi$ , die – wie Teige betont – das Geheimnisvolle oder „Irrationale in der Mathematik“ repräsentiert,<sup>35</sup> da Umfang und Fläche sowohl des Kreises als auch der Ellipse nur mit Hilfe der irrationalen Zahl  $\pi$  errechnet werden können.

Ein anderes Beispiel einer mehrphasigen Bezugnahmekette auf Nezvals Gedichte stellt Teiges visuelle Gestaltung des Buchstabens R dar, bei dem die szenische Installation der laufenden Tänzerin den Aktivismus und damit auch die im Gedicht erwähnte Aufbruchsstimmung der revolutionären Devětsil-Künstler metaphorisch zum Ausdruck bringt. Die visuelle Transformation von Sprachbildern oder Assoziationsketten des Gedichts gilt auch für den Buchstaben Y, bei dem die Tänzerin den Tod Goliaths symbolisiert, oder für die visuelle Umsetzung des Buchstabens Z, bei dem die Tänzerin den Eiffelturm figurativ darstellt, der in Nezvals Gedicht als Symbol des wehmütigen Abschieds fungiert.<sup>36</sup> Sinnkonstitutiv für die Interpretation von *Abeceda* sind jedoch nicht nur die intermedialen Beziehungen in Form der Verschmelzung von Typografie und Fotografie und in Form der verbal-visuellen Beziehungen zwischen Nezvals poetischem Lyrismus und Teiges illustrativ-

34 Ebd., 34.

35 Teige, Karel: Konstruktivismus a likvidace „umění“ [Der Konstruktivismus und die Liquidierung der „Kunst“]. In: Disk. Moderní almanach. Hg. v. Artuš Černík. Praha – Brno 1925, 4–8, hier 8.

36 Vgl. dazu Nezval: *Abeceda* (wie Anm. 28), 38–39 (R); 52–53 (Y); 54–55 (Z).

montierten Typo-Fotomontagen, sondern auch die intertextuellen Bezüge zu den aus der Tradition der Bildpoesie und Buchkunst überlieferten Formen des sogenannten Abecedariums.<sup>37</sup>

Das Elementare und die Ursprünglichkeit des Abecedariums bestehen nicht nur darin, dass hier die sechsundzwanzig Grundzeichen des Alphabets notiert sind – sozusagen die Elementarbausteine der menschlichen Sprache als optisches, lesbares System –, sondern dass mit ihnen auch eine grundlegende pädagogische Funktion verbunden ist. Die Abecedarien, die zumeist in typografisch figurativer Form gestaltet sind, wie zum Beispiel die sogenannten Hieroglyphen-, Menschen-, Tier- oder Pflanzenalphabete, fungierten u. a. als Schulbücher und dienten hauptsächlich dazu, in spielerischer Weise, indem der Buchstabe über seine figurative Gestalt Erinnerungen an bestimmte Assoziationen weckt, die menschliche Sprache zu erlernen. Mit Nezvals und Teiges *Abeceda* sind daher auch pädagogische Implikationen konnotiert, die auf die ästhetische Schulung des neuen Menschen abzielen. Aber vor diesem geradezu traditionsbehafteten historischen Hintergrund des Abecedariums stellt sich auch die Frage, in welcher Beziehung Teiges alphabetische Typo-Fotomontagen und Nezvals Sprachbilder und lyrische Assoziationen zu den einzelnen Buchstaben zu den zum Teil seit Jahrhunderten konventionalisierten verbal-visuellen Umsetzungen des Alphabets stehen.

Zur Beantwortung dieser Frage soll – sozusagen als Folie, auf der die Konvergenzen und Divergenzen zu Nezval und Teige leichter erkennbar werden –, ein Text von Victor Hugo aus dem Jahr 1839 dienen, in dem diese quasi-konventionalisierten Assoziationen, die in den alten Abecedarien zugleich visuell umgesetzt wurden, beschrieben werden:

Alles, was in der demotischen Schrift enthalten ist, ist aus der hieratischen Schrift in sie gelangt. Die Hieroglyphe ist die Wurzel des Schriftzeichens. Alle Buchstaben sind zunächst Zeichen gewesen und alle Zeichen waren zuerst Bilder.

Die menschliche Gestalt, die Welt, der Mensch selbst, alle sind sie im Alphabet enthalten. Baukunst, Astronomie, Philosophie, alle Wissenschaften haben hier ihren unsichtbaren, aber ganz realen Ursprung; und das muß so sein. Denn das Alphabet ist eine Quelle.

Das A ist das Dach, der Giebel mit seinem Querbalken, der Brückenbogen, der arch, oder es ist die Umarmung zweier Freunde; die sich gleichzeitig die Hände schütteln; D ist der Rücken; B ist das D auf dem D, der Rücken auf dem Rücken, der Buckel; C ist die Mondsichel, der Mond; E ist das Fundament, die Brüstung, die Konsole und der Architrav, die ganze Baukunst bis zur Decke hinauf in einem einzigen Buchstaben; F ist der Galgen, die Gabel, furca; G ist das Horn; H ist die Fassade eines Gebäudes mit seinen zwei Türmen; I ist die Wurfmaschine, die ein Geschoß schleudert; J ist die Pflugschar und das Füllhorn; K ist der Ausfallswinkel gleich dem Einfallswinkel, einer der Schlüssel der Geometrie; L ist das Bein und der Fuß; M ist das Gebirge, oder es ist das Lager, Zelt neben Zelt, N ist die geschlossene Tür mit dem Querbalken, O ist die Sonne, P ist der stehende Packträger mit seiner

37 Zur Gattung der Abecedarien ausführlicher Massin, Robert: Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen. Ravensburg 1970, bes. 19–21, dort auch zahlreiche Beispielabbildungen. Vgl. auch Adler/Ernst: Text als Figur (wie Anm. 9).

Last auf dem Rücken; Q ist die Kruppe mit dem Schwanz; R ist die Ruhe, der Lastträger, der sich auf seinen Stock stützt; S ist die Schlange; T ist der Hammer; U ist die Urne; V ist die Vase (daher kommt es, daß man beide oft verwechselt); was das Y ist, habe ich schon gesagt [Baum, Gabelung eines Weges, Zusammenlauf zweier Flüsse, ein Kelch mit seinem Fuß oder eine Lilie mit ihrem Stiel, Anm. d. A.]; X ist das Kreuzen der Degen, der Kampf: Wer wird Sieger sein? Man weiß es nicht; deshalb haben die Hermetiker das X als Zeichen des Schicksals und die Algebra hat es als Zeichen der unbekanntenen Größe; Z ist der Blitz, das ist Gott.<sup>38</sup>

Die Familienähnlichkeit der Assoziationsreihen von Hugo und Nezval ist in einer Reihe von Fällen offensichtlich, beginnend mit der Analogie der visuellen Gestalt des ersten Buchstabens A mit dem Dach einer Hütte, bei Nezval eine tropische Hütte, die samt Palmen ins „Moldautal“ ersehnt wird,<sup>39</sup> über den Vergleich des Buchstabens C mit dem Halbmond und die optisch-geometrischen Analogien des Buchstabens K, den Querbalken des N und die Schlangenform des S bis hin zum Kampf, der Hermetik und Schicksalhaftigkeit, die die Konnotationen und Assoziationen des Buchstabens X bilden. Auch die (gravierenden) Abweichungen sind aussagekräftig. So wird aus dem Buckel des Buchstabens B bei Hugo bei Nezval „das Bild von der Brust der Geliebten“, aus der Gebäudefassade des H das Trapez im Zirkus, aus dem Horn des G das Lassospiel, aus dem ruhenden R der laute (Revolutions-)Marsch der Devětsil-Gruppe oder die Vasenform des V verwandelt sich in die „gespiegelte Pyramide im glühenden Sand“.<sup>40</sup>

Die signifikant unterschiedlichen lyrischen Assoziationen Nezvals weisen auf einen spezifischen assoziationspsychologischen Mechanismus, der Ausschnitte aus der poetistischen Ästhetik impliziert und Motive des künstlerischen Amerikanismus, Exotismus und der Großstadtfolklore aufgreift. Seine freien, autonomen Imaginationen zum Buchstaben sind allerdings zum Teil von konventionalisierten Vorstellungen durchsetzt, die es den Rezipienten auch erlauben, seine eigenen poetischen Assoziationen zum Buchstaben wiederzufinden, um auf dieser Grundlage zu jener – wie Nezval es nannte – „Gymnastik des Geistes“ eingeladen zu werden.<sup>41</sup> Zur Entfaltung dieser freien und zugleich überlieferten Motivik legt Nezval den

38 Hugo, Victor: *France et Belgique. Alpes et Pyrénées, Voyages et excursions*. Paris 1910. Zit. nach Massin: *Buchstabenbilder* (wie Anm. 37), 87.

39 Nezval: *Abeceda* (wie Anm. 28), 6. Bezeichnend ist, dass Teige dieser standardisierten Konnotation in seiner Typo-Fotomontage nicht entspricht, da er wahrscheinlich – seinem Selbstverständnis nach als einer der führenden Architekturtheoretiker seiner Zeit – das schräge Satteldach ablehnt und in diesem Fall dem Buchstaben A sogar noch ein Flachdach verpasst; siehe die Abbildung in Nezval: *Abeceda* (wie Anm. 28), 7.

40 Vgl. Nezval: *Abeceda* (wie Anm. 28), bes. 8 (B); 20 (H); 18 (G); 38 (R) u. 46 (V). Einige der Nezval'schen Sprachbilder sind auch Produkte klanglicher Assoziationsreihen wie z. B. bei dem Buchstaben D, deren Konnotation vom „Westen“ aus dem tschechischen Vers „luk jenž od západu napíná se“ („der Bogen den man von Westen spannt“) abgeleitet wird, oder beim Buchstaben E, mit deren „langgezogenem Ton“ vielleicht jemand „das Herz der Telegrafistin erreichen“ wollte („Tři linky táhlý tón tvůj zaznívá / Telegrafistce někdo lásku lhal?“). Ebd., 12 u. 14.

41 Nezval, Vítězslav: Vorwort. In: Nezval: *Abeceda* (wie Anm. 28), 3.

Buchstaben als „Prätext zum Gedicht“ zugrunde,<sup>42</sup> das heißt, die Imaginationen gehen entweder von der elementaren grafischen Gestalt oder dem ursprünglichen phonetischen Klang des Buchstabens aus. Nezval dichtete *Abeceda* – wie er im Vorwort mitteilt – in der Zeit von Roman Jakobsons „Umfragekampagne über den Sinn der modernen Poesie“ und seine Intention war es, ein „autonomes“ und von allen „ideologischen Absichten“ befreites Gedicht zu schaffen, indem er einerseits die strenge lyrische Kurzform des traditionellen Vierzeilers und andererseits im Sinne eines minimalistischen Reduktionismus das „unmittelbarste Objekt für die Poesie“ als Gegenstand seiner Dichtung auswählte: den Buchstaben.<sup>43</sup>

---

42 Ebd.

43 Ebd. Zu Jakobsons „Umfragekampagne“ siehe die Einleitung in Jakobson, Roman: *Základy českého verše* [Grundlagen des tschechischen Verses]. Praha 1926, bes. 7–16, in der er in Form eines Gedächtnisprotokolls die Ergebnisse seiner Befragung tschechischer Literaten und Dichter zur Rolle der Betonung, Quantität und Wortendungen im tschechischen Vers wiedergibt.