

Annette Simonis

Zur Konvergenz von Intertextualität und Intermedialität in der zeitgenössischen Lyrik und Poetik: Troy Jollimore, Durs Grünbein und Yoko Tawada¹

Abstract

The world wide dissemination of texts as well as pictures, photographs of paintings, sculptures, or, films on the internet seems to have intensified the practices of quoting and referencing in contemporary poetry. Therefore, the question arises in how far the global presence of art and literature in the world wide web has a considerable impact on the recent development of lyrical poetics, especially regarding the forms and functions of intertextuality and intermediality. The intertextual dimension is not limited to a certain region or home country but stretches far beyond. This is especially the case if the poet is rooted in two cultures, as, for instance, the Japanese-German authoress Yoko Tawada. Many contemporary poets like Troy Jollimore or Durs Grünbein are addressing an international, if not global reading public, which is well reflected in their works. Thus, intertextual and intermedial references are frequently displayed within the framework of a transcultural setting.

1. Einleitung

Die zeitgenössische Lyrik des 21. Jahrhunderts ist reich an Bezügen zur Literatur und Kunst sowie zu den neuen Medien. Offensichtlich fördert die Verbreitung von Texten und Bildern im World Wide Web die Nutzung der intertextuellen und intermedialen Dimensionen² in der Literatur der Gegenwart und steigert ihre Reichweite und globale Bedeutung. Die weltweite Verbreitung von Texten sowie von Bildern, Fotografien von Gemälden, Skulpturen oder Filmen im Internet scheint auch die Praktiken des Zitierens und Verweisens in der zeitgenössischen Lyrik intensiviert zu haben. Berühmte Dichter wie Troy Jollimore, Durs Grünbein und Yoko Tawada lassen sich von einer Poetik der Intertextualität und Intermedialität inspirieren.³ Sie zitieren und beziehen sich nicht nur

¹ Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte deutschsprachige Version meines Vortrags „Exploring the convergence of intertextuality and intermediality in contemporary poetry and poetics: Troy Jollimore, Durs Grünbein and Yoko Tawada“, den ich auf der internationalen Tagung Copos. 1st International Conference on Lyric Theory and Comparative Poetics in Salamanca am 3. Juli 2024 gehalten habe.

² Zur historischen und aktuellen Dimension der genannten Phänomene vgl. Jessica Mason. *Intertextuality in Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins 2019. Siehe ferner Cynthia Gordon. *Intertextuality 2.0: Metadiscourse and Meaning-making in an Online Community*. Oxford: Oxford University Press 2023. Vgl. auch Annette Simonis. „Celan und Shakespeare. Zum Problem der Dialogizität in der Lyrik Paul Celans.“ In: *Orbis Litterarum* 49 (1994), S. 159-72.

³ Vgl. Annette Simonis. „Intermediality in Twentieth Century Animal Poetry: Guillaume Apollinaire – Ted Hughes – Durs Grünbein“. *Taking Stock – Twenty-Five Years of Comparative Literary Research*. Leiden: Brill 2019, S. 372-396 sowie Tiphaine Samoyault. *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Éditions Nathan 2001.

regelmäßig auf die literarische Tradition, sondern spielen auch häufig auf Werke der bildenden Kunst oder der neuen Medien an oder besprechen sie sogar ausführlich. Sie wählen ihr Material aus einem breiten Spektrum von Kunstwerken aus verschiedenen Jahrhunderten und aus der Weltliteratur aus und umfassen damit die Dimensionen der Kulturgeschichte sowie der zeitgenössischen *World Literature* und Kunst. Intertextualität hat sich als wichtiges Werkzeug und ästhetisches Mittel erwiesen, um das Spektrum poetischer Erfahrungen zu erweitern und literarische Texte im Rahmen des kulturellen Imaginären zu positionieren, wie Kristeva und Evans in ihren erhellenden und bahnbrechenden Studien treffend gezeigt haben.⁴

Die Praxis des Verweises auf literarische und ästhetische Vorgänger sowie auf Zeitgenossen hat nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt, im Gegenteil, sie scheint heute, im Zuge sich wandelnder Konzepte von Kreativität und Originalität, von Dichtern und Lesern gleichermaßen mehr denn je geschätzt zu werden.

In meinem Artikel möchte ich mich auf eine spezifische Konstellation innerhalb dieses größeren Rahmens konzentrieren, indem ich mich auf die Überschneidung oder gleichzeitige Verwendung von intertextuellen und intermedialen Bezügen in einem Gedicht und auf die ästhetischen Implikationen ihrer gegenseitigen Interaktion, Konvergenzen und Reibungen konzentriere.⁵

In den letzten Jahren hat die Kombination von Intertextualität und Intermedialität in der Lyrik zunehmend an Attraktivität gewonnen. Die naheliegenden Vorteile dieser Technik sind, wenn sie erfolgreich angewandt wird, sehr überzeugend, denn sie ermöglicht es den Dichtern, vielfältige Bezüge in einen relativ kurzen Text zu integrieren und so dessen Bedeutungsebenen erheblich zu erweitern. Ein aufschlussreiches Beispiel für dieses faszinierende Mittel und seine oft subtilen Auswirkungen und Implikationen findet sich in Troy Jollimores jüngstem Gedichtband *Earthly Delights* (2021), das im folgenden Abschnitt näher zu betrachten ist.

2. Subtile Formen der intermedialen und intertextuellen Referenz in *The Garden of Earthly Delights* von Troy Jollimore: Darstellung irdischer Erfahrungen und Jenseitserwartungen zwischen Dante und Hieronymus Bosch

Troy Jollimore, ein zeitgenössischer kanadisch-amerikanischer Dichter und Philosoph, verbindet in seinen jüngsten Gedichten die Suche nach philosophischen Einsichten und ein tiefes Interesse an künstlerischen Ausdrucksformen mit dem Einsatz innovativer

⁴ Siehe Julia Kristeva. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil 1969 und Margery A. Evans. *Baudelaire and Intertextuality. Poetry at the Crossroads*. Cambridge University Press 1993.

⁵ Neuerdings hat eine impulsgebende Studie von Jorge Arroita das Potential und die Produktivität dieser poetischen Technik aufgezeigt. Vgl. ausführlich Jorge García Fernández Arroita. "Écfrasis líricas y relaciones intertextuales alrededor de la Melancolía I de Alberto Durero". *Compendium. Journal of Comparative Studies / Revista de Estudos Comparatistas*, September / Setembro 2022, S. 60-74.

poetischer Techniken. Seine Sammlung *Earthly Delights* (2021) ist ein faszinierendes Beispiel für sein mehrdimensionales Werk und seinen subtilen Einsatz künstlerischer Mittel. In seinem Langgedicht „The Garden of Earthly Delights“ verbindet Jollimore nicht von ungefähr Bezüge zu Dante Alighieris berühmtem epischen Gedicht *Die Göttliche Komödie* mit einem frühneuzeitlichen Gemälde des niederländischen Künstlers Hieronymus Bosch mit dem Titel *Der Garten der Lüste* (um 1490-1500).

Interessanterweise werden die intertextuellen Verweise auf Dantes Text, der an sich schon reichlich Stoff zum Nachdenken hätte bieten können, von intermedialen Verweisen auf ein in der europäischen Tradition wohlbekanntes Gemälde begleitet und geschickt mit ihnen verwoben. Infolgedessen wirft die Gegenüberstellung die entscheidende Frage auf: Was ist das gemeinsame Thema von Dante und Bosch, das in Jollimores Gedicht thematisiert wird, und inwieweit ist es für die heutigen Leser relevant bzw. von Interesse? Und inwiefern hilft die Gegenüberstellung der beiden ästhetischen Darstellungen dem lyrischen Sprecher dabei, eine sinnvolle Komplexität in gedanklicher sowie ästhetischer Hinsicht zu schaffen?

Offensichtlich beschäftigen sich sowohl Dante als auch Bosch mit philosophischen Fragen des menschlichen Lebens, der Suche nach dem guten Leben und ihre Folgen für das Leben nach dem Tod im Himmel oder in der Hölle im christlichen Rahmen. Es versteht sich von selbst, dass sowohl Dantes als auch Boschs Kunstwerke im Laufe der Jahrhunderte zu höchst kontroversen Interpretationen geführt haben. Darüber hinaus lädt die Verbindung der beiden Kunstwerke in Jollimores Gedicht, d. h. die gezielte Engführung der *Göttlichen Komödie* und des Gartens der irdischen Freuden von Bosch, zu einem umfassenden Vergleich ihrer jeweiligen Auswahl und ihrer jeweils gewählten ästhetischen Mittel bei der Darstellung des Thematik ein. Die simultane Bezugnahme auf die beiden Künstler ist gleichzeitig prägnant und sehr ausführlich: Dantes *Göttliche Komödie* gilt dem lyrischen Sprecher nur insofern als 'Komödie', als sie ins Paradies führt, nachdem sie den Rezipienten zunächst eine große Tour durch das Inferno und dann durch das Fegefeuer geboten habe: „Dante's Divine Comedy only considered a 'comedy' in so far as it ends in Paradise, having first given us a grand tour of the Inferno and then Purgatory.“⁶ Offenbar wendet sich Jollimore an einen Leser, der sowohl Dantes episches Gedicht als auch Boschs berühmtes Gemälde kennt oder daran interessiert ist, mehr über sie zu erfahren.

Indem das Gedicht einen doppelten Bezug herstellt, regt es die Neugier und das epistemologische Interesse der Leser an. Darüber hinaus ist es für das Verständnis der Funktionsweise von Intertextualität und Intermedialität im zeitgenössischen Gedicht von Bedeutung, dass man im Internet über Suchmaschinen und Online-Lexika, z. B. über Google oder Wikipedia, leicht mehrere Versionen von Dantes *Divina Commedia* und verschiedene Fotos von Boschs Triptychon finden bzw. darauf zugreifen kann.

In Jollimores Gedicht lädt der Sprecher nicht nur zum Vergleich zweier Meisterwerke der frühneuzeitlichen Literatur und Kunst ein, sondern regt auch zu einer Gegenüberstellung verschiedener Medientypen und ihrer inhärenten Eigenschaften an. Genauer gesagt stellt er auch die systematische Frage, ob ein Gemälde wie ein Gedicht

⁶ Troy Jollimore. *Earthly Delights*. Princeton 2021, S. 24.

gelesen und betrachtet werden kann, indem man links auf der Seite beginnt und von dort aus nach rechts vorrückt, wie es in der westlichen Literatur bei Lese- und Schreibprozessen gleichermaßen üblich ist, oder ob es tatsächlich verschiedene Formen der Entschlüsselung eines Bildes gibt:

when we look at Bosch's Garden of Earthly Delights, it matters whether we read it, as readers of English will tend to, from left to right, beginning in Paradise, where Dante's masterpiece ends, then passing through that ebullient garden bursting with the planet's abundance of pleasures on the way to that culminating, grotesque, and, one assumes, irrevocable final destination, the grim fate that we, in Dante, climb out of.⁷

Offenbar zieht der Sprecher auch für Boschs Malerei eine simultane Rezeptionsweise in Betracht, eine gleichzeitige Betrachtung, die das ganze Bild in einer Art Überblick fast auf einmal, auf einen Blick, wahrnimmt: „presenting these three states of being as being suspended / before us all at once, as if, / at any moment, we might slip partially / or even completely into any one of them,“⁸— „diese drei Seinszustände als gleichzeitig vor uns schwebend darzustellen, als ob wir / jeden Augenblick teilweise / oder sogar ganz in einen von ihnen hineinschlüpfen könnten“. Eine solche Übersicht würde es dem Betrachter ermöglichen, sich im Rezeptionsprozess sodann auf ausgewählte Details des Gemäldes aus seinen verschiedenen Teilen zu konzentrieren (siehe Abb. 1). Die sinnstiftende Beobachtung erfordert es mithin, um nicht in der Fülle der Details unterzugehen und vor Bäumen den Wald nicht mehr zu sehen, einen Selektionsprozess zu vollziehen, der wiederum stets auf subjektiven Entscheidungen beruht.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 24-25.



Abb. 1. Hieronymus Bosch. *Der Garten der Lüste* (ca. 1490–1500). Detail

Darüber hinaus werden die Leser von Dante wie auch die Betrachter von Boschs Gemälde als Reisende betrachtet, die wie moderne Touristen durch die Regionen der imaginären Welten reisen und bezeichnenderweise Pässe bei sich tragen, die eine sichere Passage in und aus diesen unirdischen Zonen erlauben. Dadurch unterscheiden sie sich von jenen unglücklichen Internierten, den Objekten der Darstellung, die „gegen ihren Willen und ohne ihr Bitten einen dauerhaften Aufenthaltsstatus erhalten haben“ Vgl. Jollimores pointierte Formulierungen: „carrying the passports that permit us safe passage into and out of these unearthly zones, and not, by any means, the internees, those who have been granted, against their will and without their asking permanent residence status“.⁹

Da die zeitgenössische Perspektive der Leser durch Verweise auf die transkulturelle Migration — die Erlangung des Aufenthaltsstatus ist normalerweise ein erstrebenswertes Ziel im Rahmen moderner bürokratischer Verfahren — sukzessive in den Text eingeschrieben wird, weist das Gedicht einige ironische Untertöne auf, die für

⁹ Ebd.

Jollimores Stil charakteristisch sind. Die in der poetischen Darstellung enthaltene Ironie bezieht sich dabei sowohl auf den Zustand der Sünder, die nach der mittelalterlichen katholischen Lehre auf ewig zum Aufenthalt in der Hölle verdammt sind, als auch auf die scheinbar wünschenswerte, aber nichtsdestoweniger dauerhaft ambivalente und schwierige Situation der zeitgenössischen Migranten als Einwohner in einem europäischen bzw. westlichen Land.

Das Gedicht berührt nur oberflächlich und spielerisch die Idee von Sünde und Strafe, Tugend und Lohn, die den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellungen vom Leben nach dem Tod zugrunde liegt. Die Kombination aus literarischem Text und Gemälde bietet jedoch, in den Worten von Jollimore: „eine Art und Weise, die Komplexität unserer Existenz zu erfassen, wie Dinge, / die gegensätzlich sind, wenn sie sich nicht anziehen, / zumindest koexistieren, indem sie / in ein und demselben Moment stattfinden, die disparaten Bestandteile des menschlichen Lebens.“ („a manner of grasping / the complexity of our existence, how things / that are opposite, if they do not attract, / at the very least coexist, taking place/ in one and the same moment, the disparate constituents of human life.“, Jollimore 26).

Darüber hinaus erinnert Boschs Darstellung der irdischen Wonnen den lyrischen Sprecher daran, dass „auch Dantes Commedia nicht in der Hölle, sondern auf der Erde beginnt: jener berühmte dunkle Wald, / kein Garten der Wonnen, ganz und gar nicht, aber doch eine Art Garten“ („Dante's Commedia, too, begins not in hell but on earth: that famous dark wood, / not a garden of delights, not at all, but a kind of garden nevertheless“.¹⁰)

Die Erfahrungen von Dantes Protagonisten wie auch von den Figuren auf Boschs Gemälde sind also in einer gemeinsamen, sehr irdischen und menschlichen Bedingtheit verankert. Daher ist es eine konsequente Strategie in Jollimores Argumentation, nach der Beschwörung der Jenseitsszenen zum Planeten Erde zurückzukehren, um sich den Anforderungen und Bedürfnissen des Alltagslebens zu stellen und um den Blick wieder auf die „die Erde“, einen ‚imaginären Garten‘ oder einen ‚gemalten Garten‘ zu werfen oder „einfach / de[n] Garten, in dem du geboren wurdest“. Bezeichnenderweise zeigt das letzte Bild, das von den Betrachtern bzw. Lesern aufgenommen wird, den „beblätterten / Globus, vielleicht, den wir sehen, wenn das Triptychon / geschlossen wird. Es ist die Erde, die unsere ist, ...“ („Earth, an imagined / garden or a painted garden, or simply/ the garden where you were born“. Significantly, the final image captured by the onlookers or readers, respectively, shows the „leafy / globe, perhaps, that we see when the triptych / is closed. It is the earth that is ours, ...“¹¹).

In seinen abschließenden Zeilen über das frühneuzeitliche Kunstwerk verweist der poetische Sprecher auf die spezifische Medialität und Materialität des Bosch-Gemäldes als Triptychon, das geschlossen werden kann und auf den beiden Tafeln auf der Rückseite der Triptychonflügel ein weiteres (normalerweise verborgenes) Bild offenbart, das erst im geschlossenen Zustand sichtbar wird (vgl. Abb. 2).

¹⁰ Ebd., S. 26.

¹¹ Ebd.



Fig. 2. Hieronymus Bosch. Rückseite der Flügel des Triptychons

Diese geheimen Tafeln auf der Rückseite zeigen ein rätselhaftes Bild, das in seiner eigenwilligen Erscheinung an eine Vision des Planeten Erde erinnert: „ein blättriges Ding, ein fleischliches Ding, / ein Ding des Bodens, ein Ding, das verlangt, / auf dieser Oberfläche gelebt zu werden, auf dem Antlitz dieser irdischen Sphäre, dieser lokalen / unhimmlichen Kugel, diesem, unserem Planeten, unserer Nachbarschaft“ (Jollimore : 26). „a leafy thing, a fleshly thing, / a thing of the soil, a thing that demands / to be lived out on this surface, on the face of this terrestrial sphere, this local/ unheavenly orb, this, our planet, our neighborhood“.¹²

Was in Boschs Gemälde als ultimative Erfahrung präsentiert wird, ist also eine Vision des „unheavenly orb, our planet“¹³ (Jollimore : 26). Die poetische Beschreibung

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 26.

korrespondiert mit Boschs Darstellung der Erdkugel in verschwommenen Grautönen, die frühe fotografische Aufnahmen des Planeten Erde eindringlich vorwegnimmt. Die verschwommene Darstellung des irdischen Planeten ist das endgültige Ziel der „Reisenden“ in Jollimores Gedicht, die wiederum mit den modernen Rezipienten des Gedichts und der Malerei übereinstimmen.

Wie wir festgestellt haben, dienen intermediale und intertextuelle Bezüge in der Poesie oft dazu, eine größere Bedeutungskomplexität und eine bemerkenswerte Intensität des Ausdrucks zu erreichen. Sie stellen auch eine probate Verbindung zwischen verschiedenen Erfahrungen aus unterschiedlichen historischen Epochen her, indem sie das, was auf den ersten Blick weit hergeholt erscheint, kunstvoll miteinander verknüpfen, um Kontinuitäten, Perspektivwechsel und Wendepunkte zu erkunden.

Dies ist der Fall in Troy Jollimores Gedicht, das, wie wir gesehen haben, die Kluft zwischen dem Erscheinungsdatum im Jahr 2021 und den oben genannten Künstlern des 16. und 13. Jahrhunderts und ihren jeweiligen Visionen überbrückt.

3. Erkundung mythologischer Bezüge und impliziter Zitate aus der bildenden Kunst in Durs Grünbeins Tiergedichten

Die folgende Interpretation konzentriert sich auf ein prägnantes Beispiel aus einem Gedichtband von Durs Grünbein, des 1962 in Dresden geborenen zeitgenössischen deutschen Lyrikers, der mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, unter anderem mit dem renommierten Georg-Büchner-Preis. Interessanterweise hat er auch einen verborgenen Zyklus von Tiergedichten veröffentlicht, die auf mehrere seiner Gedichtbände verteilt wurden, so dass ihre Zusammengehörigkeit nicht unmittelbar evident ist. Genauer gesagt handelt es sich um Gedichte über exotische Tiere, die in zoologischen Gärten leben. Offensichtlich gibt es eine Verbindung zwischen den Gedichten, insofern sie einen generischen intertextuellen Bezug zum Genre des Bestiariums aufweisen.¹⁴

Eines dieser Gedichte, das 1999 in dem Band *Nach den Satiren* veröffentlicht wurde, ist einem weiblichen Geparden im Zoo von Moskau gewidmet. In dem genannten poetischen Text wird die große Raubkatze mit den androgynen Models auf dem Laufsteg verglichen, und ihr schönes Fell wird mit niemand anderem als dem mythischen Goldenen Vlies in Verbindung gebracht:

So teure Pelze sieht man sonst nur auf den Schultern
Die Gangsterbräute vorm Casino. So geschmeidig
Schleicht auf dem Laufsteg nur die androgyne Jugend,
Die Augen funkelnd unterm Blitzlicht. Eine schlanke Katze,

¹⁴ Vgl. Annette Simonis. „Intermedialität in der Lyrik. Zur Dimension von Visualität im Tiergedicht“. In: *Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, hg. Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper, Leonie Süwolto, Paderborn: Brill 2020, S. 233-247. Vgl. dies. *Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis 2017.

Wie Pisanello sie gemalt hat, mit entzücktem Pinsel
(Das Fell getüpfelt, grannenhaft, ein Goldnes Vlies)¹⁵

Während die außergewöhnliche Weichheit und sinnliche Schönheit des Fells des Tieres durch einen intertextuellen Verweis auf die griechische Mythologie, d. h. die Geschichte von Jason und den Argonauten, hervorgehoben wird, erhält die Erscheinung der Gepardin eine besondere Bedeutung und eine Atmosphäre der Magie und des Geheimnisses, indem ihre Verwandtschaft mit dem Goldenen Vlies offenbart wird. Die mythologische Beschreibung der Gepardin erweckt den Eindruck von Seltenheit und Zerbrechlichkeit, während sie gleichzeitig implizit an die menschlichen Begierden und Besitzgier erinnert, wobei das Risiko des Raubes oder der Vernichtung des Tieres im Vordergrund steht. Auf diese Weise werden die prekäre Natur und die schwierige Situation des eleganten Raubtiers hervorgehoben.

Darüber hinaus bezieht sich der Dichter auf einen italienischen Maler der frühen Neuzeit, Antonio Pisanello, dessen kolorierte Zeichnungen von Tieren in der kunsthistorischen Forschung für ihre außerordentlich realistischen Details gerühmt werden, die unter seinen Zeitgenossen ihresgleichen suchen.¹⁶ Seine dynamische Zeichnung eines springenden Geparden mit rotem Halsband ist im so genannten Codex Vallardi erhalten, der sich heute im Louvre in Paris befindet (siehe Abb. 3).

¹⁵ Durs Grünbein. *Nach den Satiren*. Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 55.

¹⁶ Vgl. diesbezüglich den erhellenden Kommentar von Laurie Schneider Adams: "Pisanello's interest in animals is evident from his sketchbooks, which provide one of the best surviving collections of drawings from Renaissance Italy. His Study of a Horse, for example, shows his skill in rendering compressed threedimensional form through foreshortening. The crisp, tightly controlled lines of this study of a standing horse contrast with the more expansive wash of the Cheetah, whose subject seems to leap across the drawing surface" (Laurie Schneider Adams. *Italian Renaissance Art*. New York, London: Routledge 2018, S. 246).



Abb. 3. Antonio Pisanello (1395-1455). *Gepard mit rotem Halsband*. Codex Vallardi, Louvre, Paris.

Im Gegensatz zu den scheinbar ungehinderten Bewegungen und Sprüngen von Pisanellos Gepard ist Grünbeins Tier im Zoogehege durch einen Graben in seinen Bewegungen eingeschränkt und muss seine Sprünge sorgfältig berechnen:

Federt sie schweifend auf und ab. Das Rückgrat
Dosiert die leiseste Bewegung.

Millimeter

Vorm Grabenrand den Schwung der Pfoten umzulenken
Geht ohne Hinsehn ab.¹⁷

Der spektakuläre Sprung der Großkatze, den wir in Pisanellos Kunstwerk beobachten können, ist in der Beschreibung der Bewegungen der Gepardin in Grünbeins Gedicht eingefangen. Obwohl das Gepardenweibchen noch über die Kräfte ihres Vorfahren aus dem illustren Bild verfügt, kann sie ihn schließlich nicht nachahmen, weil ihre Bewegung gestoppt und abgelenkt wird. Dieses plötzliche Anhalten und Ablenken der Bewegung des Tieres spiegelt sich in der Gestaltung des Verses und dem abrupten Ende der oben zitierten Zeile wider.

Grünbein hat darauf verzichtet, seine Gedichte zu illustrieren, so dass man das Bild von Pisanello in seinem Gedichtband nicht findet. Es scheint, dass der intermediale Bezug als Auslöser für die Phantasie der Leser fungiert. Jeder Leser kann seine eigene Phantasie benutzen, um sich die elegante Katze, ihr schönes Fell und ihre faszinierenden

¹⁷ Durs Grünbein. *Nach den Satiren*. Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 55.

Bewegungen vorzustellen. Wir können aber auch im Internet nach Fotos des konkreten Gemäldes von Pisanello suchen, wo wir das Bild leicht in zahlreichen Versionen finden können.

Offenbar zählen Dichter wie Grünbein heute auf die Präsenz von Kunstwerken im World Wide Web, die ihre Verfügbarkeit und leichte Zugänglichkeit garantieren – sie wissen also, dass intermediale und intertextuelle Bezüge von ihren Lesern leicht entschlüsselt und nachverfolgt werden können. Es handelt sich nicht mehr um eine Dimension, die den Spezialisten vorbehalten ist, noch ist der Zugang zum Gemälde auf Kunsthistoriker oder Museumskuratoren beschränkt. Das Gleiche gilt für die Texte der Weltliteratur, die in zahlreiche Sprachen übersetzt und in digitalen Editionen verbreitet werden.

Das Zusammentreffen intertextueller und intermedialer Bezüge in Grünbeins Gedicht mag auf den ersten Blick wie ein Rätsel erscheinen, doch in seiner Dichte an suggestiver Bedeutungsvielfalt schafft es auch ein Moment erhöhter Aufmerksamkeit und Intensität. Es regt die Phantasie der Leser an und lädt diese ein, unter der Oberfläche der poetischen Beschreibung verborgene Bedeutungen zu finden. Ironischerweise kontrastiert das dynamische Bild der Gepardin und ihres eleganten Sprungs mit dem Schlussbild des Gedichts, in dem die Großkatze als Gefangene zu sehen ist, die in der Enge des zoologischen Freigeheges gefangen gehalten wird, wo sie träge davon träumt, Zebras in der Savanne zu beobachten.

[...] Faustgroß,
Ihr schmaler Kopf hält wachsam noch die Stellung,
Wenn sie im Flimmern vor den Toren Moskaus Zebras sieht.
Dann gähnt sie lange, die Gefangne des Zements.¹⁸

Wie von mehreren Kritikern von Grünbeins Gedicht zu Recht angemerkt wurde,¹⁹ stellt die Wahl einer Wildkatze als Protagonistin des Textes eine literarische Referenz und Hommage an Rainer Maria Rilkes berühmtes Gedicht „Der Panther“ aus dem Jahr 1903 dar, das auf einer genauen Beobachtung des Tieres im Jardin des Plantes beruht, wo die großen Raubtiere in engen Käfigen gehalten wurden. Beide Gedichte, das von Grünbein und das von Rilke, sind der beklagenswerten Situation der Raubkatzen in Gefangenschaft gewidmet. Darüber hinaus evozieren beide die jeweiligen Gefühle und Reaktionen der tierischen Protagonisten in ihrer unnatürlichen Umgebung mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit für kleinste Details.

Ironischerweise gilt das Freigehege in Grünbeins zeitgenössischem Text jedoch nicht als Verbesserung der Gesamtsituation der Gefangenschaft der Tiere. Obwohl sich einige Parameter der Präsentation von Tieren in zoologischen Gärten geändert haben, um ihre Sichtbarkeit zu erhöhen, erinnert die Situation von Grünbeins Tier-Protagonistin auf

¹⁸ Ebd., S. 55.

¹⁹ Vgl. Henning Heske. Geschmeidige Gepardin und fliegender Fisch. Tiermotive in der Lyrik von Durs Grünbein. *Literatur im Unterricht*. 4/2003, 3, S. 191-196.
191–196. Siehe auch ders. Gefangene des Zements. *Neue deutsche Literatur* 49 (2001), S. 97-99, hier S. 98.

frappierende und beunruhigende Weise an die gleiche Situation, die der Panther in Rilkes Gedicht ein Jahrhundert zuvor erlebt hatte.

4. Zeitgenössische Erfahrungen und Krisen in Yoko Tawadas Lyrik im Lichte literarischer Vorbilder und filmischer Bilder

Die Lyrik von Yoko Tawada, einer gefeierten japanischen und deutschen Autorin, die derzeit in Berlin lebt, bietet eine Fülle von Beispielen für Intertextualität und intermediale Bezüge. Tawada wurde für ihr transkulturelles Schreiben mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis und für ihr literarisches Schaffen mit dem renommierten Kleist-Preis ausgezeichnet. Berücksichtigt man Tawadas transkulturelle Erfahrungen und ihre zweisprachige Autorschaft, so überrascht es nicht, dass sie auf ausgefeilte Techniken der Überlagerung und Korrelation zurückgreift. Oft sind ihre Gedichte und Erzähltexte von einem ständigen Dialog zwischen den beiden Sprachen, Japanisch und Deutsch, motiviert, der produktive Fehllesungen hervorruft und mit den Veränderungen von Vertrautheit und Andersartigkeit spielt. Darüber hinaus erkundet sie die intertextuellen Dimensionen des poetischen Schreibens in Bezug auf zwei kulturelle Geschichten, die deutsche und die japanische, und produziert dabei häufig einen fruchtbaren Dialog zwischen den verschiedenen kulturellen Erinnerungen und Vorstellungen.

Im Folgenden werde ich mich auf ein kurzes Gedicht konzentrieren, das ursprünglich 2014 auf Deutsch geschrieben wurde und das Thema Fukushima nur drei Jahre nach den verheerenden und katastrophalen Ereignissen aufgreift, als ein Erdbeben nach einem Tsunami die Kernschmelze eines Atomkraftwerks in der Präfektur Fukushima verursacht hatte. Diese Katastrophe und ihre Folgen haben die zeitgenössische japanische Mentalität und kulturelle Selbstverortung, insbesondere in der Literatur und Kunst,²⁰ entscheidend geprägt. Tawada hat das folgende Gedicht in den kulturellen Rahmen dieses folgenschweren Unfalls eingeordnet, der das kulturelle Gedächtnis Japans mehr als jedes andere katastrophale Ereignis der letzten Jahrzehnte beunruhigt und eine große Anzahl von poetischen Werken und Fiktionen motiviert hat, die sich mit dem Thema befassen.²¹

²⁰ Vgl. Lisette Gebhardt / Yuki Masami (Hg.). *Literature and Art After 'Fukushima'. Four Approaches*. Berlin: Eb-Verlag 2014. Siehe ferner Sokyū Genyū. *Der Strahlende Berg. Geschichten Aus Fukushima*. Wiesbaden: Reichert 2023. Vgl. außerdem Thomas M. Bohn / Thomas Feldhoff / Lisette Gebhardt (Hg.). *The Impact of Disaster. Social and Cultural Approaches to Fukushima and Chernobyl*. Berlin: Eb-Verlag 2015 .

²¹ Rachel DiNitto beobachtet in ihrer wegweisenden Studie: „The earth shook on March 11, 2011, unleashing a massive earthquake and tsunami upon the northeast coast of Japan. The disaster was one of the worst in Japan's postwar history, with close to 16,000 dead, over 330,000 displaced, and large swaths of land in three northeast prefectures devastated by massive structural damage.' But, for a nation perched on the ring of fire and long used to catastrophic rumblings, it was the nuclear accident—the level 7 meltdowns at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant (NPP)—that turned this natural disaster into an environmental and political catastrophe of unimaginable proportions.? The disaster also had a profound impact on Japanese artistic production.“ (Rachel

Fukushima 24

„Heute Ruhetag“ steht an der
Tür eines Friseursalons. Seit
drei Jahren hört der
Tag „Heute“ nicht
mehr auf und die Haare
wachsen woanders.²²

Fukushima 24

“Rest day today” is written on
the door of a hair salon. For
three years the
day “Today” does not
end any more and the hair
grow somewhere else.

Fukushima 24 ist ein sehr kurzes Gedicht, das an die Haiku-Tradition erinnert. Der Titel des Gedichts erinnert an die verheerenden Ereignisse der nuklearen Zwischenfälle in Fukushima im März 2011, die Japan und die Welt schockierten, als sich die Nachricht von dem Unfall plötzlich rund um den Globus verbreitete.

Oberflächlich betrachtet, beschreibt der poetische Text eine harmlose Alltagsszene. Die Formulierung „heute Ruhetag“ bedeutet normalerweise einfach eine Pause im Verlauf einer arbeitsreichen Woche. Die düstere Implikation des Titels ist jedoch, dass dieser Friseursalon in den nächsten Jahren oder Jahrzehnten nicht mehr zum normalen Leben zurückkehren wird, weil die Region verstrahlt wurde, wahrscheinlich wird er nie wieder öffnen.

Die Krise von Fukushima wurde sofort zu einem weltweiten Medienereignis. Deshalb bezieht sich das Gedicht, das drei Jahre nach den katastrophalen Ereignissen geschrieben wurde, auch auf frühere aktuelle Darstellungen, d. h. auf Texte und Bilder, die in den internationalen Medien verbreitet wurden und im World Wide Web zu finden sind.

Ich möchte kurz auf die philosophische Dimension des Gedichts eingehen und mich dabei auf die Erforschung der Zeit konzentrieren. Offensichtlich kann sich die Zahl 24 auf die Anzahl der Stunden eines Tages beziehen. Ein Tag besteht aus 24 Stunden, was genau der erwarteten Zeitspanne eines normalen Ruhetages entspricht. In diesem Fall hat sich jedoch nach drei Jahren seit dem Unfall nichts geändert, und die kritische Situation scheint unverändert zu sein. - Die Zeit scheint stillzustehen. Beunruhigend ist, dass die seltsame Erfahrung des „Heute“ anhält, mit all den damit einhergehenden Implikationen einer katastrophalen Situation, die in naher Zukunft nicht geändert werden kann. Die ehemaligen Bewohner des Ortes werden wahrscheinlich nie mehr zurückkehren. Der Ort

DiNitto. *Fukushima Fiction. The Literary Landscape of Japan's Triple Disaster*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2019.)

²² <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/fukushima-24-13804?showmodal=ru>

Siehe auch Yoko Tawada / Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l'abri du regard*. Photographs by Delphine Parodi. Texts by Yoko Tawada. Marseille. BEC EN AIR 2020.

wird vielleicht in Trümmern liegen bleiben und so das Ende der menschlichen Zivilisation auf einer symbolischen und ästhetischen Ebene verkörpern. Unter der Oberfläche der alltäglichen Erfahrung zeichnet sich eine beunruhigende apokalyptische Wahrnehmung und Perspektive ab.

Bei näherer Betrachtung offenbart die Zahl 24 in Tawadas Gedicht eine weitere Bedeutungsebene, die sich auf die Anzahl der Bilder bezieht, die in einer Sekunde in einem Film typischerweise auftreten. 24 Bilder oder ‚Frames‘ pro Sekunde gelten als goldener Standard, der einen reibungslosen Übergang und einen guten Fluss garantiert. Filme sowie Video-Streaming-Inhalte und Videospieldaufnahmen verwenden normalerweise diese Geschwindigkeit, um einen klassischen Kino-Look zu erzielen.

Daher stellt sich die Frage, warum Tawadas Gedicht einen solchen medialen Bezug zur Anzahl der in der Filmproduktion verwendeten Bilder herstellt? Es ist sehr wahrscheinlich, dass Tawada beim Verfassen des Gedichts durchaus einen ganz bestimmten Film im Kopf hatte, und zwar einen berühmten Dokumentarfilm über Fukushima und seine Folgen, nämlich eine deutsch-japanische Zusammenarbeit von Patrick Hörl und Kei Matsumoto aus dem Jahr 2013. Der Dokumentarfilm heißt im deutschen Original treffend *Fukushima — Nichts ist, wie es war*. Eine rückblickende Beschreibung des international verbreiteten und geschätzten Dokumentarfilms unterstreicht die erschütternde Wirkung der Entdeckungen der Reporter und ihrer Fotos:

The documentary tells the story of the reporters who shocked the world with their pictures of the Japanese nuclear disaster. For the victims they are the only reliable source of information, offering important news about the true conditions on site. But how do over one million people continue to live in this area? Many stories deal with the aftermath of the invisible threat and overcoming the fears of something you can't see, hear, taste, or smell.²³

(Der Dokumentarfilm erzählt die Geschichte der Reporter, die die Welt mit ihren Bildern von der japanischen Atomkatastrophe schockierten. Für die Opfer sind sie die einzige verlässliche Informationsquelle, die wichtige Nachrichten über die wahren Verhältnisse vor Ort liefert. Aber wie können über eine Million Menschen in diesem Gebiet weiterleben? Viele Geschichten handeln von den Folgen der unsichtbaren Bedrohung und der Überwindung der Ängste vor etwas, das man nicht sehen, hören, schmecken oder riechen kann.)

Interessanterweise zeigt der Dokumentarfilm zwischen den vielen Szenen von verwüsteten Häusern und städtischen Räumen das Bild eines Friseursalons, auf dessen Schild über der Tür in großen Metallbuchstaben der Name „Hair Space 21“ steht. Das Bild zeigt einen trostlosen Ort, ein zerstörtes Haus mit großen zerbrochenen Fenstern, das ein räumliches Bild der nuklearen Katastrophe darstellt, ein starkes Symbol der Katastrophe (siehe Abb. 4).

²³ Patrick Hörl / Kei Matsumoto. *Fukushima – Nichts ist, wie es war* (2013) / English title: *Fukushima Reporters (2013–2014) Fukushima after the nuclear disaster – keep the cameras rolling*: <https://www.autentic.com/110/pid/236/Fukushima-Reporters.htm>. [29.09.2024].



Abb. 4. Screenshot aus *Fukushima Reporters* (2013), Detail.²⁴

Es ist in der Tat sehr wahrscheinlich, dass Yoko Tawada den Film gesehen hat und dass sie durch das betreffende Filmbild zu ihrem Gedicht inspiriert wurde. In ihrem Titel hat die Autorin jedoch die Zahl 21 aus dem Namen des Salons absichtlich in 24 geändert, um einen heimlichen Verweis auf das filmische Medium und den Begriff der Zeit sowie ihr unausweichliches Vergehen ohne die Möglichkeit, ins normale Leben zurückzukehren, einzubauen. Der Austausch der Zahl, so unscheinbar er auch sein mag, stellt also ein subtiles poetisches Mittel dar, das eine Bedeutungsverschiebung mit sich bringt und eine eingehende Analyse der im Gedicht evozierten prekären Situation ermöglicht.

Tawada hat die Auswirkungen der Katastrophe indessen nicht nur durch die Medien rezipiert, vielmehr hat sich die Autorin auf einer Japanreise im August 2013 in der Region Fukushima selbst ein Bild von den Auswirkungen machen können. Jene konkreten Erfahrungen und Beobachtungen am Ort der Katastrophe haben ihre Lyrik über Fukushima zweifellos nachhaltig geprägt. So sind eine ganze Reihe kurzer Gedichte in deutscher Sprache entstanden. 24 Lyriktexte hat Tawada später selbst ins Japanische übersetzt und diese 2020 in einer multilingualen Edition (deutsch – japanisch – französisch – englisch) zusammen mit Fotografien von Delphine Parodi als künstlerisches Gemeinschaftswerk veröffentlicht. Vorausgegangen war diesem fotografisch-poetischen Künstlerbuch eine produktive Begegnung: Die beiden Künstlerinnen haben sich 2012 in

²⁴ <https://www.autentic.com/110/pid/236/Fukushima-Reporters.htm>. [17.12.2024].

Berlin kennengelernt und dabei spontan ihre Affinitäten und gemeinsamen Interessen erkannt, was sie zu einer besonderen Kooperation motivierte. Sie entschieden sich daraufhin, eine gemeinsame Ausstellung ihrer Werke durchzuführen. Auf diese Weise kam es zu der bemerkenswerten Ausstellung „*Out of Sight. Gedichte — Fotografien von TAWADA Yôko und Delphine PARODI-NAGAOKA*“, die vom 18. Februar bis 28. März 2014 im Japanisch-Deutschen Zentrum in Berlin stattfand.²⁵ In der Ankündigung der Kuratoren heißt es:

Das Japanisch-Deutsche Zentrum Berlin freut sich, dass die Dichterin Tawada Yôko und die Fotografin Delphine Parodi-Nagaoka gemeinsam bei uns ihre Werke präsentieren. Beide Künstlerinnen begannen unabhängig voneinander die Folgen der Atomkatastrophe von Fukushima zu reflektieren, die noch immer innerhalb und außerhalb Japans sichtbar sind. Nach mehreren Aufenthalten in der Präfektur Fukushima [...] beschlossen die Künstlerinnen, ihre Eindrücke und Begegnungen mit den dort lebenden Menschen in einer gemeinsamen Ausstellung zu zeigen.“²⁶

Die feierliche Eröffnung am 17. Februar 2014, bei der beide Künstlerinnen anwesend waren, begann mit einer Lesung aus den Gedichten durch die Autorin.²⁷

Es ist interessant zu sehen, dass Parodi und Tawada sich zunächst jeweils einzeln mit der Fukushima-Thematik beschäftigt und die Region unabhängig voneinander besucht haben. Im Falle Parodis vollzog sich die erste Reise im Terrain von Fukushima bereits im April 2012. Etwas mehr als ein Jahr später, im August 2013, besuchte Yoko Tawada die Gegend und sprach mit denselben Bewohnern, die Parodi zuvor zusammen mit den Eindrücken aus der Umgebung fotografiert hatte. Die entscheidenden Anregungen zu ihren Gedichten konnte Tawada (ebenso wie die Fotografin) demnach aus ihren eigenen Reiseerfahrungen und Beobachtungen schöpfen.

Im Jahr 2020 publizierten Tawada und Parodi den oben bereits erwähnten fotografisch-poetischen Band, der im Wesentlichen auf jene, erstmals in der erwähnten Berliner Ausstellung gezeigten Materialien bzw. Werke zurückgreifen konnte.²⁸ Es handelt sich bei diesem Gemeinschaftswerk in Form eines Künstlerbuchs zweifellos um eine Medienkombination im Sinne Irina Rajewskys, innerhalb deren die Lyriktexte und die Fotografien zunächst eigene ästhetische Qualitäten entfalten und sodann in ihrem Zusammenspiel weitere ästhetische Wirkungen erzielen sowie einen bemerkenswerten Mehrwert an Bedeutungen erzeugen.

Betrachtet man den gewählten Aufbau des Bands genauer, so lässt sich erkennen, dass die Fotografien und die Gedichttexte nur locker aufeinander bezogen sind und ihre ästhetische Autonomie innerhalb der medialen Kombination aufrecht erhalten und bewahren. Das wird insbesondere durch die Verteilung der Fotos und Texte auf die

²⁵ Siehe <https://photography-now.com/exhibition/97394> [17.12.2024].

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Yoko Tawada, Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l’abri du regard*. Photographs by Delphine Parodi. Texts by Yoko Tawada. Marseille: BEC EN AIR. 2020. Siehe auch: <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/delphine-parodi-yoko-tawada-out-of-sight/tabs/description> [17.12.2024].

Buchseiten deutlich. Die Fotos sind als Diptychen gruppiert,²⁹ d.h. jeweils zwei von ihnen stehen sich auf einer Doppelseite gegenüber, während auf anderen Doppelseiten des Bandes wiederum ausschließlich Gedichttexte von Tawada, und zwar jeweils in vier Sprachen (deutsch – japanisch – französisch – englisch) gruppiert sind. Insofern wird den Rezipienten keine unmittelbare Zusammengehörigkeit der fotografischen Bilder zu einzelnen Gedichten suggeriert. Gleichwohl stehen beide, Delphine Parodis Kunstfotografien und Yoko Tawadas poetische Texte in einem gemeinsamen übergreifenden Zusammenhang, da sie dieselbe Thematik der Katastrophe von Fukushima und deren anhaltenden Nachwirkungen jeweils aus unterschiedlicher Perspektive behandeln. Die Art der Zusammenstellung von Text- und Bildmaterialien fordert die Rezipienten dazu auf, selbstständig Beziehungen zwischen den Darstellungen in den unterschiedlichen medialen Formen zu erkunden und diese Verbindungen aktiv zu konstruieren, gerade weil sie in der gewählten ästhetischen Struktur des Bandes nicht vorgegeben sind. Die Leserinnen und Leser werden angeregt, zwischen den Texten und Bildern nach Deutungen zu suchen, die auf den ersten Blick unsichtbar sind und verborgene Zusammenhänge zu entdecken.

Die von Parodi gestalteten Doppelseiten folgen überwiegend einem bestimmten Muster. Meist zeigt das Foto auf der linken Seite eine oder mehrere menschliche Gestalten aus der betroffenen Region, und zwar Menschen verschiedener Generationen und Berufsgruppen, während das auf der rechten Seite platzierte Foto ein Landschafts- oder Naturbild ohne die Präsenz menschlicher Figuren abbildet. Häufig befinden sich die Personen in der Nähe von Fenstern, räumlichen Schwellen oder Ausblicken. Dennoch erscheinen sie von den Landschaften und Naturbildern dissoziiert und eigentümlich isoliert, da letztere auf dem jeweils gegenüberliegenden Bild der Doppelseite zu sehen sind. Zuweilen wirken die Landschaftsfotografien irritierend idyllisch. Wie im Band – ähnlich wie in dem oben diskutierten Dokumentarfilm von Hörl und Matsumoto – einleitend erläutert wird, bleibt das eigentliche Ausmaß der Folgen der Katastrophe unsichtbar. Diese Erkenntnis ist mit der künstlerischen Herausforderung verbunden, das Unsichtbare sichtbar zu machen und zwischen den Zeilen die verborgene Gefahr deutlich werden zu lassen, die in der verstrahlten Natur unterschwellig anwesend ist. Dies kristallisiert sich als die gemeinsame künstlerische Aufgabe heraus, die Tawada und Parodi durch ihre Werke und deren reziproke Wirkungen zu realisieren suchen. Von den vierundzwanzig Gedichten des Buchs, die Tawada auf Deutsch verfasst und dann selbst ins Japanische übersetzt hat, seien im Folgenden vier Texte zur näheren Betrachtung und Interpretation ausgewählt. Die Übersetzungen ins Französische wurden von Bernard Banoun besorgt, während die englischsprachigen Fassungen von Bettina Brandt stammen.³⁰

²⁹ Der Band enthält insgesamt 52 solcher Diptychen von Parodi. Eine Auswahl davon ist auf den Seiten des Verlags zu sehen: <https://www.becair.com/produit/out-of-sighta-labri-du-regard/> [17.12.2024].

³⁰ Vgl. <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/delphine-parodi-yoko-tawada-out-of-sight/tabs/description> [17.12.2024].

Die Gedichte sind kurz, wirken aperçuhaft und weisen gewisse Ähnlichkeiten zur japanischen Haiku-Tradition auf. Bekanntlich setzt sich das Haiku nach traditionellem Vorbild aus nur drei Wortgruppen mit fünf, sieben und fünf japanischen Silben bzw. Moren zusammen: 5-7-5. In den Übersetzungen oder Nachdichtungen in europäischen Sprachen erscheint das Haiku daher in der Regel als Dreizeiler. Die meisten der Gedichte Tawadas sind länger als drei Zeilen und haben sich insgesamt (wie viele Haiku-Dichtungen des 20. und 21. Jahrhunderts) von dem tradierten Haiku-Schema weitgehend gelöst, aber sie weisen noch die geforderte Prägnanz auf und konzentrieren sich vielfach auf ein zentrales Bild oder ein anschauliches Geschehen. Im folgenden Vierzeiler stimuliert der grüne Pflanzenbewuchs in der Region eine beunruhigende Metaphorik:

Jede grüne Fläche -
ein Stück Monsterhaut.
Trete nicht zu nahe,
warnt die Mutter laut.

緑色はみな
怪物の肌
あまり近づきすぎ
ちや駄目よ
と注意する母親

La moindre étendue verte –
un bout de peau de monstre.
Ne t'approche pas trop,
lance la mère à voix haute.

Every green surface area –
A bit of monster skin.
Don't get too close,
the mother warns urgently.³¹

Die Vegetation und Grünflächen in der Fukushima-Präfektur werden effektiv in der Metapher der ‚Monsterhaut‘ evoziert. Dabei erfasst der gewählte Bildspender die unter der Oberfläche lauernde Bedrohung durch die unsichtbare Strahlung bzw. Radioaktivität der Region als eine mächtige und schwer zu fassende Gefahrenquelle, – ein perfekt getarntes Ungetüm das unter dem friedlichen Pflanzenwuchs lauert. Der abschließende dritte Vers „Trete nicht zu nahe, ...“ ordnet die ungewöhnliche Wahrnehmung einer

³¹ Yoko Tawada, Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l'abri du regard*, S. 61. Die französischen Übersetzungen Stamm von Bernard Banoun, die englischsprachigen von Bettina Brandt.

geläufigen Kommunikationssituation zwischen Mutter und Kind zu, wie sie nach dem Unfall in Fukushima zur alltäglichen Erfahrung der Bewohner der Präfektur gehören kann. Es scheint kein Zufall, dass auch Delphine Parodi zu dem Band mehrere Fotografien beigesteuert hat, die eine Mutter mit einem Kind zeigen.

Auch das unmittelbar vorausgehende Gedicht nimmt eine vertraute landestypische Tätigkeit in den Blick, den Reisanbau, um ihn dann durch eine fremdartigen Wahrnehmung zu überlagern. Das Vorhandensein eines der wichtigsten japanischen Grundnahrungsmittel erscheint plötzlich nicht mehr selbstverständlich.

Nie wieder wird der Mann den eigenen Reis speisen.
Fünfzig Jahre lang trieb er Alchemie der Getreide.
Wie der Ozean hat er den Ähren Salz gegeben.
Als Kind beobachtete er Stunde für Stunde
wie die Sämlinge grüner wuchsen und die Ähren goldener,
nachdem das Meer sie begossen.

もう二度と自分でつくった米を食べることはない
五十年間穀物の錬金術をみがいた男
海を真似て稲穂に塩を与えたこともあった
刻一刻 苗が緑をこえた緑に輝き
穂が金をしのぐ金色に育つのを
子供の時に目撃した
海にのまれた後の稲田に訪れる豊作を

Plus jamais l'homme ne mangera son riz à lui.
Cinquante années à pratiquer l'alchimie des céréales.
Comme l'océan, il donnait du sel aux épis.
Enfant, il observait heure
après heure les pousses verdir, les épis se dorer
après que la mer les eut arrosés.

Never again will the man consume his very own rice.
For fifty years he carried out the alchemy of cereals.
Like the ocean, giving salt to the ears.
As a child he observed hour after hour
how the seedlings grew greener and the ears ever more golden,
after the sea had drenched them.³²

³² Ebd., S. 61.

Das Gedicht beginnt mit dem Gedanken der Unwiederbringlichkeit: Die Formulierung „Nie wieder“ markiert eine Negation, die auch in Zukunft nicht rückgängig zu machen ist.

Es ist unmöglich, den Reis zu verzehren, der auf dem radioaktiven Gelände wächst. Dieser Sachverhalt erhält bei Tawada den Akzent einer persönlichen Erfahrung - eines irreversiblen Verlust. Der alte Mann, der sein ganzes bisheriges Leben (50 Jahre lang) sorgfältig den Reisanbau kultiviert hat, wird die Früchte seiner Anstrengung nicht mehr ernten können. Tawada fasst die Mühe des Anbauens in der originellen Formulierung „die Alchemie der Getreide“. Der explizite poetische Vergleich des Reisbauern mit dem Ozean unterstreicht die Grenzenlosigkeit seiner Hingabe an die Arbeit. Im letzten Satz integriert das Gedicht in nostalgischer und wehmütiger Manier eine Kindheitserinnerung – die stündliche Beobachtung des Wachstums und Gedeihens der Ähren und ihren Farbwechsel von Grün zu gold unter dem Einfluss des Meerwassers. Der Text verleiht der erinnerten Erfahrung eine melancholische Atmosphäre, insofern in der Erinnerung der Verlust und die Zäsur durch die Katastrophe deutlich werden.

Dem Gedicht korrespondiert ein Erfahrungsbericht von Nihommatsu aus der Präfektur Fukushima aus dem Jahr 2012, den Parodi und Tawada in ihrem Band abgedruckt haben:

Meine Familie hat Reisfelder in Tomioka, gerade noch innerhalb der Grenze der Evakuierungszone. Die erste Ernte - der neue Reis - darauf habe ich jedes Jahr gewartet, auf diesen Geschmack. Aber ich werde das nie mehr erleben.

私の家族は富岡町の立ち入り禁止区域の中に稲田を持っていました。収穫したての味 - 新米 - それを毎年待ち侘びていた。けれど、もうそれは二度と出会うことができない。

Ma famille avait des champs de riz à Tomioka, juste à la limite de la zone d'évacuation. Le goût de la première récolte: le riz nouveau est quelque chose que j'attendais chaque année, mais je ne pourrais plus jamais en faire l'expérience.

My family have rice fields in Tomioka, just inside the limit of the exclusion zone. The first harvest, the new rice, the first bowl of this rice was something I waited each year for its taste, unique but I will never encounter it again.³³

Tawadas Gedicht mag durch diesen Bericht oder ein ähnliches Gespräch mit einem Anwohner angeregt worden sein. Dabei gelingt es ihr, die ernüchternde Erfahrung und den Verlust in poetischen Bildern zu pointieren und zu vertiefen, um dabei zugleich die Aspekte der Trauer und des Endgültigen der Verlusterfahrung zu intensivieren.

Auch das dritte hier zu diskutierende Gedicht von Tawada aus der Sammlung *Out of Sight* konzentriert sich auf einen alltäglichen Vorgang. Diesmal geht es um das Öffnen von

³³ Yoko Tawada, Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l'abri du regard*. Photographs by Delphine Parodi. Texts by Yoko Tawada. Marseille: BEC EN AIR. 2020. Vgl. auch: <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/delphine-parodi-yoko-tawada-out-of-sight/tabs/description> [17.12.2024].

Konservendosen, eine scheinbar triviale Alltagspraxis. Zugleich lässt der Text indessen deutlich werden, inwiefern es sich um eine ritualisierte Tätigkeit handelt.

Drei Konserven öffnen: seine Tagespflicht.
Eine Zeremonie am Strand.
Der frische Fisch sei verseucht,
sagte der Wind, zügig und redegewandt.
Wer lächelt so stumm auf dem Etikett?
Eine Siamkatze, die verschwand
an jenem Tag im grellen Licht.

缶詰を開けるのが日々の勤め
海岸でお供えの儀式
新鮮な魚は汚染されているなどと
口の達者な海風がすぐに口を出す
レットルの中で黙々と笑っているのは誰？
シヤム猫だね
あの日どぎつい光の中に消えた

Ouvrir trois conserves : sa tâche quotidienne.
Une cérémonie sur la plage.
Le poisson frais est contaminé,
a dit le vent éloquent et vif.
Qui sans un mot sourit sur l'étiquette ?
Un chat siamois disparu
ce jour-là dans la lumière aveuglante.

Opening three cans: his daily task.
A ceremony at the beach.
The fresh fish is contaminated,
said the wind swiftly and eloquently.
Who is smiling so mutely on the label?
A Siamese cat, who vanished,
on that day into the bright glare.³⁴

Zunächst mag die Formulierung „seine Tagespflicht“ überraschen, zumal unklar ist, wer das Agens ist, auf wen sich das Pronomen „seine“ bezieht. Ist es der alte Mann aus dem benachbarten Gedichttext (siehe unten) oder eine weitere noch nicht benannte Figur? Sodann spezifiziert die nächste Zeile den Prozess des Dosenöffnens als eine feierliche

³⁴ Yoko Tawada, Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l'abri du regard*, S. 60.

„Zeremonie“, die am Strand vollzogen wird. Der Rückgriff auf Konserven erklärt sich daraus, dass der frische Fisch verseucht ist. Die letztgenannte Information erhält im Gedicht zudem eine besondere Emphase, denn es ist der personifizierte Wind, der sie ausspricht. Die rhetorische Figur der Personifikation verleiht dem Nachwirken der Katastrophe märchenhafte und mythische Konturen. Sodann fokussiert der Text ein bildhaftes, emblematisches Element, die lächelnde Siamkatze auf dem Etikett der Konservendose. Mit der Figur der Katze ist im asiatischen Raum und in Japan häufig die Idee eines Glücksbringers verbunden. Doch hier scheint die Figur der Katze ein Emblem des Unglücks, das die Folgen der Katastrophe besiegelt und die Ungenießbarkeit frischen Fisches zu bekräftigen scheint. Mehr noch, der Text insinuiert, das Katzenbild sei identisch mit jener Hauskatze, die am Tag des Störfalls plötzlich verschwunden sei. Am Tag der Katastrophe, der bezeichnenderweise als greller Lichtschein imaginiert wird.

Die verschwundene Katze und ihr korrespondierendes Abbild auf der Fischdose avancieren ferner zum prägnanten Symbol jener unsichtbaren Anwesenheit der Katastrophe und ihrer Konsequenzen sowie als pointiertes Bild der Sichtbarmachung des bedrohlichen Unsichtbaren und Verborgenen, das eine übergreifende Zielprojektion des ganzen Bandes darstellt.

Das vorausgehende Gedicht auf derselben Seite behandelt ebenfalls eine Szene, die sich am Strand abspielt und kann daher in einen Zusammenhang mit dem oben interpretierten Text gestellt werden. Das einleitende Aperçu bildet die Vorstellung von Essen auf Rädern für die Möwen, das aus Thunfisch mit Kapern besteht, wie die Leser aus den ersten beiden Versen erfahren. Erst danach erhalten wir in den Versen vier und fünf nähere Informationen über die Situation und den Kontext. Essen auf Rädern bezieht sich auf ein Auto, das am Strand vorfährt. Der alte Mann, der aus dem Wagen steigt und auf den Sand tritt, benötigt keinen Gehstock, da er sich auf die Schulter seiner Frau stützen kann. Die Möwen, so können die Rezipienten zwischen den Zeilen erraten, erhoffen sich, an dem mitgebrachten Essen der beiden menschlichen Gestalten teilzuhaben und davon zu profitieren. Offenbar erwarten sie begierig auf das Öffnen der Konservendosen, die das andere Gedicht behandelt.

Das Verhalten des Paares, insbesondere der Gestus des sich Stützens, liefert ein plastisches Bild und steht im Zeichen der Solidarität angesichts der durchlebten Katastrophe und der menschlichen Gebrechlichkeit. Von der menschlichen Krise scheinen die Möwen, denen nicht zufällig das Attribut wolkenweiß zugeordnet wird, unberührt. Sie erwarten unbekümmert die probate Nahrungsquelle, während die menschlichen Protagonisten durch die Lebenserfahrung und die widrigen Umstände gebeugt sind und sich nur mit Anstrengungen aufrechterhalten.

Essen auf Rädern für die wolkenweißen Möwen.
Heute gibt es Thunfisch mit Kapern.
Der Alte steigt aus dem Wagen,
tritt in Sand aus zerriebnen Muscheln.
Kein Gehstock, dafür die Schulter seiner Frau.

お昼のお弁当の宅配サービス
 お届け先は雲より白いカモメたち
 今日マグロのケーパー・ソース添え
 配達人の老人は車を降り
 砕けた貝でできた砂にみっしと踏み出す
 杖ではなく 妻の肩につかまって

Repas à domicile pour les mouettes blanc-nuages.
 Aujourd'hui, c'est thon aux câpres.
 Le vieux descend de la voiture,
 marche dans le sable, coquillages broyés.
 Pas de canne, l'épaule de sa femme.

Meals on wheels for cloudy-white seagulls.
 Today, it's tuna with capers.
 The old man gets out of the car,
 steps onto the sand of crushed seashells.
 No cane, instead the shoulder of his wife.³⁵

5. Schlussfolgerungen

Wie wir in den oben besprochenen ausgewählten Gedichten gesehen haben, sind die Nebeneinanderstellung und die wechselseitigen Beziehungen zwischen literarischen Texten sowie zwischen Texten und Bildern ein weit verbreitetes Phänomen in der zeitgenössischen Lyrik. Dieses dichterische Mittel ermöglicht es, die ästhetische Komplexität und Bedeutungsichte in mehrfacher Hinsicht zu erhöhen. Die gleichzeitige Bezugnahme auf Texte der Weltliteratur und auf Kunstwerke kann sehr subtil und eindrucksvoll sein und verwickelt die Leser oft in eine Gegenüberstellung oder einen Vergleich zwischen verschiedenen Kunstformen.

Dabei wird deutlich, dass es sich weder um eine harmonische Beziehung noch um eine einfache Parallelkonstellation handeln muss. Vielmehr sind zahlreiche Formen der Interaktion und des Dialogs zwischen den verschiedenen an der ästhetischen Erfahrung beteiligten Medien möglich. Die durch die Worte vermittelten Aspekte können durch die literarischen Anspielungen oder die visuellen Eindrücke intensiviert, ergänzt, ironisiert oder auch unterlaufen werden. Im Ganzen laden die Gedichte durch ihre Integration von intermedialen Verweisen und ihre Einbettung in ein mediales Beziehungsgeflecht die

³⁵ Yoko Tawada, Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l'abri du regard*, S. 60.

Leserinnen und Leser zu einer subtilen, oft recht elaborierten Form des Dialogs ein, der verschiedene dynamische Konstellationen, Reibungen und zuweilen kontroverse Einsichten hervorbringt.

Die poetischen Praktiken des intertextuellen und intermedialen Verweises sind zudem nicht nur ein gekonntes oder gelehrtes ästhetisches Spiel, sondern können, wie die Beispiele von Jollimore, Grünbein und Tawada zeigen, ein erhöhtes Bewusstsein für die jeweilige Zeitgenossenschaft der präsentierten Erfahrungen bzw. die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen schaffen.

Literaturverzeichnis

Adams, Laurie Schneider. *Italian Renaissance Art*. New York, London: Routledge 2018.

Arroita, Jorge García Fernández. "Écfrasis líricas y relaciones intertextuales alrededor de la Melancolía I de Alberto Durero". *Compendium. Journal of Comparative Studies / Revista de Estudos Comparatistas*, September / Setembro 2022, S. 60–74.

Arroita, Jorge. "Deconstruir o reconstruir el canon. Mecanismos intertextuales e hipertextuales en las reescrituras feministas". *Impossibilia*, 2024, S. 11-23.

M. Bohn, Thomas / Thomas Feldhoff / Lisette Gebhardt (Hg.). *The Impact of Disaster. Social and Cultural Approaches to Fukushima and Chernobyl*. Berlin: Eb-Verlag 2015.

DiNitto, Rachel. *Fukushima Fiction. The Literary Landscape of Japan's Triple Disaster*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2019.

Evans, Margery A. *Baudelaire and Intertextuality. Poetry at the Crossroads*. Cambridge University Press 1993.

Gebhardt, Lisette/ Yuki Masami (Hg.). *Literature and Art After 'Fukushima'. Four Approaches*. Berlin: Eb-Verlag 2014.

Genyu, Sokyū. *Der Strahlende Berg. Geschichten Aus Fukushima*. Wiesbaden: Reichert 2023.

Gordon, Cynthia. *Intertextuality 2.0: Metadiscourse and Meaning-making in an Online Community*. Oxford: Oxford University Press 2023.

Grünbein, Durs. *Nach den Satiren*. Frankfurt: Suhrkamp 1999.

Grünbein, Durs. *Ashes for Breakfast. Selected Poems*. Übersetzung von Michael Hofmann. London 2014.

Heske, Henning. Geschmeidige Gepardin und fliegender Fisch. Tiermotive in der Lyrik von Durs Grünbein. In: *Literatur im Unterricht*. 4/2003, 3, S. 191–196.

Heske, Henning: Gefangene des Zements. *Neue deutsche Literatur* 49 (2001), S. 97-99.

Hörl, Patrick and Kei Matsumoto. *Fukushima – Nichts ist, wie es war (= Nothing is as it was) / English title: Fukushima Reporters (2013–2014) Fukushima after the nuclear disaster – keep the cameras rolling*. (2013).

<https://www.autentic.com/110/pid/236/Fukushima-Reporters.htm>. Accessed: [29.09.2024].

- Irving, David K. and Peter W. Rea. *Producing and Directing the Short Film and Video*. New York and London: Taylor and Francis 2012.
- Jollimore, Troy. *Earthly Delights*. Princeton: Princeton University Press 2021.
- Kamens, Edward. *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. Yale University Press. 1997.
- Kristeva, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil 1969.
- Mason, Jessica. *Intertextuality in Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2019.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Stuttgart: UTB 2002.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Éditions Nathan 2001.
- Simonis, Annette. "Intermedialität in der Lyrik. Zur Dimension von Visualität im Tiergedicht". In: *Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*. Hg. Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper, Leonie Süwolto, Paderborn: Brill. 2020, S. 233-247.
- Simonis, Annette. "Intermediality in Twentieth Century Animal Poetry: Guillaume Apollinaire – Ted Hughes – Durs Grünbein". In: *Taking Stock – Twenty-Five Years of Comparative Literary Research*. Hg. Achim Hölter und Norbert Bachleitner. Leiden: Brill. 2019: 372-396.
- Simonis, Annette. *Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis. 2017.
- Simonis, Annette. "Celan und Shakespeare. Zum Problem der Dialogizität in der Lyrik Paul Celans." *Orbis Litterarum* 49 (1994), S. 159-72.
- Tawada, Yoko, Delphine Parodi. *Out of Sight – Fukushima à l'abri du regard*. Photographs by Delphine Parodi. Texts by Yoko Tawada. Marseille: BEC EN AIR. 2020.