

## POST UND POESIE

### Gedichte auf Postkarten und Postkarten in Gedichten

Von Stephanie Heimgartner (Bochum)

Der Beitrag diskutiert avantgardistische und neoavantgardistische Verwendungen der Postkarte im Gedicht oder als Gedicht von Paul Éluard, Edoardo Sanguineti, Ted Berrigan und Ron Winkler im Hinblick auf ihre poetologischen und medienreflexiven Implikationen.

Poets with avantgardistic or neoavantgardistic ambitions have used poems on postcards or postcards in poems as a means of aesthetic play and reflection. This article compares contributions by Paul Éluard, Edoardo Sanguineti, Ted Berrigan and Ron Winkler.

Postkarten mit Gedichtaufdruck sind ebenso bekannt, wie die meisten zeitgenössischen Lyrikveröffentlichungen unbekannt sind: Dem Versuch einer Popularisierung von Gedichten durch ihre Verbindung mit einem massenhaft und billig reproduzierbaren Medium entsprechen die Unbekanntheit und der kommerzielle Misserfolg von Lyrik in Buchform.<sup>1)</sup> Betrachtet man es jedoch medientechnisch, so drängt sich die Kombination von Gedichten mit Postkarten tatsächlich auf: Wo Lyrik auf Karten gedruckt wird, verbinden sich zwei Genres, die für den pragmatischen Blick vom Umfang her zueinander passen und außerdem für viele Rezipienten eher nostalgischen Wert haben. Eine Lyrikpostkarte signalisiert die Gesuchtheit und Preziosität literarischer und persönlicher Kommunikation.

Weil Postkarten ihre Funktion als Kommunikationsmittel mittlerweile ebenso weitgehend eingebüßt haben wie die Lyrik ihre Funktion als Leitgattung<sup>2)</sup> und sie stattdessen eher als preisgünstiger Dekorationsgegenstand fungieren, wenden sich Lyrikpostkarten an konservative und postmaterialisti-

---

<sup>1)</sup> Als ein Versuch der Popularisierung neuer Lyrik ist das seit 2011 existierende nordrhein-westfälische Projekt ›post.poetry‹ zu nennen, das jährlich einen Lyrikpreis in zwei Sparten für Nachwuchs und bereits veröffentlichte Autoren ausschreibt. Die Siegergedichte werden jeweils auf Postkarten in Umlauf gebracht. Vgl. <<http://postpoetrynrw.blogspot.de/>> [21. März 2017].

<sup>2)</sup> Vgl. RÜDIGER ZYMNER, Funktionen der Lyrik, Münster 2013, S. 284–291.

sche Konsumenten. Die über den Buchhandel, aber auch über den Geschenk- und Dekorationseinzelhandel angebotenen Postkartensets oder -kalender mit Gedichten ergänzen und ornamentieren eine literarische Kultur, in der die angebotenen, wohlportionierten Texte an ein ephemeres Medium gebunden sind und daher wohl vorübergehend erfreuen, aber nicht im Sinne einer traditionellen Rezeptionserwartung verpflichten. Meist wird dabei ein zuvor für eine andere Publikationsform verfasstes Gedicht ausgewählt, um auf einer Karte zu erscheinen, und so mittels der Postkarte für neue Rezipienten zur Verfügung gestellt.

Neben dieser spätmodernen Populärgattung existiert aber auch der umgekehrte Fall, bei dem das Medium Postkarte im Gedicht oder mit Hilfe des Gedichts reflektiert wird. Dichter wie der manische Sammler von Postkarten Paul Éluard oder der italienische Literaturwissenschaftler Edoardo Sanguineti haben das eigentlich zur pragmatischen Mitteilung erdachte Medium in lyrischen Zyklen thematisiert; daneben gibt es zahlreiche Einzelgedichte, z. B. von Margaret Atwood, Wallace Stevens oder Anne Carson, die in verschiedenster Weise auf Postkarten rekurren.<sup>3)</sup>

Dieser Beitrag will einige lyrische Zyklen vorstellen, die das mediale Format der Postkarte reflektieren, nutzen oder zumindest zitieren. Bei ihnen allen handelt es sich um Werke, die durch die poetologische Prägung ihrer Autoren und ihre eigenen experimentellen Verfahren in avantgardistische bzw. neoavantgardistische Kontexte einzugliedern sind. Medienkombinationen boten im 20. Jahrhundert die Möglichkeit und den poetologischen Anlass, die Impulse der Avantgarden sowohl zu bündeln wie auch zu übertreffen.<sup>4)</sup> Gerade im Futurismus und im Surrealismus entstanden daher schon früh Modelle der Gattungs- und Medienverschränkung.<sup>5)</sup>

### 1. Paul Éluard

Eines der bekanntesten dieser Experimente dürfte ›Les plus belles cartes postales‹ von Paul Éluard sein, ein von reproduzierten historischen Postkarten begleiteter Text, der zuerst 1933 in der Zeitschrift ›Minotaure‹ veröffentlicht

<sup>3)</sup> WALLACE STEVENS, *Nomad Exquisite*, in: DERS., *The Palm at the End of the Mind*, hrsg. von HOLLY STEVENS, New York 1971, S. 401; MARGARET ATWOOD, *Postcard*, in: DIES., *Selected Poems II: Poems Selected and New 1976–1986*, Boston 1987, S. 61; ANNE CARSON, XXVII. *Mitwelt*; XXVIII. *Skepticism*, in: DIES., *Autobiography of Red*, New York 1998, S. 82–87.

<sup>4)</sup> Vgl. DIETER DANIELS, *Der Multimedia-Paragone*, in: *Klangkunst*, hrsg. von HELGA DE LA MOTTE-HABER, München 1996, S. 247–250, hier: S. 247.

<sup>5)</sup> Man denke etwa an Marinettis ›Futuristische Abende‹ oder Kurt Schwitters' Collagen, die Bild, Schrift und Objekte in oft auffälligen Formaten und Materialien kombinierten.

wurde. Éluard hatte die Karten mit teilweise kuriosen oder collagierten Motiven aus den Jahren 1891 bis 1914 zunächst in einem Album gesammelt.<sup>6)</sup> In »Minotaure« erschienen sie dann, auf Seiten im Folioformat zusammengestellt, in Begleitung eines Textes, der, im Duktus der Erläuterung, ihrer gelegentlich bewusst humorvollen, skurril anmutenden Bildlichkeit teils sachliche und zutreffende, teils artifizielle und konstruierte Anmerkungen hinzufügt, sich aber nicht direkt und nachvollziehbar auf die Motive einzelner Karten bezieht. Den raschen Erfolg der Bildpostkarte erklärt Éluard aus ihrer Fähigkeit, anregende und schrankenlose, aber unverbindliche Kommunikation zu ermöglichen:

Trésors de rien du tout, dont le goût était donné aux enfants par les chromos, les timbres, les images de chicorée, de catéchisme, de chocolat ou par celles, en séries, que l'on distribuait dans les Grands Magasins, les cartes postales plurent rapidement aux grands personnes par leur naïveté et plus encore, hélas!, par l'espèce d'égalité par en bas qué par end bas qu'elles établissaient entre l'envoyeur et le destinataire.<sup>7)</sup>

Die auf den ausgewählten Karten abgebildeten Gegenstände – Blumen, Frauen, Liebe, »Schlacken«<sup>8)</sup> – beschreibt Éluard in langen Aufzählungen, die in ihrer scheinbaren Beliebigkeit den durch automatisches Schreiben entstandenen Wortkaskaden surrealistischer Gedichte ähneln und zur freien Assoziation und Neukombination der abgebildeten Gegenstände und der mit ihnen verbundenen Vorstellungen einladen:

Une fille altièrre coiffée d'un paon, un chat à tête de femme, une beauté noire à la porte d'un cimetière, une jeunesse nue renversée sur un rocking-chair, une autre au fond de la mer, assise sur une table dans une pose indécente, fume une cigarette et se verse un verre de vin, une autre vole sur les fleurs, une autre flirte avec un papillon, une autre parle comme dans un rêve, une autre enfile ses bas [...]<sup>9)</sup>

<sup>6)</sup> Angaben nach: LOUISE K. HOROWITZ, Éluard's postcards, in: *Dada surrealism* 5 (1975), S. 44–48, hier: S. 44.

<sup>7)</sup> PAUL ÉLUARD, Les plus belles cartes postales. Album de cent vingt-cinq cartes postales, in: *Minotaure* Nr. 3–4 (1933), S. 85–100 [Reprint New York, Paris, Gèneve 1968.], hier: S. 86: „Schatzkisten für nichts, an denen die Kinder Geschmack fanden wegen ihrer Farben, der Briefmarken, der Bilder von Chicoree, vom Katechismus, von Schokolade, oder die man in Serie in den großen Kaufhäusern verkaufte, gefielen die Postkarten rasch auch den Großen ihrer Naivität wegen und außerdem, ach je!, wegen einer Art Gleichheit von unten, die sie zwischen dem Absender und dem Adressaten herstellen.“ (Übersetzung der fremdsprachigen Texte wo nicht anders gekennzeichnet: S.H.)

<sup>8)</sup> Die Zwischenüberschriften lauten »Les Fleurs«, »Les Femmes«, »L'Amour«, »Scories« (S. 86f.).

<sup>9)</sup> Ebenda, S. 86. „Ein hochmütiges Mädchen, das eine Pfauenfrisur trägt, eine Katze mit einem Frauenkopf, eine dunkelhäutige Schönheit an einem Friedhofstor, eine jugendliche Nackte, auf einen rocking-chair geworfen, eine andere am Meeresgrund, in unschicklicher Pose auf einem Tisch sitzend, raucht eine Zigarette und schenkt sich ein Glas Wein ein, eine andere fliegt auf Blumen dahin, noch eine flirtet mit einem Schmetterling, eine weitere spricht wie im Traum, eine andere steigt in ihre Unterkleider [...]“.

In solchen asyndetisch-enumerativen Passagen wird die Absicht deutlich, den überbordenden und skurrilen Bildern ihr Äquivalent in Worten gegenüberzustellen und beide Genres in ein produktives und möglicherweise auch paragonales Spannungsverhältnis zu versetzen, ohne dass sich notwendigerweise die einzelnen Texte auf einzelne Bilder beziehen oder umgekehrt. Diese lose Präsentationsform passt sich gut in den Rahmen der experimentellen künstlerischen Konzeption der Zeitschrift ›Minotaure‹ ein, die auch Illustrationen Picassos zu Ovids ›Metamorphosen‹ oder Matisses zu Gedichten Mallarmés publizierte und einen Dialog nicht nur zwischen bildender Kunst und Literatur, sondern zwischen den verschiedensten künstlerischen Genres anzuregen suchte.

## 2. *Eduardo Sanguineti*

In seinem Beitrag zu einer Bilanz der Poetik des 20. Jahrhunderts, die der Literaturhistoriker Alberto Asor Rosa im Jahr 2001 herausgegeben hat, schreibt sich der italienische Lyriker und Literaturwissenschaftler Edoardo Sanguineti (1930–2010) in die Tradition der Avantgarden wie des Surrealismus ein, deren ästhetische und ethische Aufgaben sich weiterhin stellten:<sup>10)</sup>

Per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato, può dirsi così, con veloce leggerezza, che questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio. Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi. Per questo mondo, per così dire, non c'è che *collage*. Perché infine non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità e intertestualità.<sup>11)</sup>

Bereits zu Beginn seiner Karriere als Dichter fünfzig Jahre zuvor hatte Sanguineti in seinem ersten Gedichtband ›Laborintus‹<sup>12)</sup> eine im Hinblick auf die sprachliche Gestaltung wie auf die Anordnung experimentelle Form entwor-

<sup>10)</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in: *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, hrsg. von ALBERTO ASOR ROSA, Torino 2000, S. 422–434, hier: S. 432.

<sup>11)</sup> Ebenda, S. 434. „Um das Ganze am Ende in ein handlich verkleinertes Mini-Schema zu bringen, könnte man es folgendermaßen rasch und leicht hin sagen, dass dies das Jahrhundert der Avantgarden war, weil es das Jahrhundert der Anarchien war, weil es das Jahrhundert der Montage war. Jede sprachliche Struktur schien und scheint sich, einmal artikuliert, ideologisch zu organisieren, in einem System der Verbindungen zwischen nuklearen Elementen, Bildern und Sequenzen, Wörtern und Syntagmen, Klängen und Rhythmen. Für diese Welt, um es einmal so zu sagen, gibt es nichts als *Collage*. Denn am Ende gibt es nichts außer assemblierten Kontextualitäten im Rahmen einer unaufhörlichen intratextuellen und intertextuellen Arbeit.“

<sup>12)</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Laborintus*. Laszo Varga, XXVII poesie, 1951–1954, Varese 1956.

fen. Später gehörte er zum *Gruppo 63*, einem Zusammenschluss von Autoren und Literaturwissenschaftlern, der sich im Widerstand zum neorealistischen Mainstream formierte und sich einer neoavantgardistischen Ästhetik verpflichtet sah.<sup>13)</sup> Einer Recherche nach poetischen Formen der Collage – übrigens auch der ‚Collage‘ zwischen Öffentlichkeit und Privatheit der eigenen Person, wie sie sich in der partiellen biografischen Nachvollziehbarkeit der Gedichte konstituiert – blieb Sanguineti zeitlebens verpflichtet.<sup>14)</sup>

Unter dem auch im Original deutschen Titel ›Postkarten‹ versammelt der Autor im Jahr 1978 Gedichte der unmittelbar vorausgegangenen Jahre.<sup>15)</sup> Dem Band stellt er ein fragmentarisches Motto aus Goethes Gedichtzyklus ›Episteln‹ voran, das dieser selbst dort bereits in ähnlicher Funktion einsetzt: „gern hätt ich fortgeschrieben.“<sup>16)</sup> Goethe wollte im Stil einer Lehrepistel kulturelle Gegebenheiten seiner Zeit kommentieren.<sup>17)</sup> Ähnlich verfährt Sanguineti, doch im Kontrast zur Lehrepistel, bei der die tagesaktuellen Mitteilungen zwischen Absender und Empfänger lediglich Beiwerk zu einer auf wiederholte Lektüre angelegten Erörterung sind, steht bei ihm die flüchtige Form der Postkarte, die bereits den Titel von Sanguinetis Sammlung abgibt – dazu noch „verrätselt“ auf Deutsch.

Der Band erlaubt die Rekonstruktion einer Reise in vorgeblichen Postkartenberichten an verschiedene Adressaten.<sup>18)</sup> Die 65 kurzen Gedichte sind in etwa im Format einer Postkarte gesetzt. Die Texte sind allesamt in kol-

<sup>13)</sup> Kurz vorher gab es auch im deutschen Sprachraum – unter den Vertretern der Konkreten Poesie – Experimente mit der Materialität von Sprache, die man als neoavantgardistisch bezeichnen könnte. Auch Postkartengedichte sind dabei entstanden, vgl. ULRICH ERNST, *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002, S. 259, und *Arte Postale. Bilderbriefe, Künstlerpostkarten, Mail Art aus der Akademie der Künste und der Sammlung Staeck* [Ausstellung, 30. August bis 8. Dezember 2013, Akademie der Künste, Berlin], hrsg. von ROSA VON DER SCHULENBURG, Berlin 2013, S. 82f.

<sup>14)</sup> „[...] la Postkarte [...] non vale solo come matrice generativa della franta sintassi diegetica sanguinetiana, [...] ma agisce – strutturalmente – come paradigma del rapporto teatrale e travestito e da traduttore-interprete che egli intrattiene col reale.“ CLAUDIO LONGHI, *Storie felsinee: Postkarten da Bologna*, in: *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno internazionale di Studi*, Genova, 12–14 maggio 2011, hrsg. von MARCO BERISSO und ERMINIO RISSO, Firenze 2012, S. 49–66, hier: S. 53.

<sup>15)</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten. Poesie 1972–1977*, Milano 1978.

<sup>16)</sup> Bei Goethe geht es weiter: „doch es ist liegenblieben“. Goethes erste Epistel erschien 1795 im ersten Heft der ›Horen‹, möglicherweise sollte jedes der Hefte auf diese Weise eröffnet werden – aber Goethe scheint die Lust an der Form verloren zu haben. Die wenigen so entstandenen Episteln wurden erst 1806 in den Werken wiederveröffentlicht, auf diesen langen Zwischenraum bezieht sich auch der kleine Vorbemerkungs-Vers. Vorlage für Goethe sind antike Briefepisteln wie die Epistel an die Pisonen von Horaz, besser bekannt als dessen ›Poetik‹.

<sup>17)</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von HENDRIK BIRUS u. a., Abt. I, Bd. I, Frankfurt/M 1987, S. 1154.

<sup>18)</sup> Schon der vorherige, in Berlin erstveröffentlichte Gedichtband EDOARDO SANGUINETIS, ›Reisebilder‹, legt ein solches Konzept zugrunde. (Übers. von GERALD BISINGER, Berlin 1972.)

loquialen Ton abgefasst, mit zahlreichen, durch Kommata oder Klammern abgesetzten Einschüben, mündlich anmutender Syntax und unvollständigen Sätzen. Alle Gedichte enden mit einem Doppelpunkt, was die anstehende Fortsetzung der Mitteilung im nächsten Gedicht (oder auf der nächsten Postkarte) andeutet. Sie geben Detailbeobachtungen oder -ereignisse wieder, ganz selten findet sich Grundsätzliches wie z. B. ein Liebesbekenntnis. In den meisten Gedichten verweisen entschlüsselbare Andeutungen auf den Ort, an dem sich der „Absender“ befindet. So wird im 4. Gedicht die Collage „Charlene (1954)“ des Künstlers Robert Rauschenberg erwähnt, die, wie sich leicht herausfinden lässt, im *Stedelijk Museum* in Amsterdam hängt; im 15. Gedicht isst der Absender im Restaurant *Il Delfino* im süditalienischen Erchie, das bis vor wenigen Jahren noch existierte.

Nicht nur Orte, auch Personen werden auf diese Weise aufgerufen: So kommt „Frau Höllner“ vor, die mit dem Literaturwissenschaftler Walter Höllner verheiratete Fotografin Renate von Mangoldt, die Sanguineti anlässlich eines sechsmonatigen Berlinaufenthaltes im Jahr 1971 kennenlernte; zwei Postkarten richten sich an „Breyten“, dessen eigentümlichen Vornamen man nur mit dem südafrikanischen Romancier Breyten Breytenbach verbinden kann, mit dem Sanguineti befreundet war. Auf diese Weise wird der Leser als sekundärer Adressat in einen vertrauten Kreis aufgenommen, den er sich bis auf wenige Ausnahmen relativ mühelos entschlüsseln kann, und wird zum Rekonstrukteur des Lebens eines lyrischen Subjekts samt seiner Banalitäten, Stimmungen und Erkenntnisse. Die lyrische Stimme wirbt beim Adressaten um Sympathie, indem sie sich zum Objekt einer konstanten Selbstironisierung stilisiert, die nahezu jedes Ereignis, selbst das Bangen um eine Schwangerschaft oder die Trauer um den verstorbenen Vater, in eine heitere Unkenntlichkeit überführt.

Neben Reiseanekdoten und -beobachtungen, wie sie sich wohl auf Postkarten finden ließen, gibt es mit Nr. 49 auch einen poetologischen Entwurf; kennzeichnenderweise ist dies das einzige Gedicht, das den Rahmen einer Postkarte wohl auf jeden Fall sprengen würde. Doch nennt es Ingredienzien für das Verfassen eines Gedichts, die die Sammlung insgesamt berücksichtigt: eine kleine tatsächliche Begebenheit („un piccolo fatto vero“), ein präzises Datum (oft im Gedicht angegeben, der Monat findet sich im Inhaltsverzeichnis) und einen genauen Ort, auch identifizierbare Personen, aber kein gesetzmäßiger Stil („niente codice civile, oggi (e niente Napoleone, dunque, naturalmente)“) sollten dem Gedicht zugrunde liegen, eher Gramsci, Marx und Brecht: Verifizierbar und nicht ohne Biss solle es sein – intendiert ist hier durchaus auch eine politische Position, die Lyrik vertreten sollte, wie der Verweis auf die dichterischen Ahnen offenbart.

Die Nutzung eines Gebrauchsmediums wie der Postkarte im Titel fungiert als eine Art Wahrnehmungsfolie für den Leser, die Gedichte im Rahmen alltäglicher Kommunikation und ihrer Medien, nicht als deren feierliche oder intime Unterbrechung zu lesen, und die Sammlung zu durchblättern wie ein privates Archiv, das die Ereignisse mehrerer Jahre in lockerer Reihung anhand von Postkarten nachzuvollziehen erlaubt.

### 3. *Ted Berrigan*

Einer ähnlichen Ästhetik folgt auch das Projekt des US-amerikanischen Dichters Ted Berrigan (1934–1983) mit dem Titel ›Poems from 500 American Postcards‹. Das Verfasserlexikon ›Contemporary Authors‹ rechnet ihn dem „American expressionist movement“ zu, einer Richtung der amerikanischen Literatur, die das Bemühen um persönliche Authentizität an die Stelle einer expliziten Poetik setzt. Berrigan verarbeitete intensiv sein Alltagsleben und das seiner Familie ohne Rücksicht auf mögliche Banalität. Er selbst hat sich als verspäteten Beat-Poeten bezeichnet und seine Verfahren mit denen des Malers William de Kooning verglichen.<sup>19)</sup> Sein Werk publizierte er ausschließlich in kleinen, unabhängigen Verlagen, sein bekanntestes Buch trägt den programmatischen Titel ›The Sonnets‹ und umfasst 88 Gedichte, von denen selbst die als Sonette bezeichneten die strenge italienische Gedichtform höchstens mit einer Mischung aus intertextuellen Verweisen und Selbstbeobachtungen konterkarieren, die der Lyriker selbstironisch in das Vokabular der elisabethanischen Klassik kleidet.

Berrigan arbeitete im Jahr seines Todes an dem Postkarten-Projekt. Die Verleger der ›Alternative Press‹, Ken und Anne Mikolowski, sandten ihm nach und nach 500 Postkarten im Maß 4,5 × 7 Zoll zu, die je eine leere Seite für ein Gedicht oder eine Illustration aufwiesen und eine Adressseite, die Platz für eine zusätzliche Mitteilung ließ.<sup>20)</sup> Der Name des Dichters war bereits aufgedruckt. Offenbar nahmen mehrere Autoren an der Aktion des Verlags teil – die Karten sollten den Buchsendungen der Alternative Press beigelegt werden –, doch nur Ted Berrigan wandelte die Grundidee in ein eigenes Projekt sequentieller Poesie um, das aber nie in der von ihm geplanten Form veröffentlicht wurde. Stattdessen fanden hundert der Gedichte ihren Platz in dem postum

<sup>19)</sup> [ANON.], Edmund Joseph Michael Berrigan, Jr., in: Contemporary Authors Online, <go.gale-group.com/ps/i.do?p=CA&sw=w&u=bochum&v=2.1&id=GALE%7CH1000008108&it=r&asid=ab715dcb9a70f950f7edf33aa2834901> [15. März 2017].

<sup>20)</sup> Alle Angaben zu dem Projekt sind dem Vorwort ALICE NOTLEYS zu TED BERRIGANS ›Collected Poems‹ entnommen, Berkeley u. a. 2005, S. 1–17, hier: S. 13–15.



Die einzelnen Gedichte sind wie das zitierte eher banal; ihrer Konzeption einer Chronik nach gleichen sie dem Projekt von Edoardo Sanguineti, ohne jedoch dessen Vielstimmigkeit und Vielfalt an intratextuellen Verknüpfungen zu erreichen. Das Gesamtkorpus der Entwürfe als intermediales Experiment unter den Vorzeichen einer Recherche kreativitätsfördernder Techniken und avantgardistischer Formgebung zu untersuchen, wäre sicherlich dennoch lohnenswert.<sup>28)</sup>

#### 4. Ron Winkler

Seither haben sich die Postkartenkultur wie auch der Buchhandel erheblich verändert. Postkarten sind als Kommunikationsmittel nahezu völlig von digitalen Medien verdrängt worden und werden eher als Dekorationsgegenstände und zu Werbezwecken verwendet. Anspruchsvolle experimentelle Lyrik wird in wenigen kleinen Verlagen publiziert und teilweise sogar abseits des Buchhandels vertrieben.<sup>29)</sup> Doch noch immer scheint die Postkarte zu poetologischen Experimenten herauszufordern. Der kleine Band ›Zuwendung in Zeichen. Postkarten‹ von Ron Winkler (\*1973) ist 2014 bei SuKuLTuR erschienen, einem Berliner Label, das unter dem Titel „Schöner lesen“ kleine, günstige Bücher mit anspruchsvollen Texten herstellt und über Verkaufsautomaten vertreibt, wie sie sich beispielsweise an Bahnhöfen befinden. Erkennbar profitiert die Reihe vom Westentaschenformat und der farblichen wie typografischen Ähnlichkeit mit den bekannten Reclambänden, doch werden hier nicht Klassiker, sondern neue Texte präsentiert, und die innovativen Covergrafiken sind ein wesentlicher Teil des ästhetischen Konzepts. Winklers Gedichte verarbeiten damit gleich zwei medial bekannte Formate, das Reclambändchen und die Postkarte, und die Reihe schneidet ihre Texte auf eine veränderte Lesekultur zu, die voraussetzt, dass das Lesen einen Zustand der Muße erfordert, der heute weniger an das Zuhause denn an das Unterwegssein geknüpft ist.<sup>30)</sup> Ron Winkler hat nicht

<sup>28)</sup> Die ›Collected Poems‹ nehmen zwar über das Korpus des früheren Bandes ›A Certain Slant of Sunlight‹ hinaus 33 weitere Gedichte auf, doch treffen auch sie notwendigerweise eine Auswahl (vgl. das Vorwort, Anm. 19, S. 13–15). Ob sich die Karten noch im Privatbesitz der Witwe Alice Notley befinden oder bereits Teil des archivierten Nachlasses sind, ließ sich nicht ermitteln. Vgl. CYNTHIA LADD, A Guide to the Ted Berrigan Papers, 1962–1983. <[http://archives.lib.uconn.edu/islandora/object/20002%3A860130719?solr\\_nav\[id\]=dfatacc1a35898ob756&solr\\_nav\[page\]=0&solr\\_nav\[offset\]=0#ref25](http://archives.lib.uconn.edu/islandora/object/20002%3A860130719?solr_nav[id]=dfatacc1a35898ob756&solr_nav[page]=0&solr_nav[offset]=0#ref25)> [28.09.2018]. (Dort befindliche Postkarten sind als „Correspondence“ klassifiziert.)

<sup>29)</sup> Vgl. z. B. die roughbooks des Schweizer Verlegers Urs Engeler <[roughbooks.ch](http://roughbooks.ch)> und die Bände der brueterich press <<https://www.brueterichpress.org/>>.

<sup>30)</sup> MICHEL FOUCAULT beschreibt in einem berühmten Aufsatz die Eigengesetzlichkeiten bestimmter Räume. Zu den von ihm so benannten Heterotopien gehören auch Verkehrsmittel (er nennt Schiffe). Vgl. den Band: Heterotopien. Der utopische Körper, Frankfurt/M. 2013, S. 7–22.

nur in diesem Fall mit fotografischen und textuellen Formaten experimentiert, die das Unterwegssein medial begleiten.<sup>31)</sup>

Wie Sanguineti übt sich Winkler in seinem Bändchen in der kurzen Form – mehr Worte, als auf eine Postkarte passen würden, umfassen die Gedichte nicht. Die Sammlung wirkt homogener, weil es nur eine Adressatin zu geben scheint: die Geliebte des lyrischen Ichs, von der es durch offenbar verschiedene Reisen (nach Paris, Wien oder ans Meer) entfernt ist. Konventioneller wirken sie durch gelegentliche Grußformeln und einen Duktus, der sich eher an literarische und mediale Vorbilder anlehnt. Neben Reiseindrücken („Zurück vom Meer. Wieder war es energisch“, S. 8; „Salzburg ist eine italienische Stadt im Schatten des Himalaja“, S. 18) enthalten die Gedichte vor allen Dingen Versicherungen, Erinnerungen und eine spielerische Beschäftigung miteinander, wie sie zwischen Liebenden üblich ist: „Mir fehlen die Wicklungen deines Haars“ heißt es da (S. 19); oder: „Ich habe dich heute noch einmal genau durchgerechnet. Viele Buchstaben kommen ein- oder zweimal vor“ (S. 17). Auch finden sich Andeutungen darauf, dass die Postkarte für die Liebenden ein eingeübtes Kommunikationsmittel ist: „Ist das unsere millionste Karte? Ich würde das feiern wollen“ (S. 16). Damit wird dem Leser suggeriert, es handle sich bei dieser Sammlung nur um den Ausschnitt eines wesentlich umfangreicheren Briefwechsels. Als Produkt steht Winklers ›Zuwendung in Zeichen‹ 2014 daher auf einer Schwelle: Es präsentiert die Verbindung gleich dreier Medien der Vergangenheit – des Buchs, der Postkarte und der Zueignung an die Geliebte in Gedichtform – für den im permanenten Transit befindlichen Leser, der sich nostalgisch nach verlässlichen medialen Kommunikationsstrukturen zurücksehnt. Die relativ konventionell formulierte romantische Hinwendung zur Geliebten unterstreicht diesen Effekt zusätzlich.

Der reisende Autor hat mit dem Bändchen für reisende Leser das Postkartenthema nicht ad acta gelegt: Anfang 2017 erschien die Sammlung ›Karten aus Gebieten‹,<sup>32)</sup> die es erneut mit größerer künstlerischer Ambition aufgreift und mit dem Titel von Michel Houellebecqs preisgekröntem Roman ›La carte et le territoire‹ aus dem Jahr 2010 überblendet. In dem Roman stellt der Protagonist, der Künstler Jed Martin, topografische Karten Satellitenaufnahmen der gleichen Landstriche gegenüber, um daraufhin das antimimetische Fazit dieses Vergleichs, „La carte est plus intéressante que le territoire“, zum Titel einer Ausstellung zu machen.<sup>33)</sup> Winkler wiederum eröffnet seinen Band mit

<sup>31)</sup> RON WINKLER schrieb von 2009 bis 2015 einen Blog, in dem er auch seine Reisen dokumentierte: <<https://ronwinkler.wordpress.com/>> [21. März 2017].

<sup>32)</sup> RON WINKLER, Karten aus Gebieten, Frankfurt/M. 2017.

<sup>33)</sup> MICHEL HOUELLEBECQ, Carte et territoire, Paris 2010, S. 54. Für den Hinweis auf das Zitat geht ein herzlicher Dank an SIMONE SAUER-KRETSCHMER (vgl. dazu DIES., Marketingidylle. Michel

der Umrisszeichnung eines Gedichts und damit metapoetisch mit einer „Karte“ eines hypothetisch bleibenden Textes. Zusätzlich zu diesem Spiel mit dem Hypotext von Houellebecq ist das Wort „Karte“ im Titel offensichtlich auf die Postkarte bezogen.

In den Texten selbst wird auf das Medium dann sehr viel zurückhaltender angespielt als in dem früheren Band ›Zuwendung in Zeichen‹; auch bilden hier offenkundig nicht rein touristische Reisen den thematischen Hintergrund. Anhand des Vokabulars der stark metaphorisierten Gedichte lassen sich Andeutungen auf die Flüchtlingskrise und den Ukraine-Konflikt der Jahre 2015/16 feststellen.<sup>34)</sup> Oftmals entsteht der Eindruck, der lyrische Sprecher befinde sich am oder auf dem „Meer“.<sup>35)</sup> Die banal anmutenden Wörter „Land“ (z. B. S. 54, 55, 57, 61), „Landschaft“ (S. 24, 59); und „Heimat“ (25, 26, 49) werden häufig verwendet; die Themen des Bandes lassen sich in den rhetorisch und semantisch komplexen Texten primär anhand von Korrespondenzen zwischen diesen signalhaft-einfachen Lexemen ausmachen, nicht anhand eines nachvollziehbaren, expliziten Diskurses. Diese Lexeme sind gleichermaßen wie Orientierungspunkte auf einer Karte in die Texte eingestreut. Auch tragen die durch eine fortlaufende Nummerierung als zusammengehörig markierten Texte im Mittelteil des Bandes ›Karten aus Gebieten‹ im Inhaltsverzeichnis die Titel ›Pfad 0–53‹<sup>36)</sup>. Ihr Umfang entspricht in etwa der Länge von Postkartentexten. Häufig werden in ihnen Formulierungen verwendet, die sich als Anspielungen auf Sender und Empfänger deuten lassen.<sup>37)</sup>

So spielen die Gedichte mit dem Doppelsinn einer Postkartenkommunikation einerseits und einer Kartografie der weitgehend unkartografierbaren „glatten Räume“<sup>38)</sup> des Meeres, des Strandes, des Flüchtlingslagers, der Heimat

---

Houellebecqs Roman ›Carte et territoire‹, oder: Liegt die Zukunft auf dem Lande?, in: Imaginäre Dörfer – Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Siedlungsvorstellungen der Gegenwart, hrsg. von WERNER NELL und MARC WEILAND, Bielefeld 2014, S. 373–386, hier: S. 378).

<sup>34)</sup> Vgl. z. B. S. 27; S. 46; S. 63; S. 71; S. 73.

<sup>35)</sup> „Der Strand ist formidabel“, S. 27; „Das Meer ist wie ein von Sonnenlicht planierter Berg“, S. 28; „Das Meer ist ein endloser Rapport von Wasser“, S. 32 usw.

<sup>36)</sup> Mit einigen Abweichungen: Es gibt kein mit ›Pfad 1‹ bezeichnetes Gedicht, dafür ›Pfad 27/33‹, ›Pfad [45]‹, ›Pfad 50|50 [E2EE]‹ sowie ›Idomeni 1‹ und ›Idomeni 2‹. In den beiden letzten Gedichten erreicht die Flüchtlingsthematik die thematische Oberfläche; sie weichen auch durch ihre formale Angleichung an Prosatexte ab.

<sup>37)</sup> S. 49: „Ich selbst fühle mich ganz und gar wie abgebildet | auf dem Hunderträumeschein. Sei stark | zu Hause, heul Treppen in die Heimat | und nimm den nächsten Papst zum Mars“; S. 50: „Mir fehlt zu sehen | wie du dein Atelier zu Hubschraubern zerschneidest“; S. 51: „Während ich schreibe“.

<sup>38)</sup> Vgl. GILLES DELEUZE und FÉLIX GUATTARI, 1440 – Das Glatte und das Gekerbte, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von JÖRG DÜNNE und STEPHAN GÜNZEL, Frankfurt/M. 2006, S. 434–448.

andererseits, in denen die Orientierung problematisch wird. Winklers Texte eignen sich damit ironisch die ästhetisierende und wirklichkeitsmodifizierende künstlerische Taktik der Houellebecq-Figur Jed Martin an und zugleich auch diejenige von *Michel Houellebecq*, einem mit dem Verfasser homonymen fiktiven Autor, mit dem Martin im Roman über künstlerische Verfahrensweisen diskutiert: Den Querverweisen mittels Asterisken<sup>39)</sup> in dessen Manuskripten gleichen in Winklers Gedichten die wiederkehrenden Lexeme: Sie suggerieren eine Struktur, die sich jedoch nicht vollständig rekonstruieren lässt, und demonstrieren damit das Inkommensurable des künstlerischen Spiels und bei Winkler möglicherweise zusätzlich der erschreckenden Wirklichkeit, auf die sie verweisen – aber die sie nicht vollständig abbilden, ähnliche wie eine Karte das von ihr abgedeckte Territorium nicht vollständig abbildet.

Beide, Houellebecq wie Winkler, denken künstlerisch eine groß angelegte Theorie des polnisch-amerikanischen Wissenschaftlers Alfred Korzybski weiter, die dieser unter dem Titel ›Science and Sanity‹ erstmals 1933 veröffentlichte. Korzybski widmet sich darin dem Problem der ›Identifikation‹, das allem Erkenntnisfortschritt entgegenstehe. Ein berühmt gewordenes Beispiel für ein Missverständnis, das aus diesem Irrweg herrührt, ist die populäre Annahme, Karte und Territorium fielen zusammen. Dem widerspricht Korzybski entschieden:

Two important characteristics of maps should be noticed. A map is not the territory it represents, but, if correct, it has a similar structure to the territory, which accounts for its usefulness. If the map could be ideally correct, it would include, in a reduced scale, the map of the map; the map of the map, of the map; and so on, endlessly, a fact first noticed by Royce.

If we reflect upon our languages, we find that at the best they must be considered only as maps. A word is not the object it represents; and languages exhibit also this peculiar self-reflexiveness, that we can analyse languages by linguistic means. This self-reflexiveness of languages introduces serious complexities [...]<sup>40)</sup>

Korzybskis Vergleich der abstrahierenden Funktion der Karte mit der abstrahierenden Funktion der Sprache nutzen Houellebecq wie Winkler für Experimente mit den beiden verglichenen Medien der Wirklichkeitsabbildung. Da offensichtlich weder die Sprache noch die Karte sich zur Wirklichkeit streng mimetisch verhalten, beide aber ihre Abstraktionstaktiken selbst reflektieren,

<sup>39)</sup> Vgl. HOUELLEBECQ, *Carte et territoire* (zit. Anm. 32), S. 167; SAUER-KRETSCHMER, *Marketing-idylle* (zit. Anm. 33), S. 379.

<sup>40)</sup> ALFRED KORZYBSKI, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Englewood NJ: International Non-Aristotelian Library Publishing Company, CD-Rom First Edition (auf der Grundlage der 5. Aufl. 1973) 1996. <<http://esgs.free.fr/uk/art/sands.htm>> [7. April 2017].

liegt es für die Autoren nahe zu erproben, inwiefern die Karte als Text bzw. der Text als Karte fungieren kann. Dabei werden die Metaphern überblendet, mit deren Hilfe sich der Nutzer den Gebrauch des jeweiligen Mediums erschließt – Karten „lesen“, sich in Texten „orientieren“. Die schon erwähnten Asteriske bei Houellebecq bzw. die Betitelung von Winklers Gedichten als „Pfade“ in Anspielung auf GPS-Tracks gestalten die fakturielle und materielle Oberfläche der Texte zu einem Raum. Dessen Gemeinsamkeit mit einer topografischen Karte besteht darin, dass er vorgibt, auf eine Wirklichkeit zu verweisen, die letztlich nicht erschlossen werden kann, weil der Textraum selbst keine materielle Tiefe besitzt und weil Deutungen einer Wirklichkeit, auf die die Texte semantisch verweisen, nicht zuletzt aufgrund von deren Selbstreflexivität ungewiss bleiben müssen.

Postkarten sind schon oft nicht nur zum Trägermedium von Poesie, sondern materiell bzw. imaginär auch zum Anlass für poetische Experimente geworden, die ihre medialen Eigenschaften und den spezifischen kommunikativen Prozess, der mit ihnen verbunden ist, fiktiv vollziehen oder in ihr faktorielles Konzept einbinden. Das lyrische Gedicht kehrt dabei ostentativ seine Nutzung als Anrede eines Ich an ein Du sowie seine doppelte Gerichtetheit (an den realen oder vermeintlichen Empfänger der Postkarte sowie an den Leser) hervor. Daneben fungieren die äußeren Merkmale der Karte – ihre Maße, ihre Bebilderung – in der Regel als Einhegung und strenge Bedingung für den Schreibvorgang, der damit auch als solcher reflektierbar wird. Das eigentlich banale Format, das normalerweise nicht für gewichtige Mitteilungen taugt, ermöglicht daneben einen unbeschwerteren, experimentellen und selbstironischen Umgang mit der künstlerischen Form – und damit eine demokratisch anmutende und avantgardistischen Idealen verpflichtete Poetik des *genus humile*, die davon ausgeht, dass im Alltäglichen trotz seiner Banalität kreative Prozesse ihren Ursprung finden können.

