

Vom Sprechen der Bilder: Variationen visueller Wahrnehmung bei Joan Brossa

Andrea Stahl (Siegen)

■ 1 Annäherungen

Die ersten Objektkunstwerke und visuellen Arbeiten des katalanischen Künstlers Joan Brossa entstehen Anfang der 1950er Jahre. In mehr als 80 Gedichtbänden und über 320 Theaterstücken hat er zudem vielfältige sprachliche Experimente hervorgebracht, die, ausschließlich in katalanischer Sprache verfasst, von Drehbüchern, Sonetten und einer auf dem Mount Everest verlesenen Sextine bis hin zu einem einzeiligen Theaterstück reichen, in dem sich nur einmal der Vorhang auf einen weißen Saal hin öffnet, um nach einiger Zeit wieder herunter gelassen zu werden.¹ In anderen Bühnenstücken greift Joan Brossa auf Elemente des Balletts oder der Konzertmusik zurück, bezieht Pantomime, Zaubervorführungen, Zirkusnummern, Scharaden und Formen des Striptease ein. Nachdem die künstlerischen Produktionen des Katalanen erst in den 1970er Jahren zögerliches Interesse auf sich gezogen haben, werden seither vor allem die dichterische Poesie sowie die *poesia visual i objecte* im Kontext avantgardistischer Verfahren gewürdigt, durch die Brossa zu einem „enlace personal“ zwischen Künstlern wie dem katalanischen Dichter J. V. Foix, Joan Miró und einer nachfolgenden Generation wird, zu der Portabella, Arnau Puig, Cuixart und Tàpies zählen.²

Dabei wird seine Suche nach neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten überwiegend als Ausweitung des dichterischen Bereichs gewertet, als Versuch, die Sprache aus ihren konventionellen Zwängen zu lösen.³ Eine solche Sichtweise nimmt die von Joan Brossa selbst gemachte Äußerung beim

-
- 1 Vgl. den von Stegmann (1988: 8–15) vermittelten Überblick über Brossas Gesamtwerk.
 - 2 Vgl. u. a. Parcerisas (2001: 78), Bordons (2003: 25–38) und Borràs (2003: 103–115). Zu Korrespondenzen mit der surrealistischen Objektästhetik Lubar (2003: 117–123).
 - 3 Stegmann (1988: 14f.). Die Gewichtung der dichterischen Arbeiten belegen u. a. die Studien von Gimferrer (1972), Stegmann (1987), Bordons (1988), Terry (1991), Coca (1992) und Stegmann (1996).

Wort, sich in erster Linie als Dichter zu sehen und damit anscheinend die Sprache ins Zentrum der künstlerischen Produktion zu stellen. Angesichts von allorts auftauchenden visuellen Phänomenen liegt es allerdings nahe, die Hinwendung zur sprachlichen Poesie als Ausweitung *bildlicher* Phänomene in den Blick zu nehmen. Wie allein eine Annäherung an die beinahe unüberschaubaren Arbeiten deutlich macht, fordern die von Brossa initiierten Variationen visueller Wahrnehmung eine stärkere Beschäftigung mit den wechselnden medialen Konfigurationen seines Gesamtwerks.⁴ Vor diesem Hintergrund lassen sich die sprachlichen Experimente vielmehr aus ihrem Zusammenhang mit unterschiedlichsten bildhaften Erscheinungsformen erklären und können damit als eine scheinbar paradoxe Auseinandersetzung mit der Medialität des Bildes verstanden werden.

So führt eine in den 1990er Jahren ausgestellte Objektinstallation eine von der Decke herabhängende Winde vor, die ein langes Seil senkrecht in die Höhe zieht. Die Enden liegen nebeneinander auf dem Boden, zu etwa gleich großen Halbkreisen geformt. Durch einen frontal auf die Winde gerichteten Lichtkegel zeichnen sich die Umriss der Objekte als schwärzliche Schatten auf der dahinter liegenden Wand ab. Diese mit wenigen Worten zu beschreibenden Objekte werden von Joan Brossa mit dem Titel *Emplaçament I, Realitat* wortkarg auf einen Begriff gebracht (vgl. Brossa, 1998). Wie diese Installation vor Augen führt, wird die sprachliche Beschreibung der Objekte nicht zuletzt durch den vielsagenden Titel heraufbeschworen und als eine weitere Variante in den von Brossa initiierten Wettstreit zwischen Sichtbarem und Sagbarem hineingezogen. Unter Berücksichtigung der ihr eigenen medialen Bedingungen verweist die Objektinstallation auf das bekannte Vermögen der Sprache, mit Worten zu malen, wie auch auf die Fähigkeit der bildenden Kunst, mit Bildern zu erzählen. Damit werden theoretische Diskussionen berührt, die im Rahmen der folgenden Überlegungen nur gestreift werden. Die unübersehbare und doch vielfach transformierte Präsenz der Bilder bei Joan Brossa spielt, wie anhand einzelner Beispiele gezeigt werden soll, mit spielerischem Gleichmut auf Fragen an, die seit der Rhetorik durch die Ekphrasis reflektiert worden sind: Wie lassen sich Bilder zum Sprechen bringen und wie verhalten sich Bilder neben dem Sprachvermögen der Worte?

4 Vgl. insbesondere Vallès (1996), Parcerisas (2001) und Gimferrer (2003).

■ 2 Theoretische Perspektiven

Wer von dem Bild spricht, so Gottfried Boehm, meint eigentlich eine unübersehbare Vielzahl von Bildern, deren Gemeinsamkeiten sich allenfalls verallgemeinern lassen, um gemalte und gedachte Bilder, Gesten, Spiegel, Echo und Mimikry verbinden zu können (Boehm, 1994: 11). In Anlehnung an William Mitchell lässt sich zwischen graphischen Bildern in Form von Gemälden, Zeichnungen usw., optischen Bildern wie Spiegelbildern oder Projektionen, perzeptuellen Bildern als Sinnesdaten oder Erscheinungen, geistigen Bildern im Sinne von Träumen und Erinnerungen sowie sprachlichen Bildern in Form von Metaphern oder Beschreibungen unterscheiden (Mitchell, 1990: 20). Wendet man sich vor diesem Hintergrund der beschriebenen Installation zu, sieht man sich genötigt, die genannten Bildphänomene durch die von Brossa künstlerisch reflektierten Möglichkeiten einer *poesia objecte* zu erweitern. In ihrer Anordnung und mittels der Signatur durch einen Titel lassen sich die ausgestellten Objekte als Bilder verstehen, die verschiedene bildhafte Phänomene zusammenführen, einzeln betrachtet allerdings trotz eines möglichen Verweises auf vertraute Bildercodes oder konventionelle Zeichenhaftigkeit weitgehend nichts-sagend blieben.

Angedeutet ist damit das in Ablösung des *linguistic turn* erfolgte Bemühen, unterschiedlichen Bildphänomenen im Rahmen wissenschaftlicher Reflexionen eigenes Gewicht zu verleihen (Schulz, 2005). Einerseits ist die in den letzten Jahren verstärkt ausgerufene Wende zu einer Epistemologie des Bildes von dem Interesse geleitet, Bilder in ihrer Differenz gegenüber der Sprache zu begreifen. Damit wird Bildern eine Eigengesetzlichkeit zuteil, die sie bisweilen zu einem Anderen werden lässt, das sich auch der sprachlichen Beschreibung entzieht. Verbunden mit der Unumgebarkeit der Bilder führt die ihnen zugeschriebene Macht wiederholt zur These einer zunehmenden Dominanz der Bilder über die Sprache. Vilém Flusser etwa spricht in diesem Zusammenhang von einer Bedeutungszunahme der Bilder, die dafür Sorge, dass die Sprache zunehmend an Wichtigkeit verloren habe (Flusser, 1993).

Andererseits mündet die Rede vom „Lesen der Bilder“ unweigerlich in eine Betonung der Analogien zwischen Sprache und Bild. In diesem Fall orientieren sich theoretische Konzeptionen, wie sie beispielsweise von Nelson Goodman entworfen werden, an syntaktischen Relationen, an einer Sprache der Bilder, die für Texte und Bilder analoge oder sogar

gemeinsame Gestaltungsregeln voraussetzt.⁵ So geht auch E. H. Gombrich von einem Bilderlesen aus, bei dem die Elemente der Bilder wie Buchstaben wahrgenommen werden:

Wir lesen Bilder, wie wir eine gedruckte Zeile lesen, das heißt, wir fassen erst einzelne hervorstechende Buchstaben oder Zeichen auf, die wir dann aneinanderfügen, bis wir das Gefühl haben, dass wir durch die Zeichen hindurch den hinter ihnen liegenden Sinn sehen. Und ebenso wie beim Lesen unser Auge nicht gleichmäßig fortschreitet und den Sinn nicht Buchstabe für Buchstabe oder Wort für Wort zusammenbuchstabiert, gleitet es auch über die Bildfläche hin und her auf der Suche nach Information. (Gombrich, 1987: 270, zitiert nach Schmitz-Emans, 2003: 196)

Entgegen einer uneinholbaren Ikonizität verweist die Suche nach einer solchen, mittlerweile meist im abstrakten Wortsinn verwendeten „Bildgrammatik“ (Sachs-Hombach / Rehkämper, 1999)⁶ auf eine semiotische Sichtweise, die davon ausgeht, dass alle Bilder in erster Linie Zeichen sind und daher, wie alle anderen Zeichen auch, für etwas anderes stehen. So machen Bilder nur Sinn für den, der sie zu lesen und ihren Sinn zu entschlüsseln weiß (Schulz, 2005: 72ff.). Indem Klaus Sachs-Hombach bildsemiotische Ansätze weiterentwickelt und Bilder als „wahrnehmungsnahes Zeichen“ definiert, bemüht er sich darum, semiotische und phänomenologische Ansätze zusammen zu führen (Sachs-Hombach, 2003: 73ff.). Damit wird die Wahrnehmbarkeit der Bilder, für die keine eigens zu erlernende Kompetenz benötigt wird, zum wesentlichen Kriterium für die Unterscheidung der Bilder gegenüber dem Zeichensystem der Sprache.⁷ Gegenüber semiotischen Analysen, die Bilder vor allem als entzifferbare, kontextbezogene Botschaften verstehen, so als wären sie gleichsam körperlose Zeichen für eine ebenso körperlos gedachte Kognition, betont Hans Belting die Medialität der Bilder, die Notwendigkeit eines materiellen Bildmediums, damit sich Bedeutung und Sinn erst entfalten können (Belting, 2001: 22ff.).

5 Wie Monika Schmitz-Emans ausführt, ist mit dem von Goodman vorgenommenen Bemühen um eine Klassifikation begrifflicher Merkmale und intrinsischer Eigenschaften der Bilder jedoch unweigerlich die Notwendigkeit verbunden, Sprache als solche definieren zu müssen (Schmitz-Emans, 2003: 196).

6 Die aktuelle Bildsemiotik betont zunehmend die Andersartigkeit der Bilder gegenüber sprachlichen Zeichen und damit auch die schwierige Übertragbarkeit ihrer Eigenschaften.

7 Trotz einer solchen Unterscheidung zwischen Bild und Sprache impliziert eine semiotische Theorie der Bilder allerdings weiterhin Leitbegriffe der Syntax, Semantik und Pragmatik und damit eine strukturelle Verwandtschaft mit sprachlichen Zeichen; vgl. Sachs-Hombach (2003: 113).

Denkt man an die von Joan Brossa initiierten Grenzüberschreitungen zwischen Bild und Sprache, greift die Akzentuierung des Bildes als wahrnehmungsnahes Zeichen zu kurz. Wie die *poesia visual* das Zusammenwirken von Sprache und Bild innerhalb des Bildes selbst thematisiert, müsste man im Hinblick auf die *poesia objecte* danach fragen, ob sich mit dem Kriterium der Ähnlichkeit – als gleichsam natürliche, unmittelbar wahrzunehmende Beziehung zwischen einem Bild und einem realen oder rein fiktiven Gegenstand –, das von der Semiotik durch die Referenz auf stets vorausgehende soziale Codierungen ersetzt wird (Brandt, 1999: 186ff., und die Argumentation von Rehkämper, 2002: 139ff.), die bei Brossa im Mittelpunkt stehenden Gegenstände erfassen lassen. Dadurch dass die *poesia objectual* in „partielle Gegenstandssignale“ und „frei erfundene Sehdaten“ wie Linienführungen oder Titel entzweit ist (Imdahl, 1980: 122), befindet sich der Bildstatus der Objekte, wie die eingangs unternommene Suche nach einem geeigneten Bildbegriff deutlich macht, immer an der Grenze zu etwas anderem. Was diese „künstlich *geschaffenen Bild-dinge*“ mehr noch als eine mögliche Zeichenhaftigkeit vorführen, ist das Bild als Ding, das sich lediglich mitteilt, und andererseits das Bild als Bild, das die Aufgabe hat, anderes zu zeigen (Waldenfels, 1994: 238, Kursivdruck im Original).

Da die „Bild-dinge“ in unverrückbarer Nähe zum Sichtbaren stehen, haftet ihnen ein Gefälle zwischen Urbild und Abbild an, das sich nach Gernot Böhme als „Riss im Sein“ erweist. „Bilder haben ihre besondere, eine eigentümliche Seinsweise. Es ist nicht die Seinsweise der Dinge“ (Böhme, 2004: 9). Bilder sind demnach immer, was sie nicht sind, und sie sind nicht, was sie sind (ebd.: 7f.). Was Brossa selbst mit dem Titel *Realität* zum Ausdruck bringt, verweist über den Status des real Sichtbaren hinaus auf eine *Wirklichkeit* der Bilder als grundlegende Erscheinung. Das Wirkliche, so Böhme, wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, bleibt aber mit den Gegenständen der Realität fest verbunden, so dass jedes Ding, jeder Ausschnitt der Realität als solcher in Erscheinung tritt und damit seine Wirklichkeit hat:

Diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses Stücks Realität, dessen Manifestation. Nur beim Bild ist das anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es als Realität ist. [...] Das Wesen des Bildes spielt in dieser Differenz zwischen Realität und Wirklichkeit. (Böhme, 2004: 7f.)

Ausgehend von diesen Besonderheiten des Bildes verstärkt die *poesia visual i objecte*, wie sich zeigen wird, den Chiasmus von Ding und Bild durch einen gleichzeitig ins Bild gebrachten Chiasmus von Bild und Schriftzeichen. Gemeinsam ist den sprachlichen und visuellen Bildern, dass sie als Prozesse, als Darstellungen zu verstehen sind, die sich, wie Gottfried Boehm betont, „nicht darauf zurückziehen, Gegebenes zu wiederholen, sondern sichtbar zu machen“ (Boehm, 1994: 32.), einen „Zuwachs an Sein“ (Gadamer, 1960: 128) hervorzubringen. Im Zuge einer intermedialen Analyse von Wort und Bild beruht das, was uns bei Brossa „als Bild begegnet“, „auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt“ (Boehm, 1994: 29f.).

■ 3 Schriftzüge im Bild



Abb. 1: Joan Brossa: *Poema objecte*, 1967
(© Fundació Joan Brossa / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Betrachtet man die von Brossa als *Poema objecte* ausgestellte Glühbirne mit der in schwarzen Lettern verfassten Aufschrift „Poema“ [Abb. 1], hat man den Eindruck, als käme die Bildwelt Brossas nicht ohne Worte aus. Die perspektivisch verzerrte Aufschrift, die die Gegenständlichkeit des so genannten Gedichts sichtbar macht, führt mit der Integration von Sprachlichem im Bild deren allgemeines Ineinander plastisch vor Augen. Indem die Wörter sich in das einmischen, worüber sie sprechen,⁸ stellen sie, wie auch Roland Barthes im Hinblick auf die „Rhetorik des Bildes“ betont hat, die Sichtweise, von einer „Reinkultur“ des Bildes auszugehen, als ein nicht zwangsläufig geltendes Postulat in Frage (Barthes, 1990.). Eine durch die Signatur Joan Brossas und einen sockelartigen Fuß unmissverständlich als künstlerisches Exponat ausgewiesene Glühbirne wird mit der Aufschrift „Poema“ zu einem Bild, das als solches erneut mit dem Titel *Poema* versehen ist.

8 Vgl. in anderem Kontext Schmitz-Emans (2003: 199f.).

Dabei ist es der doppelte Titel, der als Kommentar des zu Sehenden erscheint, das Gesehene additiv benennen will und damit anscheinend die Grenzen eines Bildes reflektiert. Damit wird deutlich, dass sich das Lesen des Objektgedichts wie das grundsätzliche Lesen der Bilder auf zwei Ebenen vollzieht. Einerseits lassen sich auf der Suche nach innerbildlichen Relationen Bezugsebenen wie Farbgebung, Komposition oder Perspektivik durch einen strukturierenden Blick zusammenbringen. Andererseits sind es die Kontexte, durch die ein Bild zum Sprechen gebracht wird. Während es zwar keine eindeutigen und zuverlässigen Kriterien zur Unterscheidung literarischer von nichtliterarischer Rede gibt, also auch im Hinblick darauf, was als *Poema* zu bezeichnen ist, soll hier zweifelsfrei deutlich gemacht werden, wo der Kommentar als Versuch einer Information über das Bild beginnt. Damit setzt allerdings gleichzeitig ein literarisches Spiel mit dem Bild ein (Schmitz-Emans, 2003: 201). Bei genauerer Betrachtung verweigert der Titel des *Poema objecte* durch die bloße Wiederholung der im Bild gezeigten Aufschrift jeden weiteren Kommentar. Die Reduktion des Titels zur wörtlichen Wiederholung scheint das Gezeigte gewissermaßen scharf zu stellen und lediglich zu vergrößern.

In Anlehnung an Max Imdahl ist die Reflexion des Bildlichen in besonderem Maße geleitet von einem „wieder erkennenden Sehen“ von Gegenständen, die dem Betrachter schon vor der Bilderfahrung vertraut sind. Damit sind Bestandteile des Bildes angesprochen, die den inhaltlichen Bildsinn betreffen, nämlich das, was gemeint und gezeigt ist. Wie Bernhard Waldenfels festhält, gilt dieses Sehen als heteronom, „weil die Gesetze des Sichtbaren nicht dem Bild selbst entstammen“ (Waldenfels, 1994: 234). Ein „sehendes Sehen“ berücksichtigt demgegenüber den formalen Bildsinn, die Art und Weise, wie etwas dargestellt ist. Dieses Sehen lässt sich als autonom betrachten, weil hier die Gesetze des Sichtbaren dem Bild selbst entstammen. Diesen beiden Zugangsweisen setzt Imdahl eine vermittelnde „Ikonik“ entgegen, in der beide Sehweisen und Bildaspekte zusammentreffen. Die Synthese von „wieder erkennendem“ und „sehendem Sehen“ liegt demzufolge darin, dass Bekanntes, sei es Gesehenes oder Gehörtes, sowohl in den Bildsinn eingeschlossen ist, als auch durch einen komplexen und verdichteten Bildsinn überboten wird (Waldenfels, 1994: 235).

So tendiert das *Poema objecte* Joan Brossas zu dem „wieder erkennenden Sehen“ einer Glühbirne und möglichen semantischen Bezugssystemen, die um die Vorstellung des *sacar algo a la luz* kreisen, darum, dass jemandem ein Licht aufgeht. Auf der anderen Seite verblasst die Glühbirne zu einem blo-

ßen Sujet, das gleichsam durchleuchtet wird und im Hinblick auf entscheidende Bildmittel von Bedeutung ist, auf das Entstehen eines autonomen Blick- und Bildraumes mit Hilfe von Linien, Farben und Ebenen. Auf dem glasklaren Grund der Glühbirne markiert der Schriftzug „Poema“ in diesem Sinne eine Reduktion auf die Oberfläche der Dinge, die das vorrangig Sichtbare abbildet. Damit spricht die Aufschrift alles Sichtbare selbst an, das sich im Bild als Interaktion von Oberflächen erweist. Zunächst könnte man meinen, dass daran auch semiotische Bezugspunkte anschließen, die die Ausdrucksebene der Glühbirne von demjenigen, wofür diese steht, nämlich die mit dem abstrakten Begriff des „Poemas“ angesprochene Inhaltsebene, in den Blick nehmen. Doch führt die von Brossa vorgenommene Ausgestaltung dieser Ebenen und ihres Verhältnisses zueinander zu einem Nominalismus, der die materielle Beschaffenheit der Sprache in den Vordergrund stellt und sich vielmehr als Entwurf eines reliefartigen ‚Textes‘ erklären lässt (Lubar, 2003: 116.). Seine Spannung bezieht das Objektgedicht daraus, dass der scheinbar im Mittelpunkt stehende Kontrast zwischen Wort und Objekt durch den Kontrast zwischen Wort und Bild – also zwischen dem Titel *Poema objecte*, der sich auf das gesamte Bildarrangement bezieht – überlagert wird. Die mit dem Titel vor Augen geführte Medialität des Bildes verdoppelt die mit der Aufschrift „Poema“ zum Ausdruck kommende Medialität der „künstlich geschaffenen Bild-dinge“ und spielt dadurch gerade mit der Möglichkeit, den Kontrast zwischen Bild und Objekt zu minimieren.

Das von Gottfried Boehm formulierte Theorem der ikonischen Differenz lässt sich, abgeleitet von der Metapher, auf eben jene Besonderheit des Objektgedichts Joan Brossas übertragen, das in dem Kontrast zwischen Wort und Objekt seine besondere Bildlichkeit entstehen lässt. „Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, lässt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des *Kontrastes* kennzeichnen. Der Kontrast resultiert gerade aus den überraschenden Wortfolgen, aus Brüchen, Inversionen oder unüberbrückbaren geistigen Sprüngen. Was immer sich im sprachlichen Bild fügt, seine innere Differenz wird doch als eine einzige Sinngröße erfahrbar: etwas wird *als* etwas sichtbar und plausibel.“ (Boehm, 1994: 28 [Kursivdruck im Original]). Indem die Räumlichkeit des im Mittelpunkt stehenden Begriffs, der nicht zuletzt durch die Transparenz der Glühbirne vor allem anderen ‚sehenswert‘ zu sein scheint (Waldenfels, 1994: 240), ebenso wie die farbliche Gestaltung der Buchstaben auf eine genuin bildhafte Wirkungsdimension verweist, scheint es, als würde das Wort „Poema“ nicht nur als Abstraktum seine imaginäre

Bildlichkeit bezeugen, sondern, wie schon angedeutet, im Sinne materieller Eigenschaften den Status der Schriftlichkeit verlieren. Damit verlagert sich anstelle eines Auseinanderbrechens von Sprache und Bild die Linearität des Lesens zu einem plastischen Ineinandergreifen und fügt sich, so Boehm, zu etwas Überschaubarem, Simultaneum (Boehm, 1994: 29), zu etwas, das wir als neue Bildlichkeit bezeichnen könnten.



Abb. 2 (links): Joan Brossa: *Centenari de l'arribada del ferrocarril a Vilanova 1881–1981*, 1981.

Abb. 3 (rechts): Joan Brossa: *Tren de lletres*, 1989.

(© Fundació Joan Brossa / VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

Diese Reflexion über Bild und Schrift lässt sich anhand einiger *Poemes visuals* ergänzen, die den Aspekt der Schriftzüge im Bild visuell beim Wort nehmen. In der 1981 entstandenen Lithographie *Centenari de l'arribada del ferrocarril a Vilanova 1881–1981* [Abb. 2] wird der Bildraum von einem breiten, geschwungenen A eingenommen, an dessen rechter Seite eine umrisshafte Lokomotive weitere Lettern den Berg hinaufschiebt. Der *Tren de lletres* [Abb. 3] aus dem Jahr 1989 formiert sich dagegen aus einer alphabetischen Buchstabenfolge, an deren Spitze ein rautenförmiges Quadrat die Stromversorgung einer Lokomotive suggeriert. Die beiden genannten Beispiele fragen nicht nach Formen des „wieder erkennenden Sehens“, sondern danach, welche weiteren Varianten des Lesens von Bildern sich im Zusammenwirken mit Schriftlichem entfalten. Dabei sind es die Buchstabenfolgen, die sich allein durch ihre Größe unmittelbar dem Blick aufdrängen und eine Sukzessivität der Betrachtung nahelegen, die die Bildwahrnehmung bestimmt. Dennoch bleibt das zunächst offenkundig Schriftliche der Bilder ohne die visuellen Details wie die abgebildete Lokomotive und die rautenförmig angedeuteten Stromabnehmer bedeutungslos. Losgelöst von diesen kontextuellen Zuordnungen gelingt es den Buchstaben kaum, von sich reden zu machen. Doch sind es insbesondere die Titel, die das graphische Bild und die Buchstaben zu einem Dritten zusammenführen. Was ohne den Titel *Centenari de l'arribada del ferrocarril a Vilanova 1881–1981* eine Lokomotive mit Buchstaben bleibt, verbindet sich so zu einem Relief

von Bildern, das mit der Einfachheit der bildästhetischen Mittel kontrastiert.

Die Zuweisung einer Bedeutung, die den Buchstabenfolgen zu plastischer Bildlichkeit verhilft, unterliegt also hier einer doppelten Verschränkung zwischen Lettern, graphischen Details und sprachlichem Bildkommentar. Zwischen einer solch fokussierenden und begleitenden Wahrnehmung, so Gottfried Boehm, „lassen sich die Akzente der Aufmerksamkeit verschieben, ein Wechsel der Einstellung herbeiführen, von einer Alternative allerdings zwischen Flächen und Dingwahrnehmung wird man nicht reden können. Das produktive Oszillieren, welches auch für die Metapher charakteristisch war, käme dabei nicht in Gang“ (Boehm, 1994: 32). Wie die Beispiele vorführen, lösen sich weder sprachliche noch bildliche Details in ihrem begleitenden Kontext auf, sondern bleiben spannungsvoll aufeinander angewiesen. Die neugeschaffene Bildlichkeit der *Poesia visual*, die sich als eine Art Drittes aus dem Ineinander von Sprache und Bild ergibt, zeigt eine Vielzahl möglicher Grenzverschiebungen, die nicht zuletzt die Relation zwischen dem Nacheinander *auf* der Fläche und ihre Ansichtigkeit *als* Fläche in Frage stellen (Boehm, 1994: 30).

■ 4 Bildlichkeit der Schrift

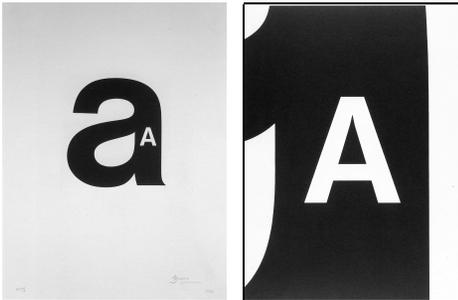


Abb. 4 / 5: Joan Brossa:
Poema visual (I) y (II), 1988
(© Fundació Joan Brossa /
VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Den Schriftzügen im Bild entspricht auf der anderen Seite eine Bildlichkeit der Schrift, die anders als bei den letztgenannten Beispielen allein durch sprachliche Mittel zum Ausdruck kommt. In dem *Poema visual (I) y (II)* aus dem Jahr 1988 [Abb. 4 / 5] zeigt das Nebeneinander von zwei Lithographien des Buchstabens *a*, wie ein zuvor diffus in Schatten getauchtes Sprachzeichen durch die Fokussierung auf einen begrenzten Ausschnitt einen zur Seite geneigten Frauenkörper erscheinen lässt. Mit dem *Poema visual (clau amb lletres)* fügen sich ein *i*, *o* und eine ganze Reihe von weiteren Buchsta-

ben zu einem unmittelbar als Schlüssel erkennbaren Gebilde [Abb. 6]. Mit dem Nebeneinander des Wortes „Peix“, das in unterschiedlicher Größe auf- und untereinander folgt, formiert sich schließlich ein Schwarm Buchstaben, deren Anordnung auf den Titel „*El peix gros*“ verweist [Abb. 7].

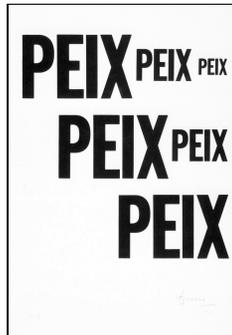


Abb. 6 (links): Joan Brossa: *Poema visual (clau amb lletres)*, 1971/1982.

Abb. 7 (rechts): Joan Brossa: *El peix gros*, 1969/1982.

(© Fundació Joan Brossa / VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

Die Schrift bringt hier Bilder hervor, die nicht nur graphisch etwas sichtbar machen, sondern auf andere Art als das *Poema objecte* Sichtbarkeit als solche mitreflektieren. Das zuvor akzentuierte „sehende Sehen“ verweist auf eine Wahrnehmung, die, wie bereits betont, über bloßes Wiedererkennen hinausgeht. Damit ist in Anlehnung an einen phänomenologischen Entwurf einer Ordnung des Sichtbaren zwischen „der Möglichkeit, Neues zu sehen, und der Möglichkeit, auf neuartige Weise zu sehen“ zu unterscheiden. „Im erstgenannten Falle ist das Neue ein Was: [...] im zweiten Falle handelt es sich um ein neuartiges Wie, um eine Struktur, Gestalt oder Regel, die es erlaubt, das Bekannte mit anderen Augen und in einem neuen Licht zu betrachten. Die Sehart, ob alt oder neu, verweist also auf eine bestimmte Seordnung“ (Waldenfels, 1994: 238). Die jeweilige Seordnung, so Waldenfels, etabliert sich wiederum auf zwei Stufen der Sichtbarkeit, nämlich einmal auf der Stufe der sichtbaren Dinge, die sich selbst zeigen und sehen lassen; und zum anderen auf einer Stufe der sichtbaren Bilder, die sich selbst und zugleich etwas anderes zeigen und sehen lassen (Waldenfels, ebd.). Die Verschränkung von Zeichnung und Schrift oder auch Malen und Schreiben, mit der Brossa ein strukturell neuartiges Sehen zu erproben scheint, spielt mit der Möglichkeit, das Lesen außer Kraft zu setzen, um allein mit der *Form* der Buchstaben einen Bildinhalt sichtbar zu machen, durch den die realen Dinge durchschimmern.

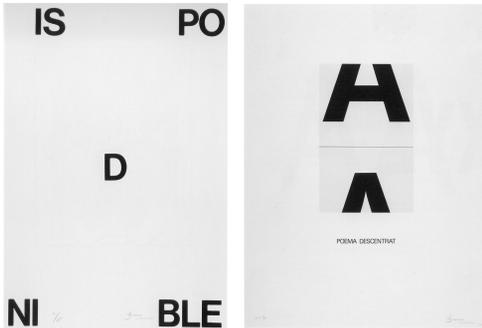


Abb. 8 (links): Joan Brossa:
Poema visual, 1982.

Abb. 9 (rechts): Joan Brossa:
Poema descentrat, 1988.

(© Fundació Joan Brossa /
VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

Diese Form des Betrachtens und Lesens der *poesia visual* korrespondiert wiederum mit visuellen Manipulationen der Schrift, die durch ihre Anordnung ein Verschwinden der Darstellung zum Ausdruck bringen. Den zuvor gezeigten Eingriffen auf semantischer Ebene lässt sich nun eine Ungegenständlichkeit der Schrift gegenüber stellen, die dazu führt, den Schrift-Bildern erneut Mitteilungsabsichten zuschreiben zu wollen. Sei es, dass wie in dem *Poema visual* von 1982 [Abb. 8] Buchstabenfragmente in allen vier Ecken und der Bildmitte platziert sind, oder auch, wie in dem *Poema descentrat* aus dem Jahr 1988 [Abb. 9], ein Buchstabe zerschnitten wird. Wie sich im ersten Beispiel die verstreuten Buchstaben zu Folgen zusammen lesen lassen und das Wort „Disponible“ ergeben, oder, so könnte man auch sagen, für sich genommen immer noch als Worte unterschiedlicher Sprachen erscheinen könnten, handelt es sich graphisch gesehen lediglich noch um die Zusammenführung von Buchstaben zu kleinen rechteckigen Fragmenten, die das zentrale D gleichsam gegenstandslos rahmen. Bei dem zweiten Beispiel lässt sich spekulieren, dass es sich bei dem *Poema descentrat* um ein zerlegtes A oder H handelt, während das darunter liegende Dreieck sowohl die Spitze des A, aber auch einen *accent circonflexe* oder ein umgekehrtes v darstellen könnte. Dabei trägt der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der räumlichen Komposition der Buchstaben dazu bei, der Schrift sowohl sprachlich als auch bildlich etwas Verschwiegenes und Unbestimmtes zu verleihen.⁹

9 Wie Günter Wohlfahrt im Bezug auf „Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst“ betont, bedeutet das Adjektiv ‚leer‘ etymologisch „was gelesen werden kann (vom abgeernteten Kornfeld)“ (Wohlfahrt, 1994: 179).

Wie Monika Schmitz-Emans an anderer Stelle nachgewiesen hat, zeigen die heraus gelösten Wortelemente geradezu unmissverständlich das Nicht-gezeigte. Das Bild verstärkt die Tilgung dieses Wesentlichen (Schmitz-Emans, 2003: 218), den leer gelassenen Raum bildlich durch die in der Bildmitte geschaffene Öffnung auf Anderes, die mit der Rundung des Buchstaben D in Erscheinung tritt, sowie am Beispiel des *Poema descentrat* mit einem Schnitt durch die Mitte des Bildes. Gerade damit verweist die *Poesia visual* auf sehr viel mehr, als sie darzustellen scheint, weil sie sehr vieles weglässt, gar keine ein-sichtige Darstellung von etwas Bestimmtem sein will. Mit der perzeptiven Offenheit bezeugt das aus graphischen Buchstabenformationen bestehende Bild bei Joan Brossa eine Selbstbezüglichkeit, die, wie sich im Rekurs auf Merleau-Ponty akzentuieren ließe, in einer „Reflexion des Sinnlichen“ gründet, diese aber zugleich übersteigt (Merleau-Ponty, 1984: 21). „So wie die Intentionen des Schreibens und Lesens durch das Sprachmedium hindurch auf das Besprochene gehen oder aber sich in der Dichte der Sprache verfangen [...], so kann der Blick durch das Bildmedium hindurch auf das Abgebildete zielen oder in der Dichte des Bildes hängen bleiben. Das künstlerische Bild bewegt sich also zwischen den Extremen eines puren Fremdbildes und eines puren Selbstbildes; auf diese Weise entsteht ein Bildraum, der dem Sprachraum bzw. dem *espace littéraire* entspricht.“ (Waldenfels, 1994: 238 [Kursivdruck im Original])

■ 5 Bühnen-Bilder

Die mehrfach deutlich gewordenen Reflexionen Joan Brossas hinsichtlich der Grenzen von Bildlichkeit und Schriftlichkeit lassen seine Arbeiten zu Etüden des Sicht- und Sagbaren werden, zu durchkomponierten Übungen, wie sie in dem Theaterstück *Concert irregular per a pianista i cantatriu* paradigmatisch dargeboten werden.¹⁰ Das mit zwei Personen besetzte Stück aus dem Jahr 1967 kreist ebenso wie *Concert per a representar* (1964), *Conversa*

10 Im Folgenden zitiert nach Expósito (2001: 94–111). Erstmals veröffentlicht wurde das Stück in Brossa, Joan (1975): *Accions Musicals* (1962–1968), Barcelona: Llibres del Mall. Der hier zu Grunde gelegte Text beruht auf der Revision und Übersetzung des Originaltextes, der, mit handschriftlichen Anmerkungen Brossas versehen, Teil des Archivs Pere Portabellas ist. Für das von Brossa verfasste Bühnenstück zeichnete Pere Portabella eine szenische Choreographie, die Klarvierinterpretation komponierte Carles Santos Ventura und die Figur der *cantatriu* wurde von der Sängerin Anna Ricci verkörpert.

(1965) und *Suite bufà* (1966) um das Sehen und Hören als zentrale Sinneswahrnehmungen und erweist sich als Versuch, die zuvor mit den Bildern deutlich gewordenen Medialisierungsformen dessen, was ein Bild ist, zu erweitern und im Sinne einer *musica visual* ins Bild zu setzen.¹¹ Dabei entfaltet sich die Wahrnehmung der gestischen Bilder als ein sinnliches Zusammenordnen, das auf der Bühne völlig ohne Worte auskommt und sich auf den zuvor angedeuteten Prozess des Bild-Werdens, auf eine Bewegung im Raum zu konzentrieren scheint. „Les meves primeres incursions en el teatre, l'any 1941, tenien com a finalitat buscar una tercera dimensió als poemes: potser era el moviment“,¹² wie Joan Brossa rückblickend betont. Allerdings handelt es sich dabei um eine Form der Bewegung, die durch die Rahmung einzelner Szenen und das immer wieder eingesetzte Heben und Senken des Vorhangs als Inszenierung isolierter Bildfolgen ausgewiesen ist, die wiederum in sich durch eine unaufhörliche Kontrastierung von Bewegung, Stillstand und erneuter Bewegung in unzählige Einzelbilder zerfallen.¹³

Entra el pianista i toca una peça breu. S'aixeca i mentre es canvia el frac per un impermeable entra la cantatriu; canta des de la dreta i se'n torna. El pianista interpreta una segona peça. Mentre es muda l'impermeable per una guerrera reapareix la cantatriu; canta i se'n torna. [...] El pianista toca una quarta peça breu. Es treu el bati i resta nu de cintura per amunt. Igual actuació de la cantatriu. El pianista toca una cinquena peça i se'n va per l'esquerra. Reapareix la cantatriu amb un revòlver, dispara contra el piano i se'n torna.¹⁴

La cantatriu, immòbil, fa uns crits salvatges; el pianista, també immòbil, en fa l'eco amb la veu. El nombre de crits d'ella augmenta i disminueix capriciosament. De sobte el pia-

-
- 11 Zur Bedeutung der Musik im Werk Joan Brossas vgl. Maymó (2003: 219–223). Zur umgekehrten Reduktion des Musikalischen um den Aspekt des Visuellen vgl. auch eine von Stegmann geschilderte Anekdote: „Was nun Brossa betrifft, so kennt er sämtliche Opern Wagners auswendig und ist in der Lage, jedes Motiv zu pfeifen. Antoni Tàpies hat zum Beispiel seine gesamte erste Wagnerkenntnis auf Spaziergängen am Tibidabo gepfiffen aus Brossas Mund vermittelt bekommen: eine fürwahr minimalistische Reduktion und Konzentration von Wagners großem Orchester- und Bühnenaufgebot.“ (Stegmann, 1988: 10).
- 12 Aus *Carrer dels arbres*, zitiert nach Artigues (2003: 78).
- 13 Die bildtheoretischen Reflexionen lassen sich mit der Bewunderung Joan Brossas für den Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt gewordenen Verwandlungskünstler Leopoldo Fregoli in Verbindung bringen, mit dessen Figur sich theater- und zirkusähnliche Nummern wie ein Faden durch Brossas Gesamtwerk ziehen. Vgl. zum *fregolismo* auch Guardiola (2003).
- 14 Primera part, 1.: *Homenatge a Frègoli*, 96.

nista no contesta. Estranyada, ella es tomba i insisteix dues o tres vegades sense resultat. El pianista resta impassible. Finalment la cantatriu se'n va despectivament per la dreta. En ésser fora, el pianista repeteix l'eco. Es treu el bigoti.¹⁵

S'aixeca el teló. Per l'esquerra entra el pianista amb dues partitures que deixa damunt el piano. N'agafa una i la mostra. Té els fulls en blanc. La posa al faristol i toca pendent de la partitura amb molta d'atenció i girant el full en el moment adequat. La peça és molt complexa. Finalment torna la partitura damunt el piano i mostra la segona: tots els fulls són plens d'una escriptura molt densa. La posa al faristol i toca una peça extremadament esquemàtica, quasi notes soltes i en una sola tonalitat. En acabar saluda i se'n torna somrient amb les dues partitures sota el braç.¹⁶

Die wie ein Stakkato wirkenden Bühnen-Bilder sind in ihrer Abfolge durch nichts besonders ausgezeichnet, hervorgehoben oder gewichtet. Die Spannung der Bilder zwischen innegehaltener und produzierter Bewegung wird überlagert und gleichzeitig komplementiert durch das unaufhörliche, scheinbar nicht still zu stellende Erklängen von Tonfolgen und Geräuschen. Es sind die durch ein anhaltendes Auflösen und Verharren geprägten Klänge, die die Bilder mit einer weiteren Form flüchtiger Bewegung überziehen und, mehr noch als im Rahmen der *poesia visual i objecte* möglich, eine der Musik eigene Sukzessivität der Wahrnehmung zum Ausdruck bringen, die mit der räumlich erzwungenen Fokussierung durch die sichtbaren Bilder verschmilzt.¹⁷

Dabei unterstreicht die parataktische Syntax der Regieanweisungen nicht nur die für die Bühne vorgenommene Isolierung von Bildern, sondern macht metamedial auch die räumliche Enge der Bilder sichtbar. Wie durch den Text beständig vor Augen geführt wird, verzichten die gestisch evozierten Bilder darauf, die Tiefe des Raums auszunutzen, und schaffen stattdessen den Eindruck einer bildtypischen Flächigkeit, die aus den immer wieder nach rechts oder links erfolgenden Abgängen und einem Verharren in der Bühnenmitte resultiert. Anstelle einer Raumunendlichkeit, wie sie die Musik evoziert, zeigt sich mit der hier begrenzt genutzten Räumlichkeit der an das Sichtbare gebundenen Bilder, wie sehr diese „dem Betrachter einen Standort diesseits der Bildwelt“ (Waldenfels, 1994: 248) suggerieren.

Im Widerspiel von Wiedersehen und Neusehen sowie Wiederhören und Neuhören reflektiert das *Concert irregular per a pianista i cantatriu* den

15 Primera part, 6: *L'Eco*, 100.

16 Segona part, 3.: *Les caràtules*, 102.

17 Zum sprachlichen Dialog im Theater Brossas vgl. Viana (2000).

medialen Rahmen von den geschriebenen zu den vorgestellten gestischen Bildern, die in Bewegung gebracht werden und in Analogie zur Musik die Fähigkeit besitzen, verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen. Was diese Bühnen-Bilder vernehmen lassen, sind die Beziehungen von einem Bild zum nächsten, die durch das Schwingen der Musik vorgezeichnet zu werden scheinen und insofern, wie die zitierten Beispiele zeigen, nur mit wenigen Worten von Joan Brossa selbst beschrieben werden. Die Reduktion des Sagbaren gibt der flüchtigen Bewegung der Klänge Raum und macht damit den Mechanismus der Bebilderung, der medial notwendigen Fixierung des Bildlichen, zum Gegenstand. Ein solchermaßen reflektiertes Sehen wohnt der *Entstehung* des Gesehenen und Sehenden bei, „die im Ereignis des Sehens, Sichtbarwerdens und Sichtbarmachens mit auf dem Spiel steht. Dem Sehereignis entspricht ein Bildereignis, das nicht bloß sichtbar macht, was zuvor hier, dort, anderswo oder an sich schon sichtbar *ist*, sondern was unter neuentstehenden Bedingungen zugleich sichtbar und unsichtbar *wird*.“ (Waldenfels, 1994: 243)

■ 6 Schlussbetrachtungen

Die von Joan Brossa vorgeführten Grenzüberschreitungen von Bild und Schrift sind nicht nur bild- und sprachästhetisch relevant, sondern sie scheinen danach zu fragen, unter welchen Bedingungen eine Unterscheidung überhaupt möglich ist.¹⁸ Indem die Auseinandersetzung mit den Grenzen eines Bildes dazu führt, dass der Blick auf immer neue Segmente und Ausschnitte *zwischen* Sprach- und Bildlichem gerichtet wird, leiten die Arbeiten Brossas im musikalischen Sinne ein Divertimento ein, ein heiteres Zwischenspiel, das anstelle von Divergenzen vielmehr die Diversität der Grenzbereiche zum Gegenstand hat. Die Konzentration darauf, was ein Bild eigentlich ist, lässt ein eigensinniges Geflecht von Buchstaben, Farben, Linien und Objekten aufkommen, mit dem Ziel, wie Joan Brossa es selbst nennt, das Gezeigte zu vereinfachen „per obtenir una intensitat més gran.“¹⁹ Die Bildschriften und Schriftbilder offenbaren im Zuge vielfältiger Akzentverschiebungen eine Reduktion auf das Wesentliche, die, so könnte

18 Vgl. hierzu Waldenfels (1994: 236) und Lobsien (1988), dessen „Phänomenologie der Literaturwissenschaft“ deutlich macht, wie sehr Sichtbares und Sagbares aufeinander verweisen.

19 Aus *Carrer dels arbres*, zitiert nach Artigues (2003: 78).

man verallgemeinernd sagen, die von Bildern gezeigte Dichte zwischen Diskursivem und Nicht-Diskursivem zum Gegenstand haben. Wie Monika Schmitz-Emans im Hinblick auf Calvino und Genet und deren Schreiben *über* Bilder nachgewiesen hat, fungiert das Ineinander von Bild und Wort auch als „Modell eines allgemeineren Erkenntnis- und Artikulationsprozesses“, das mal auf der Bewegung des Dahinter-Kommens gründet, mal darauf, dass und wie man Bilder lesen kann und diese dabei verwandelt werden.²⁰ Die durch Brossa zum Sprechen gebrachten Bilder führen zur Entfaltung einer neuen Bildlichkeit, die mit wenigen Strichen, Worten und Gegenständen auskommt. Bei dieser neuen Bildlichkeit geht es in erster Linie nicht darum, der Entstehung von Bedeutung nachzugehen, und auch nicht um die Frage, ob Bilder adäquat in Sprache übersetzt werden können oder in ihrer Komplexität möglicherweise besser als die lineare Sprache geeignet sind, den „Strom des Bewusstseins“ (Großklaus, 2004: 149f.) zu repräsentieren. „Wer wen was in welcher Form, mit welchen Mitteln und nach welchen Regeln sehen lässt, steht nicht fest, es steht in Frage“ (Waldenfels, 1994: 244), so ließe sich stattdessen der Prozess des Sichtbarmachens bei Brossa auf einen Punkt bringen. ■

■ Bibliographie

- Artigues, Antoni (2003): „Joan Brossa, poesia vivent“, in Gimferrer (ed.), 76–83.
- Barthes, Roland (1990): „Rhetorik des Bildes“: in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 28–46.
- Belting, Hans (2001): *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Boehm, Gottfried (1994): „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (ed.), 11–38.
- (ed. 1994): *Was ist ein Bild?*, München: Fink.
- Böhme, Gernot (2004): *Theorie des Bildes*, München: Fink.
- Bordons, Glòria (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62.
- (2003): „Tradició i avantguarda en l’obra de Joan Brossa“, in Gimferrer (ed.), 25–38.

20 Schmitz-Emans (2003: 214).

- Borràs, Maria Lluïsa (2003): „L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps”, in Gimferrer (ed.), 103–115.
- Brandt, Reinhard (1999): *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild*, München / Wien: Hanser.
- Brossa, Joan (1998): *Grafiken, Objekte, Installationen*, Kassel: Museum Fridericianum.
- (2001): „Concert irregular. Per a pianista i cantatriu / Concierto irregular. Para pianista y cantatriz (1968)“, in Expósito (ed.), 94–111.
- Coca, Jordi (1992): *Joan Brossa, oblidar i caminar*, Barcelona: Pòrtic.
- Expósito, Marcelo (ed. 2001): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, València: Ediciones de la Mirada.
- Flusser, Vilém (1993): „Die Informationsgesellschaft als Regenwurm“, in: Kaiser, Gert u.a. (eds.): *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 69–80.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr.
- Gimferrer, Pere (1972): „Temas y procedimientos en la poesía de Joan Brossa“, *Cuadernos Hispanoamericanos* 268 (octubre), 95–103.
- (ed. 2003): *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Gombrich, Ernst H. (1987): „Vom Bilderlesen“, in: ders.: *Meditationen über ein Steckpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 270.
- Großklaus, Götz (2004): „Zeit – Medium – Bewusstsein“, in: ders. (ed.): *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Guardiola, Juan (2001): „No contéis con los dedos (... el cine irregular)“, in Expósito (ed.), 223–243.
- Imdahl, Max (1980): *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink.
- Lobsien, Eckhart (1988): *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft*, München: Fink.
- Lubar, Robert (2003): „El nominalisme de l'objecte”, in Gimferrer (ed.), 116–123.
- Maymó, Jaume (2003): „Brossa i la música“, in Gimferrer (ed.), 219–223.

- Merleau-Ponty, Maurice (1984): *Das Auge und der Geist*, Hamburg: Meiner.
- Parcerisas, Pilar (2001): „El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa–Santos–Portabella“, in Expósito (ed.), 75–93.
- Rehkämper, Klaus (2002): *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Wege zu einer neuen Theorie bildhafter Darstellung*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Halem.
- / Rehkämper, Klaus (eds. 1999): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg: Scriptorum.
- Schmitz-Emans, Monika (2003): „Die Aufhebung der Bilder im Text“, in: Rustemeyer, Dirk (ed.): *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 195–224.
- Schulz, Martin (2005): *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Stegmann, Tilbert Dídac (1987): *Ein Spiel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig: Reclam.
- (1988): „Joan Brossa“, in: *Joan Brossa – Werke 1951–1988*, München: Mosel und Tschschow, 8–15.
- (1996): „Kreativität in Joan Brossas Gedichten“, *Zeitschrift für Katalanistik* 9, 72–102.
- Terry, Arthur (1991): *Quatre poètes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona: Edicions 62.
- Viana, Amadeu (2000): „Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?“, *Llengua & Literatura* 11, 139–197.
- Vallès, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Alta Fulla.
- Waldenfels, Bernhard (1994): „Ordnungen des Sichtbaren“, in Boehm (ed.), 233–252.
- Wohlfart, Günter (1994): „Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst“, in Boehm (ed.), 163–183.

- Andrea Stahl, Universität Siegen, Fachbereich 3, Adolf-Reichwein-Straße 2, D-57067 Siegen, <stahl@romanistik.uni-siegen.de>.

Resum: Aquest estudi pretén apropar-se a l'obra de Joan Brossa des d'una perspectiva interdisciplinària per tal d'examinar els experiments textuais compresos en les seves manifestacions pictòriques, i així destacar el seu compromís gairebé paradoxal per les imatges mediàtiques. Començant per la seva *poesia visual i objecte*, l'estudi vol considerar exemples concrets com a *études* de fenòmens visuals i textuais, composicions reflexives que també troben la seva expressió paradigmàtica a l'obra teatral *Concert irregular per a pianista i cantatriu*. Aquests encreuaments diversos entre imatge i text no són tan sols rellevants per l'estètica de la imatge i el llenguatge, sinó que també semblen qüestionar l'essència i el caràcter de tals distincions. Si centrem la nostra atenció en l'intercanvi entre text i imatge que en resulta, les obres de Joan Brossa es poden entendre com un *divertimento* entretingut que arrenca una i altra vegada per fer-nos veure la diversitat d'aquestes zones frontereres. ■

Summary: Approaching the works of Joan Brossa from an intermedial perspective, this essay seeks to examine his written experiments within the context of pictorial manifestations and thus intends to draw attention to his almost paradoxical engagement in the mediality of images. Starting out from his *poesia visual i objecte*, this essay wants to read individual examples as *études* of visual and written phenomena, as reflected compositions, which also find a paradigmatic expression in the theatre play *Concert irregular per a pianista i cantatriu*. These diverse border-crossings between image and text are not only relevant with regard to the aesthetics of image and language, but they also seem to question the very nature and character of such distinctions. In drawing attention to the revolving exchange of text and image, the works of Joan Brossa may be understood as an amusing *divertimento*, which starts again and again in order to reflect on the diversity of these borderzones. [Keywords: Intermediality, mediality of images, diversity of visual and written phenomena, aesthetics of visual perception, *poesia visual*, *poesia objecte*, theatre] ■