

## Visuelle Poesie als Poesie der Schrift

In den poetischen Ansätzen, die Konventionen hinterfragen und auch die visuelle Seite der Sprache sowie weitere Bildanteile einbeziehen, zeigt sich im diachronen Verlauf bis zur Gegenwart eine zunehmende sprachreflexive Hinwendung zum Zeichen selbst, wie sie der experimentellen<sup>1</sup> Literatur insgesamt eigen ist. Sprachreflexion als Gesellschaftsreflexion als Selbstreflexion bildet das Prisma, in dem die Sprache im poetischen Experiment verdichtet, umgelenkt und gebrochen und auf der ganzen Bandbreite des Akustischen und Visuellen spektral aufgefächert wird. Die Ausblendung oder Absolutsetzung bereits eines dieser Prismenwinkel kann aber auch leicht zum Zugeständnis dessen werden, wie es das Beispiel des italienischen Futurismus und seiner Faschismuskompatibilität zeigt. Der gesellschaftliche Super-GAU, den die Faschisten anrichteten, erforderte auch eine intensivere kritische Auseinandersetzung mit der Sprache und ihrer ästhetischen Verwendung. Kunstrichtungen, denen diesbezüglich eine Vorreiterrolle zukommt und die daher in der Nazidiktatur als „entartet“ stigmatisiert wurden wie DADA, Expressionismus und Surrealismus boten für die experimentellen Schreibweisen nach dem 2. Weltkrieg eine wesentliche Orientierung und ihre Ausdrucksmittel, dazu gehören auch visuelle, lieferten und liefern immer noch wichtige Impulse.<sup>2</sup> Juliana W. Kaminskaja weist darauf hin,

„dass die visuelle Dichtung eng mit dem Sprachverständnis der Gesellschaft verknüpft ist. Dadurch ist die wohl auch immer wieder konstatierte Tatsache zu erklären, dass diese Dichtung, wie auch das visuelle Element in der traditionellen Poesie, historisch gesehen gerade in Umbruchszeiten besonders aktiv war. Das ist sicher nicht nur, wie oft bemerkt, damit verbunden, dass die visuelle Dichtung dem Autor besonders geeignete Formen bietet, sich von der vorherigen Tradition zu distanzieren, sondern auch dadurch zu erklären, dass das Wesen der visuellen Poesie als geeignetes Medium der Sprachreflexion

<sup>1</sup> Zur Diskussion des Begriffes *Experiment* in der Literatur vergleiche Michael Gamper: „Diese sich durch die gesamte Neuzeit ziehende Geschichte des wechselseitigen Verhältnisses von literarischem und wissenschaftlichem Versuch hat sich über verschiedene Paradigmen-Schwellen hin entwickelt.“ Michael Gamper: Poesie konkret. Literatur als Experiment. In: David Gugerli et. al. (Hgg.): Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 3. Daten. Zürich-Berlin: diaphanes 2007, S. 129-152. Hier: S. 129.

<sup>2</sup> Vgl. dazu exemplarisch das Vorwort von Gerhard Rühm in: Ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, 1985, S. 7-36.

außerordentlich empfindlich für den diese Zeiten kennzeichnenden Wandel des Sprachverständnisses ist.“<sup>3</sup>

Intermedialität ist ein gemeinsamer Nenner dieser poetischen Richtungen, die wie DADA im frühen 20. Jahrhundert deutliche literarische und bildnerische Standbeine hatten, eng mit der Kunsttheorie verknüpft waren wie die Konkrete Poesie in den 1950er-Jahren, aus der sich dann die Text-Bild-kombinatorische Visuelle Poesie entwickelte<sup>4</sup>, oder ihren Ausgangspunkt in der bildenden Kunst nahmen wie die begriffsorientierte Konzeptuelle Poesie, die sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von der Concept Art (Sol LeWitt) ableitete. Da letztere zusammen mit der Pop Art, die ebenso erhellende Bild-Sprach-Kontraste zu setzen wusste, zu den einflussreichsten Strömungen der bildenden Kunst der letzten Jahrzehnte gehört, lässt sich auch im bildnerischen Bereich eine zunehmende Einbindung der Schrift beobachten. Literatur und bildende Kunst treffen sich hier also in der Mitte – im lateinischen *medium* im ganz konkreten Wortsinne, vermischen sich (*Mixed Media*) und erweitern sich (*Multimedia Art*). Auch zur Kalligrafie, zum Comic oder zur Objektkunst, dessen Schwungrad Marcel Duchamp schon 1913 mit seinen Ready-mades wie *Roue de bicyclette* anschoß, zum „way of doing things“ (Dick Higgins) Fluxus<sup>5</sup>, als musikalisch-bildnerisch-literarisch-neodadaistisch-ganzweltliches Netzwerk lanciert von George Macunias in den 1960er-Jahren, zur 1960 von François Le Lionnais und Raymond Queneau ins Leben gerufenen *Werkstatt für potentielle Literatur Oulipo*<sup>6</sup>, zu den ebenfalls seit den 1960er-Jahren entstehenden Earthworks in der mehr oder weniger freien Natur, auch Earth Art oder Land Art genannt, zur Mail Art, Text-Bild-Dichtung als Briefpost, die im späten 20. Jahrhundert besonders in totalitären Staaten als Mittel des politischen Widerstandes eingesetzt wurde, zur Holopoetry

---

<sup>3</sup> Juliana W. Kaminskaja: Die Selbstreflexion der Sprache in der visuellen Poesie zeitgenössischer russisch- und deutschsprachiger Autoren. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 34, 2002, Heft 1-2, S. 223-253. Hier: S. 229.

<sup>4</sup> Zur dispositionellen Eigenschaft des Visuellpoetischen schon in der Konkreten Poesie vergleiche Juliana W. Kaminskaja: „Den Mechanismus beim Wiederbeleben der visuellen Dichtung in der konkreten Poesie kann man auf folgende Weise erklären. Die Konkretisten waren, wie man weiß, bemüht, das Wort von der poetischen Intention zu befreien, um seine immanente Natur aufzudecken. Folglich wuchs der Wert des Wortes an sich, und entsprechend auch die Bedeutung seiner graphischen Hülle. Das Graphische beteiligte sich immer aktiver an der Bildung des Sinnes, was zum Aufschwung der visualisierten und visuellen Poesie führte.“ Kaminskaja, Selbstreflexion, S. 231 f.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Gerhard Jaschke (Hg.): 25 Jahre Fluxus: eIN 1/4 jAhrhUNDert der beWEGung (= Freibord 60 (4/87)).

<sup>6</sup> Akronym aus *Ouvroir de littérature potentielle*.

in dreidimensionalen Hologrammen und DNA-sequenzierender Biopoesie, beide seit den 1980er-Jahren vor allem von Eduardo Kac entwickelt und schließlich zu der im späten 20. Jahrhundert entstandenen Digitalen Poesie bestehen Relationen wie Verwandtschaft, Übergang und Enthaltensein – und die Aufzählung nennt nur einige der wichtigsten Beispiele.

Zumal die Visuelle Poesie, wie Ulrich Ernst bemerkt, „von Anfang an von Theoriebildung begleitet ist“<sup>7</sup> und die Existenz auf oder zwischen den Stühlen Sprache und Bild sowie die Verortung und Differenzierung im Kontext der Konkreten Poesie offensichtlich eine Benennungsunsicherheit mit sich brachten, entwickelten sich auch verschiedene Benennungsvorschläge für dieses Sprache-Bild-Schwebeding wie *Text-Bild* (Klaus Peter Dencker) mit *Bild* als Grundwort oder *Seh-Text* (Ferdinand Krivet) mit *Text* als Grundwort.<sup>8</sup> Etabliert hat sich dennoch der Ausdruck *Visuelle Poesie*, der in den Forschungsarbeiten, Anthologien, Ausstellungskatalogen und Werkverzeichnissen zur Thematik zwar häufig diskutiert, aber bis heute konstant verwendet wird, bisweilen auch als übergreifende Bezeichnung für alle visuell-orientierten Sprachkunstwerke seit frühen antiken Zeugnissen. Er wird auch für das vorliegende Projekt *Ein Alphabet der Visuellen Poesie* verwendet, da er das literarische Schiff *Poesie* mit dem ihm zu Grunde liegenden altgriechischen Rumpf *ποίησις*, „das Machen, Verfertigen“ auf den adjektivischen Wellengang *visuell* freisetzt, zugleich aber den literarischen Anker weiter in sich trägt.

Die Gewichtung der Sprach- und Bildanteile ist in der Visuellen Poesie so unterschiedlich wie die Realisierungsweisen vielfältig sind – von Bleistift und Papier über die Collage und Décollage bis zum Hypertext – und es werden alle Formen und Aspekte des Zeichens und der Sprache berücksichtigt, um ästhetische Einsichten und Aussagen zu gewinnen: Piktogramme, Symbole, Ziffern, Lettern, Wörter, Sätze, Textkonventionen und Texte, Formelzeichen und Formeln, Codes. Vor diesem Hintergrund sind einige Fragen naheliegend: Gibt es Buchstaben, Begriffe und Wörter, die bevorzugt verwendet werden, vergleichbar mit dem Formenbestand der meist sakralen Figurengedichte

---

<sup>7</sup> Ulrich Ernst: Forschungsstelle Visuelle Poesie. [http://www.fba.uni-wuppertal.de/allgemeine\\_literaturwissenschaft/forschung/projekte/forschungsstelle\\_visuelle\\_poesie.html](http://www.fba.uni-wuppertal.de/allgemeine_literaturwissenschaft/forschung/projekte/forschungsstelle_visuelle_poesie.html) (15.3.2010)

<sup>8</sup> Siehe dazu Christina Weiss' Überblick über die terminologischen Entwicklungen und Diskussionen in den 1960er/70er-Jahren: Christina Weiss: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für konkrete Kunst 1984, S. 116-146.

(Technopaignien) früherer Epochen von der Antike bis zur Neuzeit mit Formen wie Kreuz oder Labyrinth<sup>9</sup> – allerdings nicht wie in jenen Zeitaltern zur Etablierung und Tradierung eines festen, gleichsam lexikalisierten Inventars an visuellen Wortgefäßen<sup>10</sup>, sondern zur kritischen ästhetischen Verarbeitung? Dienen bestimmte Lettern, Zeichenkombinationen, Wörter und Begriffe immer wiederkehrend und variierend einem bestimmten visuellpoetischen Ausdruck, womit sie beispielsweise in der ästhetischen Reflexion der Begriffe *Raum* und *Zeit*, wie in den Werken von Heinz Gappmayr und Gerhard Rühm, eine motivische Konstanz entwickeln? Welche Lettern sind wiederum seltener und warum? Es geht also nicht zuletzt um die linguistische und semiologische Frage, wie die Visuelle Poesie die Zeichen verwendet, graphisch, semantisch, gebunden in Wörtern, syntaktisch und flächensyntaktisch, abhängig vom Sprachsystem.

Um den Grenz- und Übergangsbereich von Sprache und Bild auszuloten, bieten sich die Buchstaben an, die kleinsten funktionalen Elemente einer Alphabetschrift. Sie stehen als Bilder für Laute, Lautverbindungen oder – zusammen mit Satzzeichen – eine Sprechweisung (wie das stumme H), sie sind die skripturalen Bausteine für die Grapheme, Silben und Wörter, mithin die Stützen für Begriffe und können auch umfunktionalisiert werden, z.B. für Formelsprachen<sup>11</sup>. Ein Blick in die Geschichte der Visuellen Poesie lässt einige favorisierte Lettern zu Tage treten, die damit motivisch oder leitmotivisch wirken, zum Beispiel das A, wie in der typographischen Arbeit *a* des Fluxisten Emmet Williams, die nur aus dem Kleinbuchstaben a besteht und bei der er a für a den Abstand um einen Leerschritt vergrößerte, wodurch sich auf dem

---

<sup>9</sup> Vgl. dazu Ulrich Ernst: Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik (= Ulrich Ernst et al. (Hgg.): Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 4). Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002.

<sup>10</sup> Diese Formen aus den älteren Epochen werden ihrerseits auch von der neueren Visuellen Poesie gerne zur spannungsvollen Brechung aufgegriffen und um weitere Ikonen des öffentlichen Lebens, aber auch Alltagsgegenstände erweitert, die vorgeführt werden und damit auch den Text-Bild-Signalen der Werbung und der Propaganda einen kritischen Spiegel vorhalten. Vgl. dazu exemplarisch die Arbeiten von Claus Bremer aus den 1960er-Jahren, in denen er mit repetitiv und kettenhaft gesetzten Wörtern und Phrasen aus religiösen oder politischen Texten typographisch Formen wie Taube, Panzer und Soldat bildet (s. dazu: Claus Bremer: Farbe bekennen. Mein Weg durch die konkrete Poesie. Ein Essay. Zürich: orbe-Verlag 1983). Oder das Nietzsche-Zitat „Gelobt sei, was hart macht“, das Werner Herbst 1969/70 zu einem Galgen formte (In: Freibord 67 (1/89), S. 55).

<sup>11</sup> Dieser Definitions- oder besser: Beschreibungsversuch orientiert sich am Eintrag „Buchstabe“ in: Helmut Glück (Hg.): Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2. Aufl. 2000, S. 118.

Blatt eine exakte parabolische Kurve ergab.<sup>12</sup> Ebenso das I als graphisch klarer Pflöck, der vor allem in der deutschen Sprache Konsonanten zu Begriffen von elementarem Interesse bindet, wie *Ich, Licht, nichts* oder im Englischen auch alleine als basiskategorialer Turm stehen kann. Kurt Schwitters' *i-Gedicht* (1922) vergrößert es zu einem Emblem mit der Subscriptio „lies: rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf“<sup>13</sup>. Schwitters nannte eine Reihe von Arbeiten aus Fehldrucken beim Maschinenvorlauf und Druckereiabfällen „i-Zeichnungen“<sup>14</sup>, da ihm die zufällige Auswahl aus den Makulaturen als Erstellungsprinzip „so einfach zu sein scheint wie der Buchstabe I“<sup>15</sup>. Später wurde das I u.a. häufig von Gerhard Rühm eingesetzt, beispielsweise in der Arbeit *I in a landscape* (1988)<sup>16</sup> aus seinen ab 1987 entstandenen „schrifttuschen“<sup>17</sup>. Darin breitet sich wie Tinte auf einem Löschblatt ein I samt Punkt aus, Assoziationen mit einer menschlichen oder gespenstischen Gestalt nahelegend. Bei den Konsonanten ist es beispielsweise das M, das sich etwa im visuellen Gedicht *moral* von Ernst Jandl aus dem Jahr 1969 durch Häufung zu einer dreieckigen Fläche ausdehnt, dem an der rechten unteren Spitze direkt anschließend das Adjektiv bzw. die Wortfortsetzung *oral* folgt<sup>18</sup>, bei Werner Herbst verbindet es sich in einem Einblattdruck durch Verschränkung mit dem O<sup>19</sup>. Im Supplement zur Anthologie *Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell* ergab sich durch die Beiträge von Lisa Spalt, Valeri Scherstjanoi und Ida Thonsgaard eine Leitmotivik des Pluszeichens.<sup>20</sup>

---

<sup>12</sup> Emmet Williams: a (1959/63). Zitiert nach: Franz Mon: Wortschrift Bildschrift. In: Hans-Ludwig Arnold (Hg.) Text + Kritik IX/97. Sonderband Visuelle Poesie, S. 5 – 32. Hier: S. 15.

<sup>13</sup> Kurt Schwitters: Das i-Gedicht. In: Karl Riha und Jörgen Schäfer, in Verb. m. Angela Merte (Hgg.): DADA total. Manifeste, Aktionen, Bilder. Stuttgart: Reclam 1994, S. 168.

<sup>14</sup> <http://www.kurt-schwitters.org/> (14.3.2010)

<sup>15</sup> <http://www.kurt-schwitters.org/> (14.3.2010)

<sup>16</sup> Gerhard Rühm: I in a landscape. Schwarze Tusche, laviert, auf Aquarellpapier. In: Michael Fisch (Hg.): Gerhard Rühm. Gesammelte Werke. 2.1 Visuelle Poesie (hg. von Monika Lichtenfeld). Berlin: Parthas Verlag 2006, S. 682.

<sup>17</sup> Ebd., S. 663-684.

<sup>18</sup> Ernst Jandl: moral. In: der künstliche baum. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag 1970, S. 37.

<sup>19</sup> Werner Herbst: m über o. Ein visuell-konkreter Text aus dem Jahre 1970. Wien: herbstpresse 2000.

<sup>20</sup> Günter Vallaster (Hg.): Grenzüberschneidungen. Peresecenija granic. Poesie Visuell Interkulturell. Supplemente. Mit Beiträgen von elfriede, Elisabeth Netzkowa (Der Weg), Ida Thonsgaard / Valeri Scherstjanoi (7++), Ilse Kilic (Das Füttern), Ingo Springenschmid, Lisa Spalt, Valeri Scherstjanoi (Aus dem scribentischen Tagebuch, 23.10.2005) und Werner Herbst (Das Knoblauchhuhn). Wien: edition ch 2008 (= raum für notizen 2). Die Arbeiten von Valeri Scherstjanoi (Aus dem scribentischen Tagebuch, 23.10.2005) und das Jean Paul-Porträt von Ingo Springenschmid auf der nächsten Seite fügen sich übrigens gegen das Licht gehalten auf interessante Weise zusammen.

Es gibt natürlich auch etliche visuellpoetische Abecedarien, die sich dem gesamten Alphabet widmen. Einige davon greifen implizit oder explizit die Jahrtausende alte Tradition der ABC-Tafeln für den Schulunterricht kreativ, spielerisch ironisierend und kritisch betrachtend auf, wie der *ABC-thriller* von Friederike Mayröcker aus dem Jahr 1968<sup>21</sup>, in dem die Buchstaben mit menschlichen oder tierischen Zügen versehen und damit gleichsam remotiviert werden. Als größerflächige Schablonen legt Werner Herbst in seinem 1969 entstandenen *alfabet* die Lettern über Typoskripte, um dadurch begriffliche und emotive Assoziationsfelder zu eröffnen.<sup>22</sup> Peter Huckauf setzt in *Floß & Wüstung. Alphabet des Augenblicks* (1992) die Lettern in unterschiedlichen Größen, Positionen und Brechungen in quadratische Felder, begleitet von alliterativen Gedichten.<sup>23</sup> Hier schimmert auch die barocke Emblematik mit ihrem festen, damals der Allegorie dienenden triadischen Text-Bild-Aufbau<sup>24</sup> durch, wie auch in der filigranen Poésie Spatiale von Ilse und Pierre Garnier, die mit wenigen Strichen auskommt und damit, Doodles ähnlich, enorme Bedeutungsräume öffnet oder in den Emblemen von Harald Gsaller, die bewusste Transponierungen der Form in die Gegenwart sind, wie *Ein Ding vorher* (2002)<sup>25</sup> sehr anschaulich zeigt. Ilse Kilic kombiniert in *Kuckuck! Kuckuck! 50 Bildtexte von Ach bis Zurück* (2008) der Alphabetstrecke folgend Buchstaben-, Wort- und Bildmaterial aus älteren Schul- und Liederbüchern zweckentfremdend und dadurch entlarvend.<sup>26</sup> Als Objektsprache im Sinne von Sprachobjekt wird das Alphabet mit den *Alphabetbüchern* (1995) von Angelika Kaufmann gesetzt.<sup>27</sup> Die dreieckigen Anschnitte jener 26 schwarz übermalten Blindbände wurden für die Installation *Grenzen des Alphabets* (2002) genutzt, die die Kanten und Brüche der Sprache in höchster Ausdrucksstärke und Dichte geradezu haptisch vor Augen führt.<sup>28</sup> Heinz Gappmayr setzt in *abcdegh*

<sup>21</sup> Friederike Mayröcker: *ABC-thriller*, 1968. Wien: Edition Freibord 1992.

<sup>22</sup> Werner Herbst: *alfabet*. Linz-Wien: Blattwerk 1995.

<sup>23</sup> Peter Huckauf: *Floß & Wüstung. Alphabet des Augenblicks*. Übermichelbach: Gertraud Scholz Verlag 1992.

<sup>24</sup> Siehe dazu die Anmerkung von Harald Gsaller im vorliegenden Band auf S. 63.

<sup>25</sup> Harald Gsaller: *Ein Ding vorher*. 104 Embleme oder Merk-, Sinnen-, Redende-, Ausgeklügelte-, Schlag- und Sinn-Bilder unter Verwendung von fünf Zeichnungen von Yves Netzhammer sowie mit Nachworten von Stefanie Diekmann und Anselm Wagner. Wien: Triton Verlag 2002.

<sup>26</sup> Ilse Kilic: *Kuckuck! Kuckuck! 50 Bildtexte von Ach bis Zurück*. Wien: edition ch 2008.

<sup>27</sup> Angelika Kaufmann: *Alphabetbücher*. 26 Blindbände, formal beschnitten, verleimt, schwarz übermalt, 110 x 260 cm. In: Dies.: *a slip in the alphabet*. Wien: edition Splitter 1998, S. 58 / 59.

<sup>28</sup> Angelika Kaufmann: *Grenzen des Alphabets*, 2002; Wandinstallation, 44-teilig, Papier, Karton, geleimt, acrylgemalt, ca. 1, 40 m Länge. In: Dies.: *Arbeiten auf und mit Papier 2000 – 2007*. Wien: Edition Splitter 2007, S. 155.

*JKLMNOPQR UVWXYZ* Text mittels Kontext und bringt das Sein über Lücken im Alphabet zur Sprache.<sup>29</sup> Jörg Piringer erschließt mit Sound, Software und Animation weitere visuellpoetische Dimensionen des Alphabets, auch mit interaktiven Möglichkeiten, wie bei seinem *ABCDEFGHIJKLMNopqrstuvwxyZ for iPhone and iPod touch*<sup>30</sup>. Anatol Knotek bringt das Alphabet in Rotation und erzeugt dadurch galaktische Buchstabenräume.<sup>31</sup> Für *Das große ABC-Buch*<sup>32</sup>, ein Anthologieprojekt des *Fröhlichen Wohnzimmers* (Ilse Kilic und Fritz Widhalm), setzten 26 Autorinnen und Autoren die 26 Buchstaben, die durch Losentscheid zugeteilt wurden, lyrisch, prosaisch oder visuellpoetisch um; die meisten dieser Arbeiten können der Visuellen Poesie zugeordnet werden. Damit aber vom gesamten „Alfabeet“ (Hartmut Sörgel)<sup>33</sup> wieder zurück zu den Einzellettern: Welche von ihnen tatsächlich die Visuelle Poesie der letzten Jahrzehnte bevorzugt inspirierten, müsste eine systematische Korpusanalyse zeigen.<sup>34</sup>

Dabei ist natürlich zu beachten, dass die Buchstaben sich nicht nur historisch aus der Bilderschrift entwickelten, sondern auch in ihren heutigen abstrakten Formen als omnipräsente Ikonen wirken. Bemerkenswert ist, dass sich das Alphabet in seiner Grundstruktur über die Jahrtausende im Prinzip nicht allzu sehr veränderte, wie aus der umfassenden, geradezu enzyklopädischen Studie *Geordnetes Weltbild. Die Tradition des alphabetischen Sortierens von der Keilschrift bis zur EDV. Eine Kulturgeschichte*<sup>35</sup> von Marc W. Küster hervorgeht, der die Entwicklung, Tradierung und Adaptierung der Alphabete nicht allein anhand der Einzellettern, sondern vor allem unter dem interessanten Aspekt der Anordnung und Sortierung untersuchte – warum steht das A an

---

<sup>29</sup> Heinz Gappmayr: *ist. WVZ 1774 / 1995*. In: Galerie im Taxispalais/Silvia Eiblmayr (Hg. in): *Katalog Heinz Gappmayr. Text Farbe Raum*. Wien-Bozen: Folio Verlag 2001, S. 13.

<sup>30</sup> „Create and control tiny sound-creatures in the shape of letters that react to gravity or each other and generate rhythms and soundscapes.“ <http://joerg.piringer.net> (26.3.2010)

<sup>31</sup> Siehe dazu die Anmerkung von Anatol Knotek im vorliegenden Band auf S. 62.

<sup>32</sup> *das große ABCbuch*. Wien: Das fröhliche Wohnzimmer-Edition 2007.

<sup>33</sup> Hartmut Sörgel: *Im Alfabeet*. Berlin: Warnke und Maas 1991

<sup>34</sup> Dies war auch der Grundgedanke zu meinem Dissertationsvorhaben „Zeichenmotivik in der neueren Visuellen und Konzeptuellen Poesie“, dessen Realisierung aber die Zusammenstellung und systematische Untersuchung eines breiten Korpus an Arbeiten aus verschiedenen Zeiten, Richtungen und Strömungen sowie einer größeren Anzahl an Autorinnen und Autoren z.B. durch Erfassung in einer relationalen Datenbank bedürfte und nur im Rahmen eines Forschungsprojektes mit mehreren MitarbeiterInnen realisierbar wäre.

<sup>35</sup> Marc W. Küster: *Geordnetes Weltbild. Die Tradition des alphabetischen Sortierens von der Keilschrift bis zur EDV. Eine Kulturgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006. Die Coverabbildung des Buches ist Emmett Williams´ *alphabet square*, aus: *konkretionen* (1958).

erster Stelle, das B an zweiter und so weiter? Von Interesse ist dabei auch die Frage, ob den Alphabeten über die reine Positionierung der Lettern in der Reihe hinaus Mythen im Sinne von Roland Barthes eingeschrieben sind, also sekundäre semiologische Systeme<sup>36</sup>, die weitere Bedeutungsebenen bilden<sup>37</sup>. Küster räumt ein, dass dies aufgrund der brüchigen Quellenlage für die älteren Schriftsysteme nur bedingt möglich ist. Für das ugaritische Langalphabet, das im 13./14. Jh. v. Chr. im nordsyrischen Ugarit (heute Ras Shamra), als erste Keilschrift als Konsonantenschrift verwendet wurde<sup>38</sup>, arbeitet Küster – im Bewusstsein der Problematik solcher Rekonstruktionen, bei denen allzu leicht Rückprojektionen aus der Welt der Gegenwart passieren können<sup>39</sup> – aber folgende semantische Cluster heraus, zu denen sich die Zeichen in diesem Alphabet der Reihe nach gruppieren lassen: Es beginnt mit dem Haus (mit dem Stier als Symbol der Stärke und Fruchtbarkeit in prominenter Position – seine Darstellung als Zeichen mit den Hörnern und sein semitischer Buchstabenname *Alp* führten letztlich zum A), es folgen die Arbeitsbereiche, die dem Mann (Vieh- und Landwirtschaft) und der Frau (Textilherstellung) zugeschrieben werden, Wasser und Fisch sowie Körper und Mensch bilden die abschließenden semantischen Gruppen.<sup>40</sup> Zeichen, die Übergangsbereiche zwischen den Clustern markieren, haben Doppelbedeutungen aus jeweils beiden semantischen Bereichen.<sup>41</sup> Ein als „Abstraktum“<sup>42</sup> gewertetes plus-ähnliches Zeichen steht am Ende dieser Anordnung. Küster kommt nach seiner Tour d’Horizon durch die Alphabete zu dem Schluss, dass es im Prinzip „eine schöne und erschreckende Paradoxie“ ist,

„dass hier die alphabetische Anordnung wieder essentiell die Funktion übernimmt, die sie auch bei den lexikalischen Listen der Sumerer 5500 Jahre früher hatte, sich selbst nicht hinterfragend und systemstabilisierend – hier wie dort Resultat neuer Produktionsmethoden: auf einer Kette ausgeschnürt schillern, jede Perle für sich, Konzepte einer langen, unverbundenen Sequenz. *The wheel has come full circle*“<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964 (= edition suhrkamp 92), S. 92.

<sup>37</sup> Küster, Geordnetes Weltbild, S. 67.

<sup>38</sup> Ebd., S. 121.

<sup>39</sup> Ebd., S. 170.

<sup>40</sup> Ebd., S. 167-169.

<sup>41</sup> Ebd., S. 169.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd., S. 623.



Die Buchstaben als solche scheinen also heute zu reinen Bauteilen für Begriffsregale erstarrt zu sein, ihrer Anordnung indes liegt nach wie vor eine subkutane Wirkung inne, wie allein das Beispiel der simplen Rangreihenfolge veranschaulicht: Das B ist die Nummer 2, steht im Schatten des A, ist aber immer noch in prominenter Position verglichen mit dem D, das aus dem triadischen Abkürzungswort ABC herausfällt. Es liegt auch an der Visuellen Poesie, herauszuarbeiten, was hinter den Lettern steckt, hinter den Brettern, die vor die Köpfe gehalten werden. Und die Visuelle Poesie eignet sich auch hervorragend dazu, die Mythen im Sinne von Roland Barthes, also die ganze Palette an sekundären Verschiebungen der Sprache, die in allen möglichen Kontexten, von der Politik bis zur Werbung, vorzufinden sind, ans Licht zu holen und aufzudecken. Visuelle Poesie ist so gesehen auch eine Poesie der Schrift. Sie kann die vermeintliche Totalität der Schrift vorführen und ihre Brüchigkeit ästhetisch nutzen. *Schrift* – ein hohes, tiefes und zentrales Wort in Philosophie und Religion, von der gottsetzenden *Heiligen Schrift* zur *écriture* bei Jacques Derrida, der die Schrift in der Linguistik und Philosophie stärker ins Blickfeld rückte, wider die Totalität suggerierende gesprochene Sprache, die Derrida zufolge als Logoentrismus das abendländische Denken beherrschte; Schrift als „Gewebe der Spur“<sup>44</sup> (*trace*), die es, so Derrida, „als Ursprung der Erfahrung des Raumes und der Zeit“ möglich macht, „dass sich die Differenz zwischen Raum und Zeit artikuliert und als solche in der Einheit einer Erfahrung [...] erscheint“<sup>45</sup>. Genau diese *différance* eröffnet den Such-, Versuchs- und Gestaltungsraum für die Visuelle Poesie, sie spürt der *trace* als Spurenbündel menschlicher Kulturentwicklung nach, das korrodiert, verwischt, sich in der Schrifttradition anlagert als *Material* – seit dem Expressionismus (August Stramm, Herwarth Walden) auch ein in der Literatur eingeführter Begriff. Nun ist es keinesfalls so, dass die Visuelle Poesie die konventionellen Schriftzeichen bräuchte, sie kann auch eigene Schriften kreieren und eigene Schrifträume als Freiräume schaffen. Dennoch bleibt in diesen Fällen die konventionelle Schrift die Vergleichsfolie, zumindest für den Schriftgestus oder die Linienführung.

*Das Alphabet der Visuellen Poesie* gibt es also nicht, so wie es auch nicht *die* Visuelle Poesie gibt. Das vorliegende Projekt präsentiert *ein* Alphabet der Visuellen Poesie. Dazu wurden über 50 Autorinnen und Autoren – bewusst

---

<sup>44</sup> Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= stw 471), S. 114.

<sup>45</sup> Ebd., S. 114f.

mehr als das Alphabet Zeichen hat – aus dem deutschsprachigen Raum und aus Belgien eingeladen, einen Buchstaben nach Wahl visuellpoetisch umzusetzen. Den 57 Teilnehmerinnen und Teilnehmern sei an dieser Stelle für die wunderbaren Beiträge gedankt. Die Arbeit konnte, musste aber nicht aus einem einzigen Buchstaben bestehen, der gewählte Buchstabe sollte jedoch als Leitmotiv erkennbar sein. Die Fragestellung nach der Zeichenmotivik richtete sich somit nicht an ein Korpus, sondern direkt an die eingeladenen Autorinnen und Autoren. Dabei ging es nicht darum, eine Labor- und Testsituation zu schaffen, in der die Beteiligten als Probanden fungieren, sondern darum, spannende und dichte Arbeiten, in Summe ein vielfältiges Alphabet der Visuellen Poesie zusammenzustellen und damit einen poetischen Blick auf die alphabetischen Zeichen wiederzugeben. Das Projekt folgt in gewisser Hinsicht durchaus einem oulipotischen Ansatz: Beschränkung als Erweiterung – Konzentration auf Buchstaben als Erweiterung des Alphabets. Auch die Arbeiten zu mehrmals gewählten Lettern sind völlig unterschiedlich und zeigen die vielen Möglichkeiten und Nuancen, die in einem Buchstaben und der Auseinandersetzung mit ihm stecken können. Spannende Konvergenzen sind aber ebenso erkennbar – so können etwa die Gestalten und Formen der Lettern, *down the rabbit hole*<sup>46</sup>, Türen zu bestimmten Bedeutungsfeldern öffnen. Zwei Buchstaben wurden nicht gewählt, oje, das J und grrr, das R – sie sprechen damit, frei nach Franz Mon: *ainm l urd s ph bet g c*<sup>47</sup>, durch ihr Fehlen. Graphische Darstellungen der Buchstabenverteilung sind auf dem Umschlag abgedruckt.

Günter Vallaster

---

<sup>46</sup> Titel des ersten Kapitels von: Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland with forty-two illustrations* by John Tenniel. London: Macmillan 1865.

<sup>47</sup> Franz Mon: *einmal nur das alphabet gebrauchen*. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer 1967.