

Das Unsagbare in der experimentellen Poesie

Grenzphänomene der semiotischen Analyse

Jeanette Fabian

Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stehen Grenzphänomene, die sich zum einen aus einer literatursemiotischen Analyse bzw. zeichenanalytischen Interpretation der Formen so genannter experimenteller Poesie ergeben und die sich zum anderen in der experimentellen Poesie selbst als grenzüberschreitende mediale Konstruktionen unterschiedlicher Zeichenklassen beschreiben lassen. Der Begriff der experimentellen Poesie soll zunächst in einem heuristischen, sehr allgemeinen Sinne eingeführt werden. Darunter fallen poetische Ausdrucksformen wie z.B. das *Unbekannte Alphabet* (Abb. 1) des tschechischen Literaten und Bildkünstlers Jiří Kolář oder generell in einer noch näher zu spezifizierenden Weise lyrische Textformen, die die Grenzen verbaler Ausdruckssysteme zu überschreiten oder zu erweitern suchen. Visuelle, auditive, haptische oder performative Aspekte ergänzen oder schreiben in einer bestimmten Weise in der experimentellen Poesie die lyrische Ausdrucksform fort und führen damit zu neuen, wie sie im Folgenden genannt werden sollen, intermedialen Kunstwerken. Die Formen der Bild- und Klangpoesie der historischen Avantgarde der 10er und 20er Jahre gehören damit ebenso wie die Formen der so genannten konkreten Poesie der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zur experimentellen Poesie.

Der Versuch, die Grenzen bisher getrennter Kunstgattungen wie z.B. Lyrik und Graphik, Lyrik und Malerei oder Lyrik und Musik aufzuheben und zu überschreiten und Kunstformen miteinander zu verschmelzen, zu vermischen oder zu integrieren, ist ebenso ein wesentliches Merkmal experimenteller Poesie wie der Versuch, mit Materialien, Techniken oder Formen der Textorganisation zu experimentieren. Der selbstreflexive

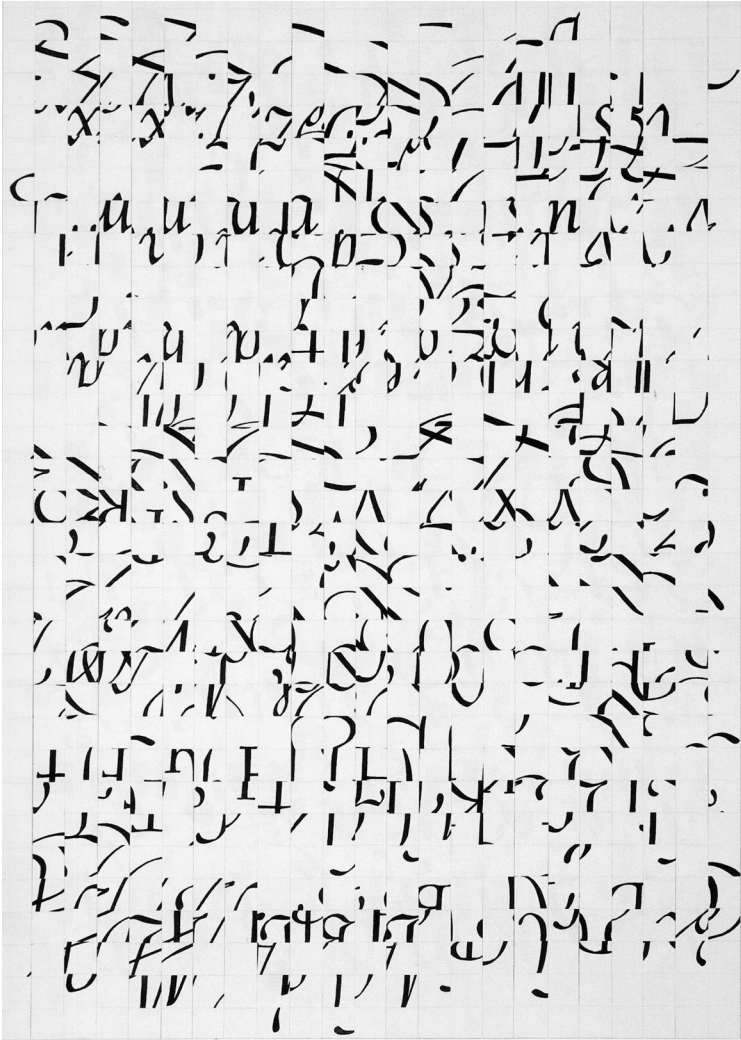


Abb. 1:
Jiří Kolář,
Unbekanntes
Alphabet,
1960er Jahre

Charakter, d.h. die Reflexion der Bedingungen, Gesetze und Grenzen der eigenen sprachlichen Ausdrucks-, Gestaltungs- und Kommunikationsmittel scheinen ebenso konstitutiv für die experimentelle Poesie zu sein wie auch die Intention, den Rezipienten die Rolle eines aktiven Ko-autors zuzuweisen.

Wenn man die vier erwähnten Merkmale der experimentellen Poesie für konstitutiv erachtet – also die Grenzüberschreitung konventionalisierter Kunstgattungen, die Synthese von bisher getrennten Kunstformen, die Reflexion der Textmaterialität und Textorganisation sowie die aktive Einbeziehung des Rezipienten, dann kommt Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés (Ein Würfelwurf)* eine besondere und wegweisende Bedeutung für die experimentelle Poesie im 20. Jahrhundert zu. Mallarmé benutzt die Fläche des weißen Papiers als Kompositionsmittel, auf der einzelne Worte oder Wortgruppen in einer freien Versform und in zum Teil unterschiedlicher typographischer Gestaltung organisiert oder – wie er selbst sagt – »verstreut« sind.¹ Mallarmés Gedicht erscheint zugleich als graphisches Kunstwerk und erfordert zunächst geradezu eine simultane Wahrnehmung der doppelten Buchseite. Im Gegensatz zum klassischen Gedicht ist hier die Lesbarkeit des Textes nicht mehr eindeutig festgelegt. Der Rezipient wählt zwischen den Textfragmenten und der Leere des Blattes eigene individuelle Kombinationen aus.

¹ Vgl. Mallarmé 1945, 455ff, vgl. auch 1581f

In Mallarmés endgültiger, erst kurz nach seinem Tod im Jahr 1914 erschienenen Ausgabe wird ersichtlich, dass Mallarmé über die typographische Gestaltung der einzelnen Verse bzw. Wortgruppen formale Ordnungsprinzipien und damit Orientierungshinweise zur Lesbarkeit des Textes vorgibt. Aber nicht nur die visuelle typographische Gestaltung der einzelnen Verse oder Wortgruppen ist konstitutiv für die Bedeutung, sondern auch das Dazwischen – die Leere, die vom Rezipienten mit seinen Assoziationen und Imaginationen auszufüllen ist – erscheint bedeutungskonstitutiv.

»Das Weiße ist« – wie Mallarmé im Vorwort zur 1897 erschienenen Ausgabe in der Zeitschrift *Cosmopolis* betont – »in der Tat von Belang« und drückt einerseits das »umgebende Schweigen« aus und führt andererseits zu einer »Verräumlichung des Lesens«. ² Die weißen Zwischenräume der Zeilen repräsentieren das Weiße, das in Mallarmés Poetologie als Inbegriff der absoluten Poesie fungiert. So schreibt Mallarmé in seinem Aufsatz *Crise de vers* (Die Krise des Verses): »Alles wird Schweben, fragmentarische Verteilung mit Wechselwirkung und Gegenüber, totalem Rhythmus gehorchend, welcher das verschwiegene Gedicht aus Weiße wäre [...].«³

² Vgl. Mallarmé 1945, 455f und Mallarmé 1966

³ Mallarmé 1945, 360ff

Vor diesem Hintergrund wurde Mallarmés Gedicht *Ein Würfelwurf* als abstrakte Lyrik oder als Beginn der konzeptuellen Kunst und Litera-

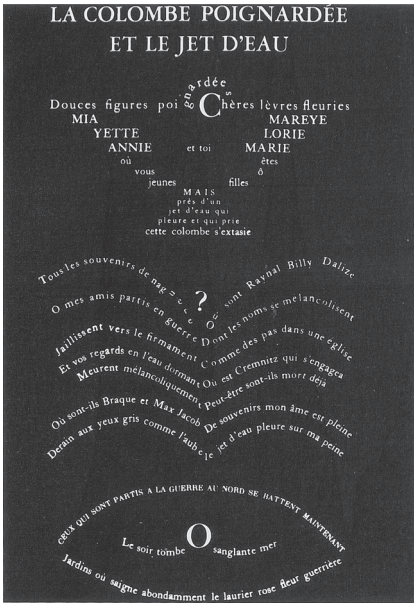
tur gelesen, da einerseits in Mallarmés Gedicht die Grenzen des Sagbaren nicht nur thematisiert, sondern in Bezug auf eine neue Bildlichkeit oder Klanglichkeit – jeweils abhängig davon, ob man den Text als Bild oder als Partitur versteht – erweitert werden und andererseits die Leerräume des Textes durch eine Art Gedankenpoesie des Rezipienten ergänzt oder vervollständigt werden müssen. Aber diese konzeptuellen Aspekte der Interpretation sollen an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden, sondern Mallarmés Gedicht soll vielmehr als Folie benutzt werden, um zum einen einige Grundlagenfragen der Semiotik, z.B. Fragen nach der Zeichenhaftigkeit, der Differenziertheit, der Klassifikation und Hierarchisierung oder der vermeintlich triadischen Struktur der Zeichen, zu diskutieren und zum anderen, um einige weitere Typen der experimentellen Poesie des 20. Jahrhunderts, insbesondere aus dem Kontext der tschechischen Konkreten Poesie der 60er Jahre, hinsichtlich ihrer Zeichenhaftigkeit, Struktur und Bedeutung zu analysieren.

Zunächst muss man feststellen, dass ein Zeichen in der Semiotik nicht als ein Gegenstand oder eine Eigenschaft eines Gegenstandes, sondern als eine Beziehung, die zwischen bestimmten Elementen besteht, aufgefasst wird. Im Sinne der von Charles Sanders Peirce begründeten Semiotik ist ein Zeichen bekanntlich eine dreistellige oder triadische Relation, die aus einem Mittel-, einem Objekt- und einem Interpretantenbezug besteht. Die Intuition, die hinter dieser Zeichenexplikation steht, besagt, dass ein Zeichen etwas ist, das für etwas anderes steht oder etwas anderes (als sich selbst) repräsentiert und von einer Person oder einer Gemeinschaft von Personen verstanden oder interpretiert wird. In diesem Sinne ist ein Zeichen eine dreigliedrige Relation, die aus dem Zeichen als Mittel, dem bezeichneten Objekt und einem interpretierenden Bewusstsein (einem Interpreten) besteht. Nur Zeichen, die diese drei Korrelate aufweisen, werden im Sinne der Peirce'schen Semiotik als Zeichen verstanden oder – vielleicht sollte man besser sagen – als Zeichen zugelassen. Zeichen, die beispielsweise kein Objekt denotieren oder repräsentieren bzw. die nichts bedeuten, werden nach diesem Verständnis nicht als Zeichen aufgefasst, obwohl selbstverständlich bei der Zeichenanalyse eines Bezugs von den anderen beiden Bezügen abgesehen werden kann. Peirce' Ideal eines eigentlichen Zeichens stellt ein vom Interpretanten abhängiges, thetisch eingeführtes Zeichen dar, das im Mittelbezug ein so genanntes Legizeichen, im Objektbezug ein Symbol und im Interpretantenbezug

ein Argument ist. Ein idealtypisches Zeichen ist demnach eine komplexe Zeichenfolge, die einen vollständigen regel- oder gesetzesmäßigen Zusammenhang darstellt, in dem die Objekte nur symbolisch bezeichnet werden können, wie z.B. in einer logischen Schlussfolgerung, die aus zwei als wahr angenommenen Prämissen und der abgeleiteten Konklusion besteht. Nach diesem Verständnis des Zeichens als einer triadischen Relation erscheinen fiktionale Texte oder lyrische Werke, in denen zumeist nichts bezeichnet wird, als unvollständige oder degenerierte Zeichen oder ihnen wird sogar die Zeichenfunktion im allgemeinen abgesprochen. Peirce' idealtypische Zeichenkonfigurationen werden aus der wissenschaftlichen Sprache gewählt und die, weitgehend nicht-referentielle, poetische Sprache erscheint als funktional unvollständig. Aber das Theoriekonstrukt einer dreistelligen Zeichenrelation kann auch in einer vollständigen Weise auf vermeintlich leere Zeichen, wie z.B. auf fiktionale Terme oder auf die Leerräume eines Textes wie in Mallarmés *Würfelwurf* angewandt werden, indem der Objektbezug nicht extensional im Sinne einer Bezugnahme auf ein bezeichnetes materielles Objekt, sondern intensional im Sinne der Bezugnahme auf einen abstrakten Gegenstand wie z.B. das Weiße, die Leere oder das Schweigen interpretiert wird.

In der Peirce'schen Semiotik kann demnach alles als (ein vollständiges) Zeichen fungieren, allerdings nur unter der Prämisse, dass es als dreistellige Relation formal rekonstruierbar ist und über ihren Mittelbezug sowohl eine Bezeichnungs- als auch eine Bedeutungsfunktion aufweist. Wie immer man die Anwendung der dreigliedrigen Zeichenrelation auf literarische oder poetische Texte auch bewerten mag, Phänomene, die sich nicht sagen oder aussprechen, sondern nur zeigen lassen – wie Mallarmés leere, weiße Flächen – stellen in jeder Hinsicht ein Grenzphänomen der semiotischen Analyse dar und verlangen unter Umständen eine Modifikation oder Erweiterung des – so erscheint es zumindest – theoriebeladenen semiotischen Zeichenbegriffs. Eine Möglichkeit der Erweiterung des Peirce'schen Ansatzes wäre es z.B., wenn man die Typologie der Zeichen um unvollständige, hybride oder leere Zeichen ergänzen würde.

Die Ungegenständlichkeit oder Abstraktion in der Kunst und Literatur haben in der Geschichte der Semiotik immer wieder zu Erweiterungen der Peirce'schen Semiotik geführt, wie z.B. zu den, in den 50er und 60er Jahren entwickelten informationstheoretischen Ansätzen von Abraham Moles oder Max Bense, die als Formen einer ›abstrakten Äs-



⁴ Vgl. Moles 1971; auch Bense 1969

Abb. 2:
Guillaume Apollinaire:
La Colombe poignardée et le Jet d'Eau/2e Canonnier Conducteur, Kalligramme 1915

thetik bezeichnet werden können und beispielsweise zur Analyse serieller oder formaler Musik (Moles zu Boulez oder Xenakis) oder experimenteller Poesie (wie bei Bense) herangezogen wurden.⁴ Diese ästhetischen Ansätze verbinden semiotische und informationstheoretische, mathematische Konzepte, um so genannte ›ästhetische Zustände‹ mithilfe von Zeichenklassen zu analysieren und durch formale Maßeinheiten numerisch zu beschreiben. Eine andere Weiterentwicklung bzw. Modifikation der

Semiotik, die einerseits an die zeichentheoretischen Ansätze von Peirce oder Charles Morris und andererseits an die formalsemantischen Theorien von Rudolf Carnap oder Susanne Langer anknüpft,⁵ stellt Nelson Goodman so genannte allgemeine Symboltheorie der Kunst dar, die er zuerst Ende der 60er Jahre in seinem Buch *Languages of Art (Sprachen der Kunst)* expliziert hat.⁶ Goodman verwendet den Symbolbegriff in einem allgemeinen Sinne, d.h. ebenso wie bei Peirce alles ein Zeichen sein kann, so wird der Symbolbegriff als undefinierter Grundbegriff in seine Theorie eingeführt, demnach alles als ein Symbol aufgefasst werden kann. Goodman unterscheidet ebenfalls zwischen drei grundlegenden Formen der Bezugnahme eines Symbols bzw. Zeichens: der Denotation, die als Bezeichnungsfunktion zu verstehen ist und als eine relationale Beziehung zwischen einem Symbol und einem Objekt aufgefasst wird, schließlich noch dem so genannten Ausdruck und der Exemplifikation, die als eine relationale Beziehung von einem Objekt zu einem Symbol interpretiert wird. Der Ausdruck eines Kunstwerks wird von Goodman als eine metaphorische Exemplifikation definiert, wobei er eine so genannte Übertragungstheorie der Metapher vertritt. Erwähnenswert wären in diesem

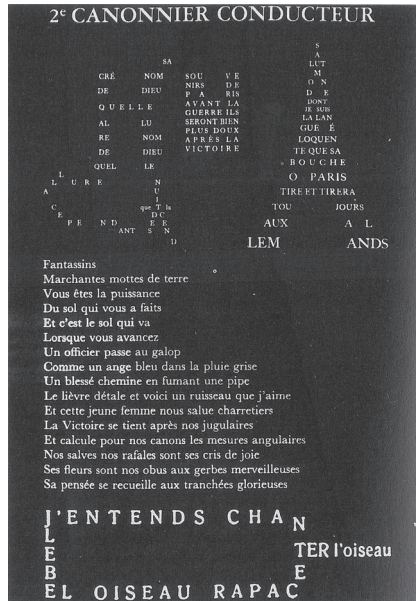
⁵ Vgl. Langer 1942

⁶ Vgl. Goodman 1997

Zusammenhang auch die Erweiterungen der klassischen semiotischen Theorien, wie sie z.B. von Umberto Eco mit seinem semiotisch-kommunikationstheoretischen Ansatz entwickelt wurde.⁷

Diese Ansätze, so unterschiedlich sie auch in ihrer Terminologie und ihrer theoretischen Explikation des Zeichen-, Symbol- oder Bedeutungsbegriffs sind, weisen die Gemeinsamkeit auf, dass sie zum einen in der Tradition der semiotischen und formalsemantischen Explikation des Zeichenbegriffs stehen und zumeist die Dreigliedrigkeit des Zeichens fortführen und zum anderen als universale Methoden der Beschreibung und Interpretation ästhetischer Zeichensysteme verstanden werden können. Werke der Bildenden Kunst, literarische, musikalische oder architektonische Werke sowie auch Designobjekte können gleichermaßen – unabhängig von ihren kategorialen und ontologischen Differenzen – hinsichtlich ihres ›ästhetischen Zustands‹, ihrer dominanten ›ästhetischen Funktionen‹ oder – wie Goodman es nennt – ihrer ›ästhetischen Symptome‹ untersucht und dargestellt werden. Der Universalitätsanspruch der zeichentheoretischen Analysen führt dann u.a. dazu, über die Weisen der Bezugnahme sowohl grundlegende Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten der einzelnen Künste aufzuzeigen. So können z.B. prinzipiell alle Kunstwerke oder Elemente von Kunstwerken etwas bezeichnen, obwohl die Denotationsfunktion in musikalischen oder architektonischen Werken in der Regel kaum vorkommt.

In künstlerischen verbalen oder visuellen Zeichensystemen ist die Bezeichnungsfunktion allerdings weit verbreitet. Selbst in den Formen der experimentellen Poesie ist die Denotationsfunktion zumeist sowohl mit den verbalen als auch mit den visuellen Zeichen verbunden. Be-



⁷ Vgl. Eco 1977; auch Eco 1991

Abb. 3:
Guillaume
Apollinaire:
La Colombe
poignardée et
le Jet d'Eau/2e
Canonnier
Conducteur,
Kalligramme
1915

⁸ Vgl. Adler; Ernst 1987 trachtet man z.B. die Geschichte der visuellen Poesie von der Antike bis zur Gegenwart,⁸ dann lässt sich feststellen, dass die meisten historischen Formen der visuellen Poesie so genannte Figurengedichte sind, d.h. Gedichte, die zumeist über ihre visuelle Gestalt bzw. über die Organisation ihrer verbalen Zeichenelemente einen mehr oder weniger eindeutigen Objektbezug aufweisen. Die meisten Kalligramme von Apollinaire sind Figurengedichte, die über ihre visuelle Gestalt die Struktur oder den Umriss eines Gegenstandes bezeichnen. So werden in den Kalligrammen z.B. eine Taube und ein Springbrunnen bezeichnet (Abb. 2) oder auf einen Stiefel, Nôtre-Dame in Paris, den Eiffelturm und auf eine Granate denotativ Bezug genommen (Abb. 3). Die Figurengedichte bzw. Textbilder dienen dazu, bestimmte Vorstellungen im Rezipienten hervorzurufen, die mit der Lektüre des Gedichts zu einem komplexen Zusammenhang kombiniert werden sollen. Visuelle und verbale Elemente verschmelzen miteinander und werden nahezu gleichzeitig wahrgenommen. Die Nebeneinanderstellung verschiedener Kalligramme erweckt den Eindruck eines Bilderrätsels, das der Rezipient decodieren und mithilfe der Lektüre in eine narrative Gesamtstruktur bringen muss. Die einzelnen visuellen Symbole des Kalligramms *Deuxième Canonier Conducteur* geben damit sozusagen die Struktur oder die Strukturelemente der bildlichen Vorstellungswelt vor und verbinden damit auf symbolische Weise Phänomene wie Krieg, Religion, Technik, Modernität und Patriotismus.

Aus semiotischer Sicht ist in diesem Zusammenhang das Phänomen der so genannten Superisation von Interesse, d.h. der Zusammenhang von elementaren und komplexen Zeichen. Superisation ist ein Zeichenprozess – eine Form von so genannter Semiose – im Sinne einer zusammenfassenden Ganzheitsbildung einer Menge von einzelnen Zeichen zu einer ›Gestalt‹, einer ›Struktur‹, ›Konfiguration‹ oder – allgemein ausgedrückt – zu einem komplexen Superzeichen. Die Fragen, die sich im Zusammenhang mit Apollinaires Figurengedichten stellen, lauten: Aus welchen einzelnen bedeutungstragenden Elementen besteht das Figurengedicht und wie setzen sich diese Elemente zu einem Superzeichen zusammen? Und ferner: Was für eine Art von Superzeichen stellen Apollinaires einzelne Kalligramme aus semiotischer Sicht überhaupt dar?

Wenn wir die Superisation über den Objektbezug explizieren, dann können die Kalligramme entweder relativ zu ihrer bildhaften Gestalt und einem visuellen Rahmensystem als Supericone oder als relativ zu ei-

nem Wörterbuch oder zu einem konventionalisierten Zeichensystem als Supersymbole interpretiert werden. Die semiotische Theorie mit ihren unterschiedlichen Zeichenklassen scheint zu trennen, was eigentlich zusammengehört. Im Sinne der Semiotik müssen wir die Figurengedichte entweder als Supersymbole oder als Supericone interpretieren – entweder über den symbolischen Gehalt als Text oder über den ikonischen Gehalt als Bild und nicht, was das Figurengedicht aber eigentlich ist, als Text-Bild.

Apollinaires Figurengedicht *Deuxième Canonnier Conducteur* wird man wohl – auch aufgrund gattungsspezifischer Merkmale wie Überschrift, Vers- oder Reimform – primär als ein Gedicht lesen, das – analog zur traditionellen Strophenform – aus einer ikonischen Textorganisation in Form unterschiedlicher visueller Gestaltungen besteht. Wenn wir diesen Ansatz verallgemeinern und damit einem Vorschlag des Slawisten Aage Hansen-Löve folgen, dann können wir lyrische Textbilder einerseits genau dann als so genannte Gedichtbilder klassifizieren, wenn ihr symbolischer Gehalt anteilig überwiegt oder die Gesamtstruktur primär symbolisch zu verstehen ist und andererseits von so genannten Bildgedichten sprechen, wenn ihr ikonischer Anteil überwiegt oder die Gesamtkonfiguration primär ikonisch zu interpretieren ist.⁹ Diese Explikation von Bildgedichten und Gedichtbildern ist allerdings mit der traditionellen literaturwissenschaftlichen Terminologie nicht vereinbar – aber bevor wir näher auf dieses Problem eingehen, sollen kurz noch einige Beispiele von Figurengedichten aus der Konkreten Poesie der 60er Jahre betrachtet werden.

⁹ Vgl. Hansen-Löve 1983, 321-334

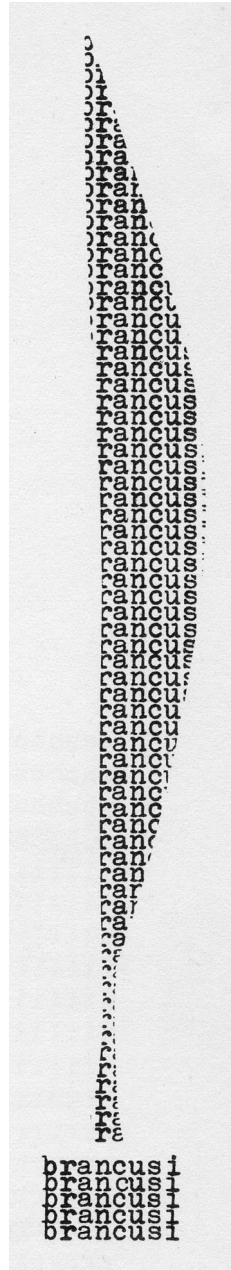
Ein interessantes Beispiel stellen die so genannten gefüllten Formen der Figurengedichte *Présýpací hodiny (Sanduhr I und II)* der tschechischen Literaten Bohumila Grögerová und Josef Hiršal dar, die zwischen 1960 und 1962 verfasst und 1968 in ihrem Buch *Boj Job Job Boj* mit anderen Formen experimenteller Poesie veröffentlicht wurden (Abb. 4).¹⁰ Die Füllung der Figurengedichte besteht formal betrachtet aus differenzierten verbalen Zeichenfolgen bzw. syntaktischen Einheiten, deren Inhalt – vermittelt durch die visuelle Gestalt der Sanduhren, die den zeitlichen Verlauf bzw. die Vergänglichkeit des Lebens exemplifizieren – mit zum Teil fragmentierten Aussagen über den Sinn der menschlichen Existenz, die Geheimnisse des Universums oder der Frage nach Gottes Botschaft semantisch aufgefüllt werden. Während in dem Figurengedicht *Sanduhr I*

¹⁰ Vgl. Grögerová; Hiršal 1968

Vogel im Raum und Josef Albers' Bild *Hommage an das Quadrat*.

Kolářs emblematische Gedichte sind – folgt man der traditionellen literaturwissenschaftlichen Terminologie – Bildgedichte im eigentlichen Sinne, d.h. Gedichte über ein Werk der Bildenden Kunst.¹² Der literaturwissenschaftliche Terminus »Bild-Gedicht«, der aus der Ekphrasis-Tradition stammt, umfasst in einem allgemeinen Sinne Gedichte, die sich in welcher Form auch immer auf Werke der Malerei, der Graphik und Bildhauerei, oftmals auch – über eine notationale Bezugnahme – auf Werke der Architektur und Musik beziehen – wie z.B. in Kolářs *Hommage an Bartók* (Abb. 7). In einem engeren Sinne gibt es demnach auch Skulpturen-Gedichte, wie z.B. Kolářs *Brancusi*, oder Architektur-Gedichte, wie z.B. Apollinaires lettristische Visualisierung des Eiffelturms oder Kolářs *Hommage an Ěl' Lisickijs* berühmten architektonischen Entwurf des Wolkenbügels (Abb. 8). Kolářs Gedichte in *Gersaints Aushängeschild* gelten nach diesem Verständnis als paradigmatische Beispiele der konkretistischen Bildgedichte und der Transkription von Werken der Bildenden Kunst in visuelle Poesie.

In Kolářs Figurengedichten wird jedoch – im Gegensatz zu den gezeigten Beispielen von Apollinaire, Grögerová und Hiršal – die Materialität und Form der einzelnen sprachlichen Elemente stärker hervorgehoben, da er sein Repertoire, d.h. seine für die Komposition des Figurengedichts verfügbare Zeichenmenge, nicht aus dem Fundus einer nationalen Sprache – sei es das Französische oder das Tschechische – schöpft. Der Versuch, eine über die nationalen Grenzen hinausgehende, sozusagen universale



¹² Vgl. Geber
2004

Abb. 5: Jiří Kolář:
Brancusi. 1966

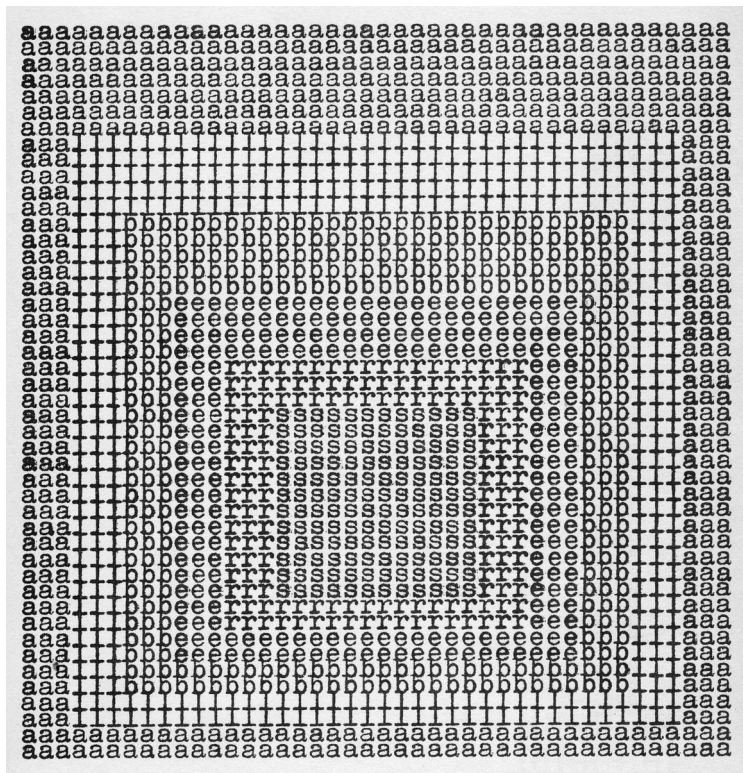


Abb. 6: Jiří Kolář:
Albers, 1966

oder internationale poetische Sprache bzw. ein künstlerisches Ausdruckssystem zu schaffen, führt zur Dominanz der visuellen Elemente und zu einer zunehmenden Eliminierung der Verwendung konventioneller lexikalischer Bedeutungsformen. Diese ästhetische Einstellung lässt sich angefangen mit Mallarmés Idee der »verschwiegenen Gedichte« über die futuristischen und konstruktivistischen Formen der Klang- und Bildpoesie bis zur Konkreten Poesie der 60er Jahre finden, z.B. in Kolářs *Básně tichá* (*Gedichte der Stille*) oder Grögerová und Hiršals experimentellen

¹³ Vgl. Kolář 1994

Texten.¹³

Die unterschiedlichen Formen der Figurengedichte der Avantgarde und Konkreten Poesie stellen – wenn man so sagen will – nur eine historische Reminiszenz an die Tradition der visuellen Poesie dar. Grögerová und Hiršals *Manifest* (Abb. 9) kann daher noch als eine Form des

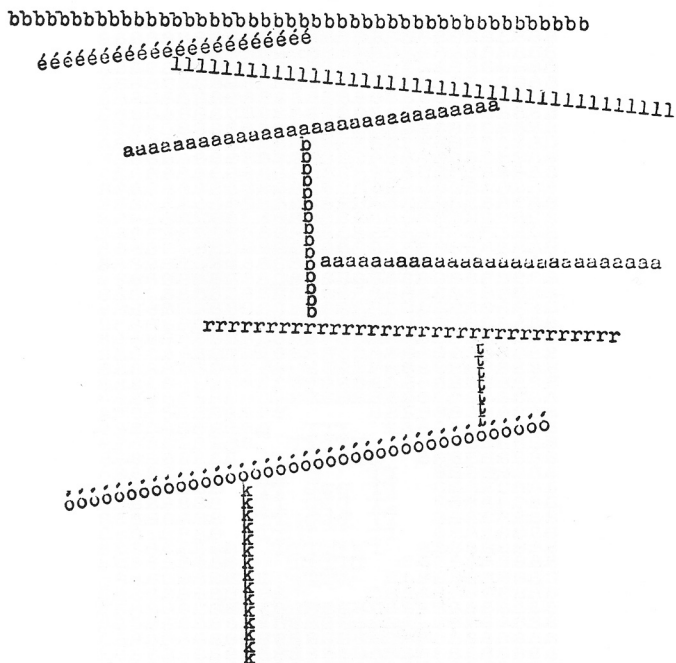


Abb. 7: Jiří
Kolář: *Bartók*,
1966

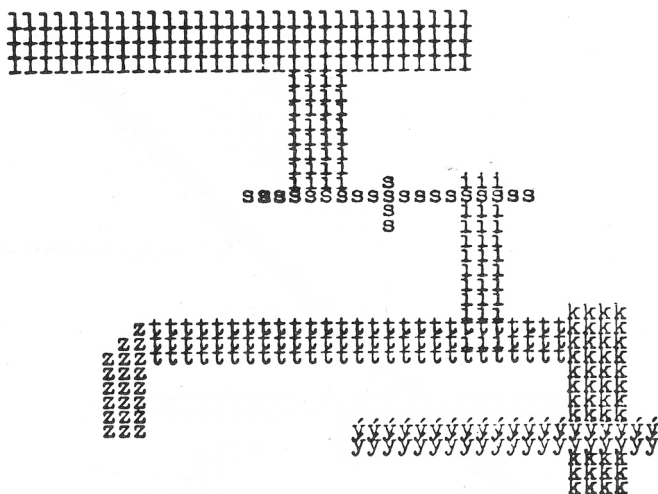


Abb. 8: Jiří
Kolář: *Lissitzky*,
1966

manifest

1	2	3	4	5	6	7	8	9	;	:	!
q	w	e	r	t	z	u	i	o	p	ü	
a	s	d	f	g	h	j	k	l	ö	ä	
y	x	c	v	b	n	m	,	.	-	?	

Abb. 9:
Bohumila
Grögerová/
Josef Hiršal:
Manifest. 1966

Figurengedichts interpretiert werden, da die Schreibmaschinentastatur formal nachgebildet wird, aber ebenso als Manifest der konkretistischen Bildpoesie gelesen werden, da das Repertoire bzw. das konkrete sprachliche Material der Schreibmaschinengedichte als vollständige Zeichenklasse aufgezählt wird. Das Gedicht *Láska* (*Liebe*; Abb. 10) spielt mit der Konkretheit der sprachlichen Zeichen – die man entweder als Grapheme oder Phoneme verstehen kann. Die Begegnung und Vereinigung der Liebenden im Gedicht *Liebe* wird sowohl auf der syntaktischen als auch auf der semantischen Ebene auf eine sehr prägnante Art veranschaulicht, wenn man weiß, dass im Tschechischen »on« »er«, »ona« »sie« und »a« »und« bedeuten. Allerdings schöpfen Grögerová und Hiršal ihre Wortspiele noch aus der tschechischen Sprache, was sie im Nachwort zu *Boj Job Job Boj* selber mit Bedauern konstatieren.

Die möglichen Techniken der Komposition verbal-visueller Ausdruckssysteme und die möglichen künstlerischen und medialen Grenzüberschreitungen scheinen, wenn man das Spektrum der experimentellen Poesie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet, nahezu unerschöpflich zu sein. Zur Generierung von spezifischen Text-Bildbeziehungen werden von Autoren sogar explizit semiotische Theorien herangezogen. So beziehen sich Bohumila Grögerová und Josef Hiršal z.B. explizit auf die formalen und textanalytischen Verfahren der semiotischen Informationsästhetik von Abraham Moles oder Max Bense. Moles' *Erstes Manifest der permutationellen Kunst* wurde bereits 1967 ins Tschechische übersetzt und in der von Grögerová und Hiršal herausgegebenen internationalen Anthologie zur experimentellen Poesie mit dem Titel *slovo, písmo, akce, blas. K estetice kultury technického věku (Wort, Schrift, Aktion, Stimme. Zur Ästhetik der Kultur im technischen Zeitalter)* publiziert.¹⁴

Moles verkündet die »neue Epoche der permutationellen Kunst«¹⁵ und sein Manifest wurde zugleich als theoretische Bestätigung für die Aktualität der konkreten Dichtung und den Status des avantgardistischen Künstlers als auch als Anleitung für die formalen Konstruktionsmöglichkeiten ganzer Sprachwelten angesehen. Unter Permutation versteht Moles in einem allgemeinen Sinne »eine Kombinatorik einfacher Elemente mit begrenzter Verschiedenheit, die der Wahrnehmung die Unermesslichkeit des Feldes der Möglichkeiten öffnet.«¹⁶ Nicht nur das Vertauschen von Zeichenelementen, sondern letztendlich jede regelgeleitete oder freie formale Kombinatorik von Zeichen fallen unter den Begriff der permutationellen Kunst. Moles' philosophische Einstellung, die dieser formalistischen Methode der Zeichenkombinatorik zugrunde liegt, besagt letztendlich, dass die Wirklichkeit nichts anderes als ein for-

láška

on
ona
on
ona
on a ona
on a ona
onaona
onaona onaona
onaona onaona
onaonaonaonaonaona
onaonaonaonaonaonaonaona
onaonaonaonaonaonaonaona
onaonaonaonaonaonaonaona
onaonaonaonaonaonaonaona
onaonaonaonaonaonaonaona
ono

Abb. 10: Bohumila Grögerová/
Josef Hiršal:
Liebe. 1968

¹⁴ Vgl. Grögerová/
Hiršal 1967

¹⁵ Vgl. Moles 1962

¹⁶ Moles 1962

sozusagen den theoretischen Unterbau für die konkreten Sprach- und Bildschöpfungen der experimentellen Literatur und Kunst. Die ästhetische Einstellung, die dieser Form von experimenteller Poesie zugrunde liegt – und die auch von Grögerová und Hiršal geteilt wurde –, hatten Max Bense und Reinhard Döhl 1964 in dem einzigen Manifest der Stuttgarter Gruppe mit dem Titel *zur Lage* ausgedrückt: »Der

Künstler heute«, so Bense und Döhl, »realisiert Zustände auf der Basis von bewusster Theorie und bewusstem Experiment.«¹⁹ Bense und Döhl knüpfen damit explizit an den traditionellen Begriff der *Poetike techné* an. Das Ziel dieser Poetik ist es, über die elementaren syntaktischen oder semantischen Eigenschaften von Zeichenklassen besondere ›ästhetische Zustände‹ auszudrücken oder – wie es Bense und Döhl in ihrem Manifest sagen – »mit singulären Realisationen ästhetische Verifikationen und Falsifikationen«²⁰ zu konstruieren.

Die Beispiele für grammatische Texte von Bohumila Grögerová und Josef Hiršal mit den Titeln *Sobectví* (*Egoismus*; Abb. 11) und *Hádka* (*Streit*; Abb. 12) können diesen Befund exemplifizieren. Als permutatorielles Verfahren der Zeichenkombinatorik wird hier die Gegenüberstellung, die Wiederholung, Variation und Substitution von elementaren Zeichen bzw. semantischen Grundelementen wie z.B. den Wörtern »Já« und »Ty« bzw. »Ich« und »Du« angewandt, um Zustände wie ›Egoismus‹ oder ›Streit‹ ästhetisch erfahrbar zu machen.

Die formalen Methoden der Produktion und Rezeption von ästhetischen Zuständen können nach Benses informationstheoretischer Textanalyse in numerisch bestimmbar Maßinheiten hinsichtlich ihres ästhetischen Informationswertes angegeben werden. Hierzu können unter anderem statistische Methoden herangezogen werden, mit denen z.B. Häufigkeitsverteilungen von Zeichen bzw. Buchstaben, Silben oder Wörtern in einem Text ermittelt werden können. Die so ermittelte statistische Struktur sagt dann etwas über den Grad der syntaktischen Diffe-

hádka

já:ty já:ty já:ty já:ty já!
 já:ty já:ty já:ty já? tyty!
 já? ty! já? ty! já? ty! ty!
 já! já! já! ty? já! ty? já!
 ty ty! ty ty! ty ty ty! já?
 já! já! já! ty? já? ty? ty?
 já? ty? ty ty ty! já:ty já!
 já:ty já:ty já:ty já:ty já!
 já?! já??!! ty! ty! tytyty!
 já? tytytytytytyty!!!!!!!!!!!!

Abb. 12:
 Bohumila
 Grögerová/
 Josef Hiršal:
Egoismus / Streit.
 1968

¹⁹ Bense/Döhl
 1972, 167

²⁰ Bense/Döhl
 1972, 167

abeceda z Odyssea

A A
 B oib
 C outic
 D en bleD
 E ho dubovE
 F shupl s laF
 G ně.Takový AnG
 H n.šMl jsl z něH
 CH šoa.jcím se stroCH
 I ebe,že musí zasřelI
 J ošil se své vyšiny a J
 K hadr na nos.Nová umřlecK
 L ro naše irské háeniky:sopl
 M eš Algy nasřvá:řivé,sladká M
 N svrřé šourak.Epi oinopa pontoN
 O šch prasatech.Já jsem jediný,kdO
 P kou krev,janže injikovanou na nesP
 R štoati.Vyloupuřé jablko,plněné cukR
 S ř dveře."Máš klíč?"řtal se nějaký hlaš
 T eladkým hlasem,ukazuje své bílé zuby poT
 U om měli,"řekla stařena,"a stydím se,že toU
 V pšil před nimi dolů směrem k čtyřicetistopV
 Y ojujřící odsbrojeval a potřral jeřř heresiarchY
 Z té šebro je pryč,"řvolal."Já jsem Übermensch.šeZ

Abb. 13:
 Bohumila
 Grögerová/
 Josef Hiršal: *Das
 Alphabet aus der
 Odyssee*. 1968

renziertheit eines Textes aus und gibt damit die formale Ordnungsstruktur eines Textes wieder. So können zum Beispiel – um dieses formale Verfahren zumindest kurz anhand eines Beispiels zu erläutern – die Silben eines Textes gezählt werden und relativ zu einer endlichen und bereits in seiner allgemeinen Verwendungsweise durchschnittlich ermittelten

Zeichenklasse in Form eines so genannten textentropischen Wertes angegeben werden. So ist zum Beispiel der textentropische Informationswert des gezeigten Gedichts *Egoismus* äußerst reduziert. Die Silbe »já«/»ich« kommt 89-mal und die Silbe »ty«/»du« kommt lediglich nur einmal vor. Die Dominanz des »ich« ist damit auch auf der formalen Ebene textentropisch nachgewiesen. Aber vielleicht – so könnte man kritisch einwenden – müsste man dies nicht erst anhand einer formalen Analyse der Häufigkeitsverteilung von einsilbigen Wörtern unter Einbeziehung eines statistischen Durchschnittswerts ermitteln. Das Gedicht *Egoismus* zeigt dies in einer äußerst einfachen Form.

Ein anderes formales Verfahren zur Generierung von experimentellen Texten sind stochastische, d.h. zufallsabhängige Methoden. Die so genannten *Stochastické texty* (*Stochastische Texte*) von Grögerová und Hiršal (wiederum aus dem Zyklus *Boj Job Job Boj*), die die Titel *Abeceda z Odyssea* (*Das Alphabet aus der Odyssee*; Abb. 13) und *Mallarméovy smysly* (*Mallarmés Sinne*) haben, exemplifizieren diese Methode. Stochastische Texte sind nach Bense mehr oder weniger zufällig ausgewählte Wortgruppen oder – auf der semantischen Ebene – Wortfelder, die aus einem sprachlichen Repertoire ausgewählt und zusammengestellt werden. Im Text *Das Alphabet aus der Odyssee* wird das nach Zufallsprinzipien ausgewählte Sprachfragment aus Homers *Odyssee* durch die syntaktisch vollständig distinkten Zeichen des Alphabets gerahmt und damit wird

dem Text ein formales Ordnungsprinzip unterlegt, das auf die materiale Beschaffenheit des Textes verweist und zugleich die Maßeinheit der ästhetischen Information bestimmt.

In *Mallarmés Sinne* haben wir es dagegen eher mit einer semantischen Wortfeldexplikation zu tun. Die einzelnen fünf Sinne, die in Form der Großbuchstaben durch Substantive bezeichnet werden und abstrakt-figurativ gestaltet sind, werden mit zufällig ausgewählten Adjektiven, die buchstäbliche oder metaphorische Eigenschaften exemplifizieren, umschrieben. Die zugeschriebenen Eigenschaften veranschaulichen geradezu das semantische Feld der einzelnen Geruchssinne.

Stochastische Texte gehören nach Bense mit zur Klasse der ›synthetischen Texte‹, da sie einen ›ästhetischen Zustand‹ hervorrufen, der durch »unwahrscheinliche, stark selektierte, nichttriviale Wortfolgen« ausgedrückt wird.²¹ In *Mallarmés Sinne* sind es die scheinbar aus Mallarmés lyrischem Werk willkürlich ausgewählten Umschreibungen des ästhetischen Feldes der Sinneswahrnehmung, die den stochastischen Charakter des Textes prägen.

²¹ Bense
1969, 110

Grögerová und Hiršal haben in ihren gemeinsamen Arbeiten zur experimentellen Poesie noch weitere formale Verfahren der Texterzeugung erprobt und z.B. logische, syngamische und Intertexte sowie Objektagen und Partituren verfasst. Gemeinsam ist diesen Formen der konkreten Dichtung, die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten in formaler Hinsicht zu erweitern, um damit zugleich die Grenzen der sprachlichen Kommunikation zu verschieben und auszuweiten. Grögerová und Hiršal folgen damit dem Diktum Ludwig Wittgensteins, das sie auch als Motto ihrer Sammlung experimenteller Poesie vorangestellt haben, demnach »die Grenzen meiner Sprache auch die Grenzen meiner Welt sind.«²²

²² Grögerová/
Hiršal 1968, 7;
L. Wittgenstein
1921 Satz 5.6

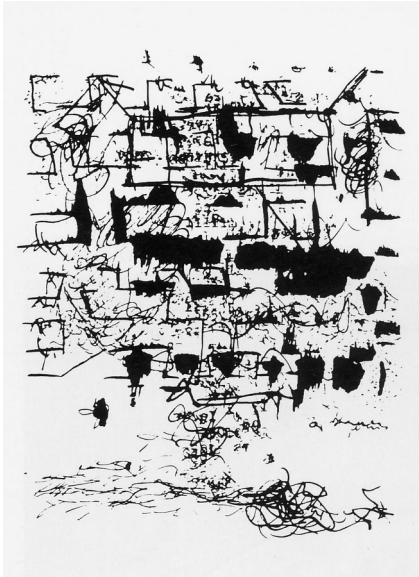
Das Material der Sprache und die Zeichenhaftigkeit selbst werden in den verschiedensten Formen und Weisen in der konkretistischen Dichtung thematisiert und künstlerisch behandelt, wobei die medialen Grenzüberschreitungen in der experimentellen Poesie insbesondere dazu führen sollen – wie auch Jiří Kolář sagt – »das Feld menschlichen Wahrnehmens und Erkennens« zu erweitern.²³ Dieser ›noetische‹ oder kognitive Aspekt steht für Kolář an erster Stelle seiner ästhetischen Prinzipien und künstlerischen Produktionen. Mit der Forderung nach einer Erweiterung der Wahrnehmung, des Bewusstseins und der menschlichen Erkenntnis wird zum einen die avantgardistische Tradition von Kolářs –

²³ Kolář
1979a, 180

²⁴ Eine ausführliche Fassung der Interpretationen zu Kolářs so genannter *evidenter Poesie* findet sich in: Fabian 2007

²⁵ Kolář 1979a, 180

Abb. 14:
Jiří Kolář:
Ohne Titel
(*Analphabetogramm*). 1962



wie er sie selbst nennt – »evidenter Poesie«²⁴ erkennbar und zum anderen werden seine kunstphilosophischen und poetologischen Einstellungen deutlich: »Wenn die Kunst die Kunst ist, das menschliche Bewusstsein zu erweitern«, so Kolář, »dann muss sie sich auf jedwede Art dafür einsetzen.«²⁵ Dies erklärt die Vielzahl der formalen intermedialen Techniken und künstlerischen Verfahren in Kolářs Arbeiten der 60er Jahre. Es erscheint daher nur konsequent, wenn Kolář die traditionellen lyrischen

Formen deformiert und destruiert und aus den Sprachresten und Textfragmenten immer neue formal-semantische Strukturen poetischer Bildzeichen schafft oder die ästhetische Erfahrung des Sprachmaterials unmittelbar in den Rezeptionsakt des Interpreten mit einschließt, um damit die Erfahrung des poetischen Codes um andere sensitive Qualitäten zu erweitern.

Um 1960 entwickelt Kolář eine beeindruckende Anzahl von zunächst verbal-visuellen Techniken, die zu Bild- und Farbgedichten, zu Transparent- und Tiefengedichten, zu emblematischen, punktuellen, destruierten und verlorenen Gedichten und schließlich zu den dreidimensionalen Gegenstands- oder Objektgedichten führen. Gemeinsam ist diesen Formen der Poesie, dass neben dem zumeist sinnentleerten verbal-sprachlichen Material die Gleichwertigkeit oder sogar Dominanz der nicht-verbalen, z.B. der visuellen oder haptischen Bedeutungsmerkmale betont werden. In dieser Phase seines künstlerischen Schaffens experimentiert Kolář mit neuen Methoden der verbal-visuellen Beziehungen und arbeitet an der Entwicklung neuer Formen der ästhetischen Kommunikation. Die dichterische Sprache wird in jeder nur erdenklichen Form verhört, seziiert, de-

struiert, ersetzt, verfremdet und um vor-sprachliche und nicht-sprachliche Elemente erweitert.

Kolář fertigt zum Beispiel so genannte *Analphabetogramme* an (Abb. 14). Analphabetogramme sind nach Kolářs Verständnis Gedichte bzw. Zeichen eines poetischen Ausdrucks, wie sie ein des Schreibens Unkundiger verfasst haben könnte. Es handelt sich dabei um zeichenhafte graphische Spuren, die mit ihrer reduzierten und geordneten Form eine poetisch-lyrische



Abb. 15:
Jiří Kolář:
*Fürstliches
Verrückto-
gramm*. 1962

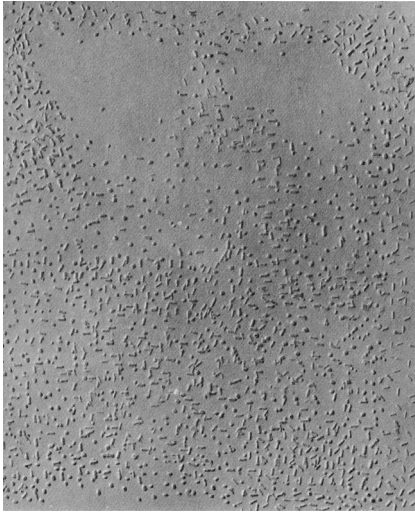
Struktur exemplifizieren. Nicht nur das Inhaltliche der Sprache wird als Kategorie fallengelassen, sondern Inhalt und Form konventionalisierter verbaler Zeichen werden in den Analphabetogrammen vollkommen eliminiert. Kolář lässt bei seiner Grenzüberschreitung sozusagen die Schriftzeichen zurück und verlagert dadurch die lyrische Erfahrung in den Rezeptionsakt des Interpreten. Kolářs Analphabetogramme können – ganz im Sinne Mallarmés – als Formen »verschwiegener Gedichte«, »Gedichte der Stille« oder als sprachlose Bildgedichte verstanden werden.

Auch in den so genannten *Atom-Analphabetogrammen* oder so genannten *Cvokogrammen* bzw. – wie man sie vielleicht übersetzen könnte – ›Verrückto-grammen‹, d.h. Gedichte, die ›unlesbar‹ sind und aussehen wie handschriftliche Kritzeleien von psychisch kranken Menschen (Abb. 15), wird auf einen expliziten semantischen Gehalt verzichtet. Mit den Analphabetogrammen und Verrückto-grammen erweitert Kolář die lyrische Ausdrucksform um einen konzeptuellen, vor-sprachlichen Bereich. Die Worte und Verse sollen – wie Kolář selbst sagt – »im Menschen bleiben und mit ihm einen Monolog beginnen«.²⁶ Sicht- und ausdrückbar wird eine Form ungeordneter, vor-sprachlicher Poesie, die nicht

²⁶ Kolář
1979a, 185

²⁷ Kolář
1979a, 189

Abb. 16: Jiří
Kolář: *Ohne
Titel (Blindenge-
dicht)*, 1962



fähig oder willens ist, sich den konventionalisierten syntaktischen und semantischen Regeln der Sprache unterzuordnen. Mit den Analphabetogrammen und Verücktoogrammen wird »der Augenblick vor der Entstehung eines Gedichts«²⁷ ausgedrückt und damit ein poetischer Bewusstseinszustand, der noch keine artikulierte und den Regeln der Syntax unterliegende Sprache als Ausdrucksmittel kennt. Kolář schafft mit diesen Formen der evidenten Poesie

neue Varianten der surrealistischen Form des automatischen Schreibens und Zeichnens oder – wie es Miroslav Lamač einmal sagte – »eine andere Schrift«.²⁸

Kolář fasst seine Formen der experimentellen Poesie – wie bereits erwähnt – unter den Begriff der evidenten Poesie zusammen, wobei er den Begriff der evidenten Poesie weitgehend synonym mit dem Begriff der nicht-verbalen Poesie verwendet und darunter – wie er in seinem Manifest *Snad nic, snad něco (Vielleicht nichts, vielleicht etwas)* sagt – »all die Poesie [versteht], welche das geschriebene Wort als tragendes Element der Bildung und Verständigung ausschließt«.²⁹

²⁹ Kolář 1965,
6. Dt. Übers.
Kolář 1968, 54

In Kolářs *Blindengedichten* z.B. werden punkt- und linienartige Strukturen ins Papier geprägt und die abtastbaren Erhebungen werden für einen Blinden zu einem verifizierbaren Bild (Abb. 16). Oder vergleichsweise schneidet Kolář in seinen so genannten *transparenten Gedichten* mit einem Skalpell in ein Blatt Papier und wenn man dann das Blatt gegen das Licht hält, ergeben sich durchsichtige Strukturen, die als Verzeilen fungieren.

Kolář schränkt die künstlerischen Verfahrens- und Medienwechsel nicht auf die verbal-visuellen Beziehungen ein, sondern erweitert die evidente Poesie um haptische, wie bei den Blindengedichten, oder um

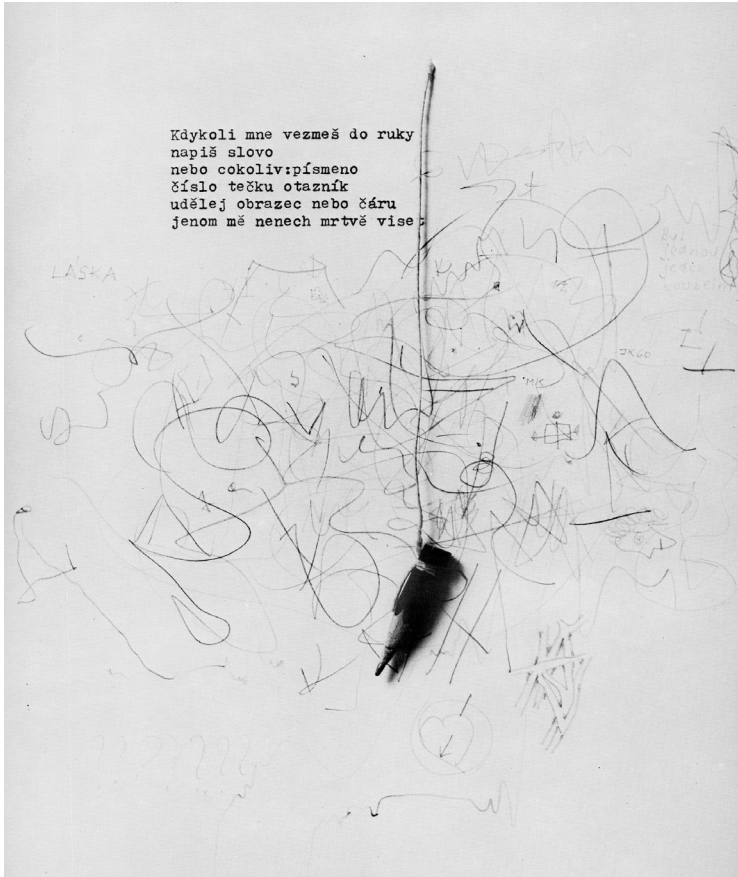


Abb. 17: Jiří Kolář: *Gedicht für jeden* (*Destatisches Aktionsgedicht*). 1962

interaktionistische und plastische Elemente und schafft damit auf materieller und verfahrenstechnischer Weise Fusionen zwischen Literatur und Aktionskunst oder zwischen Literatur und dreidimensionaler Plastik und Raumkunst. In seinen – wie er sie selbst nennt – *destatischen Aktionsgedichten* wird der Rezipient aufgefordert, selbst bildnerisch-poetisch zu agieren und das Aktions-Gedicht fortzusetzen. Destatische Aktionsgedichte sind Formen interaktionistischer Kunst, die aus einer Fusion von Literatur bzw. Lyrik und Aktionskunst bzw. der Kunst des ›Happenings‹ entstehen. Das destatische Aktionsgedicht (Abb. 17) trägt daher sinnvollerweise den Titel: *Gedicht für Jeden*. Der Leser findet einen angebunde-

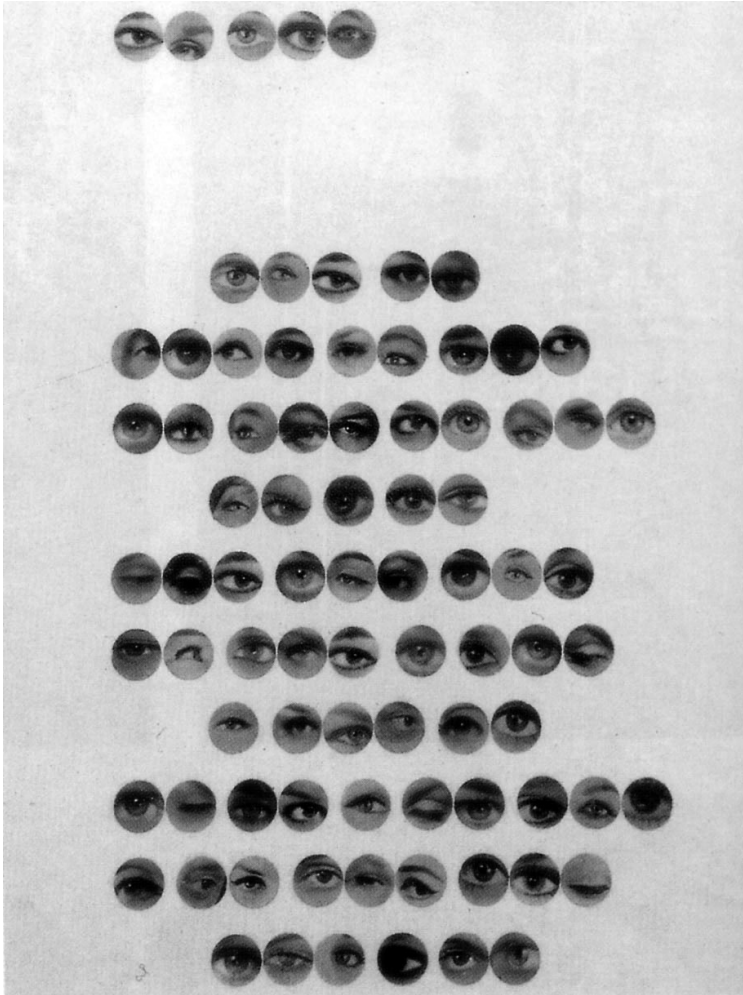


Abb. 18:
Jiří Kolář:
Augengedicht
(*Bild-Gedicht*).
1964

nen Bleistift vor, mit dem Appell: »Kdykoli mne vezmeš do ruky [...]«
(»Wann immer du mich zur Hand nimmst [...]«).

In anderen Formen dieser Aktionslyrik wird der Leser z.B. mit einem aufgeklebten Streichholz und der beigeschriebenen Aufforderung »Anzünden!« konfrontiert, um vielleicht ein brennbares oder verlorenes Gedicht zu schaffen.

Mit seinen poetischen Grenzüberschreitungen hebt Kolář nicht nur die traditionellen Grenzen zwischen den einzelnen Künsten auf und schafft damit neue Fusionen von Literatur und Bildender Kunst, Skulptur, Aktionskunst oder Musik, sondern auch eine – wie es schon die historische Avantgarde der 20er Jahre proklamiert hatte – »Poesie für alle Sinne«. ³⁰

³⁰ Vgl. dazu Fabian 2012

Kolář schafft konzeptuelle, vor-sprachliche Poesie wie z.B. die Alphabetogramme, Verrücktoogramme oder unbekannte Alphabete und – wie er sie in einem engeren Sinne selbst bezeichnet – »Bild-Gedichte«, in denen Buchstaben oder Worte durch kleine kreisrunde Bild-Reproduktionsausschnitte ersetzt und in Verszeilen platziert werden. Die Ausschnitte zeigen zumeist alltägliche Gegenstände oder Teile des menschlichen Körpers (z.B. Augen, Lippen, Zähne) – wie in dem Bild-Gedicht *Milostná báseň* (*Liebesgedicht*; Abb. 18). Kolář behandelt – wie in den Bild-Gedichten zu erkennen ist – Bilder wie Texte, wenn er sie z.B. in einer Versform anordnet, und umgekehrt behandelt er Texte wie Bilder, wenn er zum Beispiel – wie in den *Gedichten der Stille* – mit dem Wort- oder Buchstabenmaterial Flächen, Linien, geometrische Formen oder Figuren herstellt. Bilder in der Ordnung narrativer oder lyrischer Texte und Texte in der Ordnung von Bildern stellen das intermediale Grundschema der verbal-visuellen Beziehungen in der evidenten Poesie Kolářs dar. Kolář entwickelt zahlreiche intermediale Techniken und Methoden, die er in einem eigens zusammengestellten Lexikon erläutert und die in dem Sinne als intermedial zu bezeichnen sind, da sie nicht auf die Anwendung von Klassen gleichartiger Zeichen beschränkt sind. ³¹

³¹ Vgl. Kolář 1979b

Bei seinen Bild-Gedichten werden von Kolář die formalen Verfahren der Zeichenkombinatorik wie z.B. Permutation, Substitution oder das Gegenüberstellen und Vertauschen von verbalen und visuellen Kompositionselementen medienübergreifend oder intermedial angewandt.

Neben den Bild-Gedichten entstehen Gedichte des Hörens, der gemischten Gebärden oder des Geruchs. Die – wie Kolář sie selbst nannte – Duft-Gedichte z.B. gehören zum Typus der Objekt- und Gegenstandsgedichte. In den ersten Versuchen zu den olfaktorischen Gedichten ersetzte Kolář **die Worte und Verszeilen durch getrocknete Blumen, was allerdings nur zu einer wenig intensiven und kurzzeitigen Wahrnehmung des »poetisches Duftes«** führte. Später ersetzte Kolář die Blumen durch kleine Miniaturfläschchen mit Eau de Cologne, was zu einer Intensivierung des

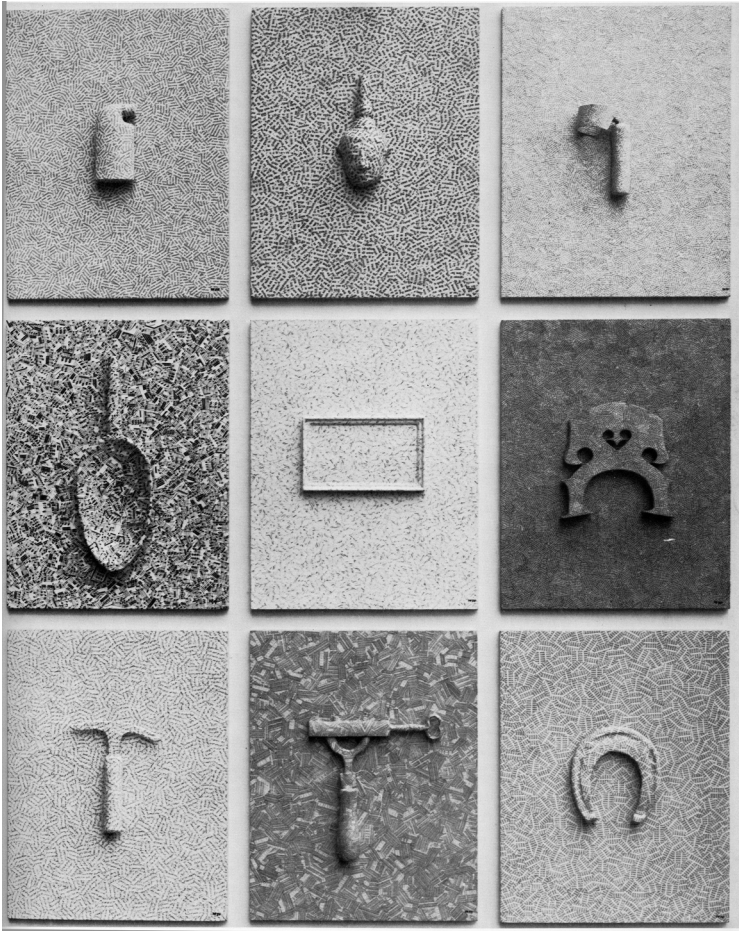


Abb. 19:
Jiří Kolář:
Ohne Titel
(*Neun Relief-
Chiasmagen*).
1969

olfaktorischen Elements und damit auch zu einer zumindest zeitweisen ›Konservierung‹ des ansonsten vergänglichen Duft-Gedichts führt.

In Kolářs Werk gibt es auch dreidimensionale Erweiterungen der lyrischen Form und damit Fusionen von Literatur bzw. konkreter Sprachpoesie und dreidimensionaler Objekt- oder Raumkunst. Mit den so genannten lettristischen Relief- oder Objekt-Chiasmagen (Abb. 19) schafft Kolář z.B. Formen – wenn man sie so nennen will – literarischer Plastik oder plastischer Literatur. Die lettristische Chiasmage ist eine Sonderform der Collage. Ein Text oder oftmals ein ganzes Buch wird

in gleiche, kleine Fetzen oder Stücke zerrissen oder geschnitten und zu einer neuen, oftmals reliefartigen Bild-Tafel geklebt. Bereits mit seinen *Gegenstands-Gedichten*, z.B. seinen *Schlüssel-* und *Rasierklingen-Gedichten* hatte Kolář – anknüpfend an die Collagetechnik des Kubismus – sozusagen die Objekt-Kunst in die Literatur eingeführt. Kolářs mit Texten beklebte Reliefs und Objekte, die die Entwicklung des modernen Gedichts zu einem räumlich erfahrbaren Gegenstand und die Lyrik zu einer Objekt-Kunst fortschreibt, erinnern an die Entwicklung der Malerei zu den Konterreliefs im russischen Futurismus z.B. bei Tatlin oder – bei Ěl' Lisickij – zu den Prounen und Proun-Räumen (die als Umsteigestation von der Malerei zur dreidimensionalen Architektur verstanden wurden). Die lettristische Relief-Chiasmage erscheint sozusagen als Umsteigestation von der zweidimensionalen lyrischen Form zum dreidimensionalen Objekt-Gedicht.

In den 60er Jahren entstehen zahlreiche hybride Formen dreidimensionaler, mit räumlichen, visuellen und verbalen Elementen gleichermaßen geschaffene Werke, in denen Kolář neue Techniken der Collage anwendet, mit denen die indexikalische Bezugnahme, die Mehrdimensionalität oder das Thema der Höhe und Tiefe von Oberflächen – in der Terminologie der historischen Avantgarde: der *faktura* – reflektiert und neu umgesetzt werden. Kolář entwickelt neue Collagetechniken wie z.B. die *Prolage* oder die *Stratifikation*, d.h. in übereinandergeschichtete, verklebte Blätter oder Papiere werden z.B. mit dem Skalpell bestimmte Strukturen eingeschnitten, so dass der Eindruck von Höhenschichtlinien entsteht. Die Umkehrung und Anwendung dieser Collagetechnik führt in Kolářs evidenter Poesie zu den so genannten *Hloubkové básně* (*Tiefengedichten*), die Kolář **selbst als die »Untermieter der nicht-standardisierten Collage«** bezeichnet.³²

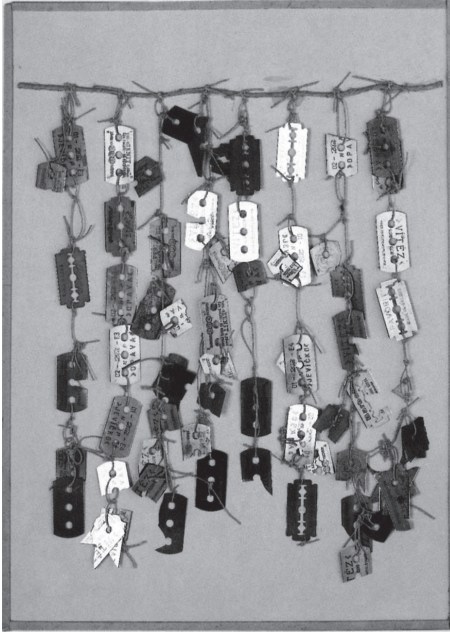
³² Kolář
1979b, o.S.

Die Tiefengedichte bestehen aus übereinander geschichteten und mit unterschiedlichen Buchstaben oder Schriften beschriebene, perforierte oder in geometrische Formen durchschnittenen oder gerissene Blätter. Bis auf das letzte, nicht-durchlöchernde Blatt ergeben sich jeweils bestimmte Ein- und Durchblicke zwischen den Schichten. Die Tiefen-Gedichte folgen dem »Prinzip des inneren Schnittes«,³³ das zu einer kontinuierlichen und variablen Organisation im Inneren der Textoberfläche führt und die einzelnen Blätter sind, wie in dem Tiefen-Gedicht *Nahoru a dolu* (*Hinauf und Hinunter*), nach bildkünstlerischen Kompositionsprin-

³³ Kolář
1979b, o.S.

³⁴ Vgl. Kolář
1969a

Abb. 20:
Jiří Kolář:
Ohne Titel
(*Rasierklin-
gengedicht*).
1962



zipien aufgebaut, wie man sie in den unterschiedlichen Formen der ungegenständlichen oder abstrakten Malerei finden kann.³⁴ Die Bezugnahmen z.B. auf die Formen des Quadrats in den Werken von Malevič bis Albers oder die bildkompositorischen Analogien zur zeitgleichen informellen Malerei sind unübersehbar. Aber die durchlöchernten, gerissenen und zerschnittenen Blätter der Tiefengedichte exemplifizieren auch die physischen und psychischen Schichtungen

im menschlichen Leben, seien es die Schichtungen, Verletzungen und Spuren an bzw. in der Oberfläche des menschlichen Körpers oder die Bewusstseins- und Erinnerungsschichten und andere Formen biographischer Überschreibungen.

Kolářs lyrische Grenzüberschreitungen repräsentieren – wie er selbst sagt – »die Reibungsflächen« zwischen den Künsten und zeigen damit in der Moderne – wie der Titel einer seiner programmatischen Texte verrät – »das Schicksal des Gedichts«. Kolář schreibt in seinem gleichnamigen Manifest:

Ein Gedicht, ein Bild, eine Partitur, eine Figur, eine Collage mussten alles erleben, ertragen und versuchen, was immer der Mensch ertrug und erträgt, was immer er erlebte und erlebt: Geißelung, Schläge, Schindung, Gliederausreißen, Schneiden, Versengung, Fußtritte, Ringen, Beschmutzung mit allem möglichen, von Speichel angefangen bis zu Kot. [...] sie haben ihre eigenen Grenzen überschritten, haben die Barrieren und Reibflächen untereinander niedergedrückt, empfangen Befruchtung und befruchten, haben ihr eigenes Recht aufgestellt.³⁵

³⁵ Kolář
1969b, 22

Mit den befremdlich anmutenden Gegenständen, die mit *Rasierklingengedicht* (Abb. 20) und als *Haarcollage* (Abb. 21) betitelt sind, bezieht Kolář sich auf die Erfahrung des Holocaust. In den Konzentrationslagern wurden den Menschen, bevor sie in die Gaskammern geschickt wurden, die Haare abrasiert und die letzten Habseligkeiten des täglichen Gebrauchs abgenommen. Die Haarcollage und das aus aneinandergeknoteten Rasierklingen bestehende Gedicht exemplifizieren das unaussprechliche Grauen und das unsagbare Leiden der Opfer. Aber wie sind diese poetischen Ausdrucksformen zu lesen? Als Gedicht, als Bild, als Collage oder alles drei zusammen? Als Bild-Gedicht-Collage?

Kolář schafft hybride ästhetische Zeichen und künstlerische Ausdrucksformen, die nicht mehr eindeutig einzelnen ästhetischen Zeichenklassen bzw. Kunstgattungen zuzuordnen sind und damit an den Grenzen der Semiotik zu verorten sind. Letztendlich treffen in Kolářs evidenter Poesie zwei ästhetische Einstellungen der Literatur und Kunst der 60er Jahre aufeinander, die es auch erklären, warum Kolář einmal als Dichter und ein anderes Mal als Bildender Künstler bezeichnet wird: die Konzeptualisierung der visuellen Poesie und die Lingualisierung der Bildenden Kunst (S.J. Schmidt). Kolářs experimentelle Poesie bewegt sich im Grenzbereich dieser intermedialen Zeichenhaftigkeit.

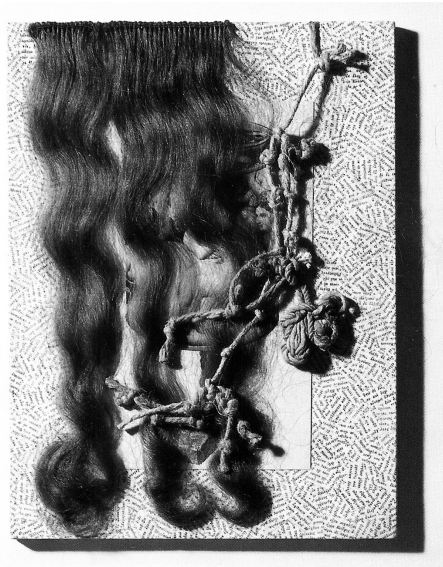


Abb. 21:
Jiří Kolář:
Ohne Titel
(*Haarcollage*).
1962

Literatur

- Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1987.
- Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek 1969.
- Bense, Max; Döhl, Reinhard: zur lage [1964]. In: Eugen Gomringer (Hg.): *konkrete poesie*. Stuttgart 1972, 167f.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1977.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1991.
- Fabian, Jeanette: Sprache und Bild. Intermediale Techniken in der konkreten Poesie Jiří Kolářs. In: A. Kliems/U. Raßloff/P. Zajac (Hg.): *Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*. Bd. III. Berlin 2007, 97-122.
- Fabian, Jeanette: »Poesie für alle Sinne«. Ästhetische Emotion und Synästhesien im Poetismus. In: Fabian, Jeanette (Hg.): *Poesie Intermedial*. Frankfurt a. M. 2012, 107-138.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1997.
- Greber, Erika: Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie. In: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2004, 171-208.
- Grögerová, Bohumila/Hiršal, Josef: *slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Praha 1967.
- Grögerová, Bohumila/Hiršal, Josef: *Boj Job Job Boj*. Praha 1968.
- Hansen-Löve, Aage: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid, W./Stempel, W.-D. (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983, 291-360.
- Kolář, Jiří: Snad nic, snad něco. In: *Literární noviny* 36 (1965), 6. Wiederabgedr. in: V. Karfík (Hg.): *Příběhy Jiřího Koláře*. Praha 1999, 58f. Dt. Übers.: Vielleicht nichts, vielleicht etwas. In: Miroslav Lamac/Dietrich Mahlow: *Jiří Kolář*. Köln 1968, 54f.
- Kolář, Jiří: *Gersaintův vývěsní štít*. Praha 1966.
- Kolář, Jiří: *Hinauf und hinunter*. Uelzen 1969a. Reprint: *Nahoru a dolů. Hloubkové básně*. Praha 1991.

- Kolář, Jiří: Das Schicksal des Gedichtes... In: W. Schmied (Hg.): *Jiří Kolář*. Hannover 1969b, 22.
- Kolář, Jiří: *Das sprechende Bild. Poeme – Collagen – Poeme*. Frankfurt a. M. 1971.
- Kolář, Jiří: Über moderne Poesie und über sich selbst. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979a, 180-193.
- Kolář, Jiří: **Jiří Kolář**. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979b, o.S.
- Kolář, Jiří: *Dílo Jiřího Koláře, Bd. 6: Básně ticha*. Praha 1994.
- Lamač, Miroslav: Kolářs Poesie in Wort und Bild. In: Dietrich Mahlow: *Jiří Kolář*. Köln 1968, 22-31.
- Langer, Susanne: *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.) 1942. Dt. Übers.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M. 1965.
- Mallarmé, Stéphane: Crise de vers [1886/96]. In: Mallarmé, Stéphane: *Œuvres Complètes*. Hg. v. H. Mondor u. G. Jean-Aubry. Paris 1945, 360-368.
- Mallarmé, Stéphane: Un Coup de Dés [1897/1914]. In: Mallarmé, Stéphane: *Œuvres Complètes*. Hg. v. H. Mondor u. G. Jean-Aubry. Paris 1945, 453-477.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres Complètes*. Hg. v. H. Mondor u. G. Jean-Aubry. Paris 1945.
- Mallarmé, Stéphane: *Ein Würfelwurf*. Übersetzt u. erläutert von M.-L. Erlenmeyer. Olten 1966.
- Moles, Abraham: *Erstes Manifest der permutationellen Kunst*. Stuttgart 1962.
- Moles, Abraham: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*. Köln 1971.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus [1921]. In: Wittgenstein, Ludwig: *Schriften 1*. Frankfurt a. M. 1969, 7-83.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Jiří Kolář, Unbekanntes Alphabet, 1960er Jahre. In: G. Sonnberger (Hg.): *Jiří Kolář und seine poetische Bildwelt*. Český Krumlov 1997, 1.
- Abb. 2/3: Guillaume Apollinaire, La Colombe poignardée et le Jet d'Eau / 2e Canonnier Conducteur, Kalligramme 1915. In: J. Adler / U. Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel 1987, 250.
- Abb. 4: Bohumila Grögerová / Josef Hiršal, Sanduhr I u. II, 1968. In: B. Grögerová / J. Hiršal: *Boj Job Job Boj*. Prag 1968, 95.
- Abb. 5: Jiří Kolář: Brancusi, 1966. In: Jiří Kolář: *Gersaintův vývěsní štít*. Praha 1966, o.S.
- Abb. 6: Jiří Kolář: Albers. 1966. In: Jiří Kolář: *Gersaintův vývěsní štít*. Praha 1966, o.S.
- Abb. 7: Jiří Kolář: Bartók. 1966. In: Jiří Kolář: *Poèmes du silence*. Paris 1988, 82.
- Abb. 8: Jiří Kolář: Lissitzky. 1966: Jiří Kolář: *Gersaintův vývěsní štít*. Praha 1966, o.S.
- Abb. 9: Bohumila Grögerová / Josef Hiršal: Manifest. 1966. In: B. Grögerová / J. Hiršal: *Futura 6*. edition hansjörg mayer. o.O. 1966, o.S.
- Abb. 10: Bohumila Grögerová / Josef Hiršal: Liebe. 1968. In: B. Grögerová / Josef Hiršal: *Boj Job Job Boj*. Praha 1968, 33.
- Abb. 11: Bohumila Grögerová / Josef Hiršal: Egoismus / Streit. 1968. In: B. Grögerová / J. Hiršal: *Boj Job Job Boj*. Praha 1968, 33.
- Abb. 12: Bohumila Grögerová / Josef Hiršal: Egoismus / Streit. 1968. In: B. Grögerová / J. Hiršal: *Boj Job Job Boj*. Praha 1968, 33.
- Abb. 13: Bohumila Grögerová / Josef Hiršal: Das Alphabet aus der Odyssee, 1968. In: B. Grögerová / Josef Hiršal: *Boj Job Job Boj*. Prag 1968, 55.

- Abb. 14: Jiří Kolář: Ohne Titel (Analphabetogramm), 1962. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979, 36.
- Abb. 15: Jiří Kolář: Fürstliches Verrücktogramm, 1962. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979, 36.
- Abb. 16: Jiří Kolář: Ohne Titel (Blindengedicht), 1962. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979, 34.
- Abb. 17: Jiří Kolář: Gedicht für jeden (Destatisches Aktionsgedicht). 1962. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979, 31.
- Abb. 18: Jiří Kolář: Augengedicht (Bild-Gedicht). 1964. In: Institut für moderne Kunst Nürnberg u. Galerie Johanna Ricard Nürnberg (Hg.): *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken*. Zirndorf 1979, 55.
- Abb. 19: Jiří Kolář: Ohne Titel (Neun Relief-Chiasmagen). 1969. In: S. Hohenstein (Hg.): *Jiří Kolář unterwegs ins Paradies*. Mainz 1981, 41.
- Abb. 20: Jiří Kolář: Ohne Titel (Rasierklingengedicht). 1962. In: G. Sonnberger (Hg.): *Jiří Kolář und seine poetische Bildwelt*. Český Krumlov 1998, o.S.
- Abb. 21: Jiří Kolář: Ohne Titel (Haarcollage). 1962. In: G. Sonnberger (Hg.): *Jiří Kolář und seine poetische Bildwelt*. Český Krumlov 1998, o.S.