

„Müheles polyglott“. Mehrsprachigkeit in Konkreter Dichtung

Universell verständlich, jedem Leser intuitiv zugänglich und eben „müheles polyglott“, so wurde die Konkrete Poesie von Eugen Gomringer, einem ihrer Väter, beschrieben.¹ Schon früh in ihrer Entwicklung verstand er die junge Konkrete Poesie als eine übernationale und interkulturelle Kunstform. Diese Einschätzung ist für sich betrachtet durchaus zutreffend, denn Konkrete Dichtung² als literarische Strömung, deren Kernziel die Konkretisierung der Sprache ist, entstand

in den verschiedensten Ländern zu verschiedenen Zeitpunkten [...], fast immer isoliert, ohne Kenntnis der Parallelscheinungen, da jeder Autor und jede Gruppe einen anderen Ursprung und andere Umweltkontakte hat. Aber trotzdem drangen die Autoren zu wesensverwandten Konzeptionen vor und haben Werke geschaffen, die auf gleicher Ebene liegen.³

So beschrieb es 1966 Pierre Garnier in *Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik*. Daran anschließend zählt er in einer langen Liste einzelne Künstler unterschiedlichster Nationalitäten auf. Dieser Trend, dass Konkrete Dichtung teils unabhängig an räumlich, sprachlich und kulturell weit voneinander entfernten Orten entsteht, blieb bis in die heutige Zeit beständig und ist mitunter sogar das Leitthema von Anthologien Konkreter Dichtung.⁴ Auch wenn die Konkrete Poesie als eine historische Bewegung angesehen wird und von der Visuellen Poesie abgelöst wurde, haben beide nichts von ihrer Internationalität eingebüßt.

Die Verbreitung Konkreter Dichtung auf der ganzen Erde ist ein faszinierendes und ungesteuertes Phänomen. Dadurch angeregt entwickelten die Konkretisten jedoch das Motto, dass Konkrete Dichtung nicht nur international entstehen, sondern auch international *konzipiert* sein sollte. Nationale, kulturelle und nicht zuletzt sprachliche Grenzen sollten durch Konkrete Dichtung auf kunstvolle und zugleich spielerische Weise überschritten werden. Von einer grundsätzlichen Möglichkeit dieser Transgression gingen die Konkreten Künstler dabei wie selbstverständlich aus. Thomas Kopfermann fasst diese Einstellung der Konkreten Dichter zu ihrer Kunst gut zusammen:

¹ Gomringer, Eugen: die konkrete poesie als übernationale sprache. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 55.

² Ich fasse sowohl die Konkrete als auch die Visuelle Poesie unter dem Begriff der Konkreten Dichtung zusammen, womit ich der Terminologie Dieter Kesslers (vgl. Anm. 17) folge. Die Gründe für diese Zusammenfassung werden im Folgenden noch erläutert werden.

³ Garnier, Pierre: Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik. In: Grimm, Reinhold (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966, S. 452.

⁴ So z. B. Piringer, Jörg/Vallaster, Günter (Hg.): A Global Visuage. Wien: edition ch 2012.

Die Sprachelemente sind nicht an die Muttersprache des Autors gebunden, Reduktion und Reproduktion lassen die Kombination von Elementen verschiedener Sprachen im selben Text zu. Begründet wird das mit der Materialität (zumeist im optischen oder akustischen Sinne verstanden) der Vokabel und elementaren Strukturen, die in allen (oder jedenfalls den indogermanischen Sprachen) gleich sind.⁵

Oder, wie Gomringer es vielleicht plastischer ausdrückt:

Die [konkrete] konstellation ist das letztmögliche gedicht. die konstellation ist inter- und übernational. ein englisches wort mag sich zu einem spanischen fügen. wie gut passt die konstellation auf einen flughafen! zu übersetzen ist die konstellation nicht. sie meint es wörtlich, einmalig.⁶

Dieses Potential für sprachliche Mischung stellt jedoch keineswegs das Ende des Strebens nach Multilingualität in der Konkreten Dichtung dar. Viele Konkretisten hielten es nicht nur für machbar, die Grenzen der Normalsprache zu überschreiten, sondern auch, sie dabei vollkommen neu zu definieren. Die ständige Überschreitung von Sprachgrenzen und die notwendige Auseinandersetzung mit fremden Idiomen in einer Vielzahl von multi- oder translingualen Gedichten erhöhten das allgemeine Bewusstsein für die Grenzen und Fähigkeiten von Sprache, denn Sprach-Mischung ist immer ein Verstoß gegen die Normen der konventionellen Kommunikation. Durch „Experimente an und mit den sprachlichen Beständen der (Welt-)Gesellschaft“ entwickelten einige Konkrete Dichter die Utopie einer aus der Konkreten Dichtung hervorgehenden Universalsprache, einer jedem Menschen direkt und von jeder Sprachgemeinschaft unabhängigen Kommunikationsform, die auf Visualität und Logik basieren sollte.⁷

Im Folgenden wird an verschiedenen Beispielen versucht, diese utopische Idee nachzuvollziehen. Dabei wird es vor allem um eine praktische Überprüfung des Postulats von absoluter Konkretisierung und Materialität des Wortes gehen und in Konsequenz daraus um die Frage, ob Konkrete Dichtung den Schlüssel zu einer übersprachlichen Kommunikationsform birgt. Stellt sich Konkrete Dichtung tatsächlich als mühelos polyglott heraus?

1. Poetologische Voraussetzungen

Kaum eine literarische Strömung der neueren Zeit brachte eine vergleichbare Menge an theoretischen Traktaten mit sich wie die der Konkreten Poesie und kaum eine literarische Strömung ist dabei so angewiesen auf unterstützende und erklärende poetische Theorien. Monika Schmitz-Emans beschreibt diese daher treffenderweise

⁵ Kopfermann, Thomas: Einführung. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. XI (11).

⁶ Gomringer, Eugen: vom vers zur konstellation. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 16f. Gomringer und einige weitere Vertreter der Konkreten Poesie verwenden in ihren Texten eine konsequente Kleinschreibung jedes Wortes, die ich in Zitaten aus diesen Werken beibehalte.

⁷ Vgl. Schmelting, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Schmelting, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 17-19.

als „notwendige[n] Schlüssel zu den ansonsten rätselhaft oder nichtssagend erscheinenden konkreten Texten“ und als „Komplement“ zur Praxis konkreter Dichtung.⁸ Nicht zuletzt deshalb ist es sinnvoll, in einem kurzen Abriss auf den theoretischen Hintergrund der Konkreten Dichtung einzugehen, bevor einige Gedichte besprochen werden. Ohne die Kontextualisierung mit ihrem theoretischen Hintergrund bliebe dies fruchtlos.

Entstanden aus dem Sprachzweifel der deutschen Nachkriegsära und beeinflusst vom Konzept der Konkreten Kunst Theo van Doesburgs nahm sich die Konkrete Poesie der nicht mehr vertrauenswürdigen Sprache an und wollte sie durch ein neues Verhältnis zu ihrem elementaren Material revolutionieren. Die Reduktion der Dichtung auf ihre kleinsten Teile und die Entsemantisierung der Wörter sollten „der dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft [...] geben“ und die Konkretisten wollten sich mit ihrer Kunst „in das allgemeine sprachgeschehen einschalte[n]“.⁹ Ausgehend von dieser Absichtserklärung, die von den meisten Dichtern auf der Welt geteilt wurde, entwickelten sich jedoch unterschiedlichste Ansichten, wie dieses Ziel zu erreichen sei. Eine konsistente und alle individuellen Poetiken der Künstler umfassende Theorie des Konkreten aufzustellen, ist unmöglich. In groben Zügen lassen sich jedoch einige allgemeine Grundsätze identifizieren, auf denen Konkrete Dichtung aufbaut – ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit oder Unanfechtbarkeit.

Der suggestive und verschiedentlich ausgelegte Begriff *Poesie* beschreibt die Werke der Konkretisten bestenfalls ungenau. Er ist insofern berechtigt, als es sich um Texte handelt, die nicht dem Bereich der Alltagssprache, sondern der Kunst angehören und in ihrer graphischen Gestaltung anstelle von Fließtext eine andersartige, semantisierte Anordnung der Zeichen wählen, die gewisse Ähnlichkeiten zu lyrischen, ebenfalls durch überlegte Wortanordnung gekennzeichneten Texten aufweisen kann. *Konkret* hingegen ist eine Bezeichnung, die eine sehr spezifische Bedeutung erhält: „Das Konkrete ist das Nichtabstrakte. Alles Abstrakte hat etwas zur Voraussetzung, von dem gewisse Merkmale abstrahiert wurden. Alles Konkrete ist hingegen nur ‚es‘ selbst“,¹⁰ so die fundamentale Feststellung des Theoretikers Max Bense. Konkrete Poesie darf nur als das betrachtet werden, was sie tatsächlich *ist*, nicht als das, was sie *meinen könnte*. Analog zur Konkreten Kunst konzentriert sich die Konkrete Poesie auf ihr künstlerisches Material, die Wörter. Diese „werden nicht dazu benutzt, um Inhalte der Erfahrungswirklichkeit in künstlerischer Vermittlung zu *repräsentieren*. Sie gewinnen vielmehr Selbständigkeit, sie werden entfunktionalisiert, *konkretisiert*“.¹¹ Wörter in konkreten Texten verweisen nicht auf

⁸ Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Wilhelm Fink 1997, S. 175. Das Kapitel zur Konkreten Poesie in diesem Werk enthält eine hervorragende umfassende Einführung zur Theorie des Konkretismus. Des Weiteren empfehlenswert sind Gappmayr, Heinz: Was ist konkrete Poesie? In: TEXT + KRITIK 25 (1970), S. 5-9; sowie die Einführung des Herausgebers zum Thema in Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie, S. IX-LI (9-51).

⁹ Gomringer: vom vers zur constellation, S. 15.

¹⁰ Bense, Max: Konkrete Poesie. In: Garbe, Burckhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1987, S. 78.

¹¹ Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven. In: Schmidt, Siegfried

eine Realität außerhalb des Textes, sondern sind nur sie selbst. Oder, um es etwas plakativer mit den Worten des Dichters Claus Bremer zu sagen: „konkrete dichtung ist ihr material. ihr inhalt ist restlos form. ihre form ist restlos inhalt. nicht tüte, nicht hülse“.¹²

Materialität ist daher das zweite Stichwort, welches im Nexus der Konkreten Poesie an Bedeutung gewinnt. Da die Wörter eines konkreten Textes nichts bedeuten – das wäre schließlich ein abstrakter Verweis – sind sie nur ihr Material auf dem Papier beziehungsweise die Fläche, die sie dort einnehmen. Obwohl einige Autoren den Ausdruck „materiale Kunst“ sehr wörtlich nahmen und ihre Lyrik eng mit bildender Kunst verknüpften, stellt die Form auf der Fläche für die meisten konkreten Gedichte den Kern ihrer Materialität dar, nicht das tatsächliche Papier, auf dem sie niedergeschrieben wurden. Konkrete Gedichte lassen sich selten vorlesen, dafür meistens ansehen, weshalb sie mitunter als „Seh-Texte“ bezeichnet werden.¹³ Ihre Aussage ist oftmals abhängig von ihrer korrekten Wiedergabe im von Konkreten Künstlern oftmals beschworenen dreidimensionalen Raum,¹⁴ dieser entsteht jedoch in der Vorstellung des Betrachters.

Sowohl historisch als auch programmatisch ist die Visuelle Poesie die Nachfolgerin und Erbin der Konkreten. Unter den Künstlern herrscht weitestgehend ein Konsens, dass die Visuelle Poesie sich aus der Konkreten entwickelt und diese inzwischen abgelöst hat und dass eine eindeutige Unterscheidung der beiden Strömungen möglich ist. Sie gehen von einem fundamentalen Unterschied in der Produktions- und Rezeptionsästhetik aus. Allerdings gehen die Meinungen darüber, wo dieser Unterschied liegt, teils weit auseinander und berufen sich dabei auf mitunter abstruse Kriterien.¹⁵ Einleuchtender erscheinen dagegen die Aufsätze der Theoretiker der Konkreten Dichtung, die jedoch nie von einer eindeutigen Trennung zwi-

J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 142 [Kursiv im Quelltext].

¹² Bremer, Claus: [konkrete dichtung]. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 7.

¹³ Diesen Terminus prägt Christina Weiss in ihrer Dissertation zur Konkreten und Visuellen Poesie. Vgl. Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1984. Ein konkurrierender Begriff mit synonyme Bedeutung ist „Text-Bilder“, den Klaus Peter Dencker nutzt. Hierin spiegelt sich die terminologische Unsicherheit sowohl der Künstler als auch der Forschung, ob es sich bei Konkreten Werken um Lyrik oder bildende Kunst handelt. Dieses Problem lässt sich nur im Einzelfall lösen.

¹⁴ Dieser umfasst die Ebenen von Wortbedeutung, -klang und -form. Ein Konkretes Gedicht durchdringt – zumindest in der Theorie – alle diese Dimensionen und spielt mit ihnen. Einige Konkretisten sprechen auch vom verbo-voco-visuellen Raum, vgl. De Campos, Augusto/Pignatari, Décio/De Campos, Haroldo: Programm der konkreten Poesie. In: Gesammelte Manifeste. O. O.: édition galerie press o. J., S. 25.

¹⁵ Vgl. Dencker: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie, S. 177f: „Visuelle Poesie, das ist die wechselseitige Beziehung von bildender Kunst und Literatur, von Bild und Text, von figurativen und semantischen Elementen, die Verbindung beider Kunstformen in einem intermedialen Raum, die sensible Reaktion auf Mitteilungen der Umwelt jedweder Form, das Sammelbecken für wichtige Erkenntnisse aus Collage, Concept-Art, der Konkreten Kunst, den verschiedenen Varianten der Realismusvorstellung, der Spurensicherung und allen denkbaren Spielarten logischer Sprachführung.“

schen Konkreter und Visueller Poesie ausgehen, sondern immer von einem Kontinuum dazwischen. „Die Grenzen befinden sich im Fluss“, meint der Schriftsteller Franzobel nach dem von ihm unternommenen Versuch, die beiden Strömungen mithilfe verschiedener literaturwissenschaftlicher Methoden von einander abzugrenzen.¹⁶

Die meines Erachtens am besten handhabbare Theorie zur Trennung von Konkretem und Visuellem entwirft Dieter Kessler in seinen *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung*:

konkrete poesie ist alle Dichtung, die noch Worte oder wortähnliche Träger erkennbarer semantischer Werte benutzt; die Grenzen zur visuellen poesie sind fließend. visuelle poesie ist alle Dichtung, die Worte vornehmlich nach ‚optischen‘ Gesichtspunkten anordnet; sie kann darüberhinaus [sic] Elemente benutzen, die kleiner sind als Wörter oder sogar der Schriftsprache nicht mehr angehören, und tendiert im Grenzbereich dazu, Grafik zu werden.¹⁷

Als übergeordneten Begriff für Konkrete und Visuelle Poesie nutzt er „Konkrete Dichtung“, mit dem Hintergrund, dass die Zielsetzungen ihrer poetischen Programme äußerst ähnlich sind. Sie „reduzieren gemeinsam Schriftsprache“, lediglich ihre spezifische Form unterscheidet sie.¹⁸ Die „Visualisierungstendenzen“ der Konkreten Poesie werden zum „vorherrschenden Konstruktionsprinzip“ der Visuellen Poesie.¹⁹ Im Gegensatz zu den Konkreten Poeten sucht Kessler in diesem deskriptiven Unterscheidungskriterium keine grundlegende Änderung des ästhetischen Programms. Für ihn sind Konkrete und Visuelle Poesie gleichberechtigte Formen einer poetischen Absichtserklärung, nämlich der Konkretisierung der Dichtung. Es wird sich jedoch zeigen, dass Visuelle Gedichte für das gegebene Interesse an Polyglossie weniger ergiebig sind als Konkrete Gedichte.

2. Vielsprachigkeit in der Konkreten Dichtung

Vielsprachige Texte überschreiten auf verschiedene Weisen die Grenzen zwischen Sprachen. Ich verstehe unter vielsprachigen Texten sowohl solche Texte, die sich aus sprachlichen Elementen verschiedener Sprachen zusammensetzen, als auch solche, die durch Übersetzung darauf abzielen, in mehreren Sprachen lesbar zu sein. Beide Praktiken werden häufig in Konkreter Dichtung angewendet, erstere, da viele Konkretisten durch Kontakte zu Kollegen oder durch ihre Abstammung mehrsprachig arbeiten und dies in ihrer Arbeit nutzen; letztere, da Anthologien Konkreter Kunst fast immer Werke unterschiedlicher Sprachen in sich vereinen und daher oft der Übersetzung bedürfen.

Dichter wie zum Beispiel Pierre Garnier sahen schon in mehrsprachigen Texten,

¹⁶ Franzobel: Das Meer der Sprache. Eine Schreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie. In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 178.

¹⁷ Kessler, Dieter: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1976, S. 178.

¹⁸ Ebd., S. 180.

¹⁹ Ebd., S. 190.

also solchen, die in mehr als einer Sprache verfasst wurden, Potential für die grundlegende Veränderung des Systems Sprache an sich. Die Durchmischung, so Garnier, sei „keine künstliche Sprache“ sondern vielmehr eine „sprachliche Symbiose“ in welcher sich die einzelnen Sprachen „in gegenseitiger Durchdringung verjüngen“.²⁰ Monika Schmitz-Emans formuliert in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Literatur und Vielsprachigkeit* einen Befund, der sich auf das Programm der Konkretisten sehr gut anwenden lässt. Dieser lautet,

daß mehrsprachige Texte auf die Vielheit der Sprachen – und d. h. auch: auf Sprachgrenzen – explizit oder implizit hinweisen. Eine Voraussetzung muß gegeben sein, damit sie entstehen: Die Vielheit der Sprachen muß als Problem bewußt sein, zugleich aber darf sie nicht als so belastend empfunden werden, daß sich ein ästhetisches Spiel mit Sprachgrenzen verböte. Man muß über den Grenzen stehen, um sie spielerisch behandeln zu können [...].²¹

Mehrere Konkrete Dichter haben im Laufe der Zeit auf den spielerischen Aspekt ihrer Dichtung hingewiesen, aus dem sich die Ästhetik ihrer Werke speist.²² Gleichzeitig verfolgen viele von ihnen mit ihren Werken jedoch ein klar definiertes Programm, das über ein bloß ästhetisches Wirkungsziel hinausgeht und vor allem die Genese einer neuen Sprachform anstrebt. In Bezug auf Schmitz-Emans' Aussage stellt sich jedoch die Frage, ob die Durchmischung von Sprachen in Konkreter Dichtung ein solches Problembewusstsein überhaupt entwickelt. Dann erst kann untersucht werden, inwiefern diese Gedichte bereits Erkenntnisse für eine angestrebte konkrete Universalsprache liefern können, inwiefern das konkretisierte „Spiel mit den Sprachgrenzen“ also mehr als ein bloßes Spiel ist.

Die Anzahl der Konkreten Gedichte, die mehrere Sprachen in sich vereinen, ist groß. Es beginnt damit, dass viele Autoren auf das Englische als moderne *lingua franca* zurückgreifen und englische Wörter und Sätze in ihre primär anderssprachigen Texte einbauen.²³ Dies tun sie meist aufgrund der Gestalt bestimmter englischer Worte, klanglich oder visuell, und nicht aus semantischen oder grammatischen Erwägungen. Als Beispiel mag *thriller* von Peter Mardersteig dienen (Abb. 1). Es handelt sich dabei um eine Auftragsarbeit für den Sammelband *Ein Alphabet der Visuellen Poesie*, für den verschiedene Künstler gebeten wurden, Buchstaben des lateinischen Alphabets zu visualisieren. Ausgehend von dem deutschen Wort „wo“ addiert, subtrahiert oder alterniert Mardersteig Buchstaben. Die einzige Konstante

²⁰ Garnier: Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik, S. 463.

²¹ Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 22.

²² Vgl. z. B. Gomringer, Eugen: zur entwicklung der konkreten poesie. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 110: „poesie des homo ludens aller zeiten und stile“.

²³ Claus Clüver stellt darüber hinaus fest, dass viele Autoren, deren Muttersprache nur wenig verbreitet ist, das Englische als Sprache für ihre Texte nutzen. Teilweise jedoch mit fraglichen Ergebnissen, da sie diese Sprache oft auch nur unvollständig beherrschen. Vgl. Clüver, Claus: Das internationale konkrete Gedicht: Schreiben in vielen Sprachen. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 312f.

bildet dabei der Vokal „o“, beziehungsweise der Umlaut „ö“. Die neuen, nicht unbedingt lexikalischen Wortschöpfungen setzt er direkt unter ihrem Vorgängerwort an, sodass sich eine Art Säule ergibt. Dabei verwendet er neben Fremdwortteilen wie „forte“ oder „ortho“ auch die englischen Vokabeln „words“, „for“, „order“ und „forward“, des Weiteren auch „hors“, was aus dem Französischen stammen könnte. Ein semantischer Zusammenhang in der Wortsäule lässt sich nur intuitiv, fast zufällig erschließen. Das verbindende Element bleibt lediglich der Laut „o“, dessen klangliche Varianten unter Zuhilfenahme der englischen Wörter durchgespielt werden. Diese Säule wird wiederum in vier Bögen unterteilt, an deren Verbindungspunkten sich jedes Mal das Wort „or“ findet, englisch für „oder“. Damit impliziert Mardersteig, dass die Bögen als Alternativen zueinander zu verstehen sind, also vier separate Teile darstellen. Es ist zu vermuten, dass er die englische Variante der Präposition verwendet, da diese kürzer ist und er sonst nicht die Bogenform realisieren könnte. Die Auswahl fremdsprachiger Wörter geschieht nur unter lautlichen und visuellen Gesichtspunkten, wobei anzumerken ist, dass die Aussprache dieses Symbols „o“ keineswegs einheitlich ist, noch nicht einmal innerhalb einer Sprachgemeinschaft, der lautliche Aspekt also relativiert werden muss. Mardersteigs Werk kann durchaus dahingehend interpretiert werden, dass es gerade diesen Umstand wiedergeben will. Eine Problematisierung der inneren Struktur der verwendeten Sprachen, ihrer ‚Baweise‘, die Konkrete Dichtung oft thematisieren will, liegt dabei jedoch nicht vor.

Hansjörg Zauner montiert fremdsprachliche Versatzstücke in seine Visuellen Gedichte ebenfalls primär aus Gründen der visuellen Wirkung. Seine Collagen sind klassische Beispiele für eine bestimmte Art Visueller Poesie, in der die semantische Dimension des Wortes eher nebensächlich wird und mehr Interesse an der visuellen Form der Wörter besteht. Die optisch verwirrenden Werke verlangen vom Betrachter, dass er sich durch kreatives Lesen und einen für zufällige Verknüpfungen offenen Verstand einen Sinn des Gedichtes selbst macht.²⁴ Satzketten und verständliche Einzelwörter stehen dabei gleichberechtigt neben Symbolen, Zeichnungen, Fotos und ähnlichem und eben auch neben fremdsprachigen Anteilen (Abb. 2). In Zauners Werken sind dies asiatische, arabische und kyrillische Zeichen und Sätze, die im Durcheinander der Collage auftauchen. Für den der Schriften unkundigen Leser vermischen sie sich praktisch nahtlos mit den anderen Zeichen, die darin vorkommen. Zauner ist weniger an der Bedeutung der von ihm eingebrachten fremden Zeichen interessiert – womit nicht gesagt sein soll, dass sie keine hätten oder dass ihre Auswahl zufällig geschehen wäre –, sondern vielmehr an ihren Formen. Durch das Nebeneinander der verschiedenen Typen, in denen die deutschen Wörter abgedruckt sind, der handschriftlichen Zeilen und der sonstigen Symbole und Kritzeleien ergeben sich visuell interessante Kontraste und Gemeinsamkeiten, entlang derer der Rezipient seine Sinnsuche ausrichten kann. Wiederum findet jedoch keine ausdrückliche kritische Reflexion über Sprache als Kommunikationsform statt,

²⁴ Entsprechend der u. a. von Klaus Peter Dencker vorgestellten Rezeptionsästhetik: „[Dem Leser] wurde keine gewohnte Links-Rechts-Lesung vorgesetzt, keine gewohnten Sätze, kein erzähltes Nacheinander, noch nicht einmal komplette Wörter – er mußte selbst produktiv werden“. Dencker, Klaus Peter: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: TEXT + KRITIK. Sonderband Visuelle Poesie (1997), S. 173f.

bestenfalls über Schriftform als Kunst. Ausgehend von Kesslers Definition der Konkreten Dichtung kann man generalisieren, dass Visuelle Poesie immer vorrangig an der visuellen Komponente ihrer sprachlichen Bestandteile interessiert ist und andere Ebenen eher vernachlässigt. Dementsprechend ist davon auszugehen, dass in diesen Werken kaum Sprachreflexion in Schmitz-Emans' Sinne stattfindet und sie daher für die Grenzerweiterung der in ihnen verbundenen sprachlichen Systeme wenig produktiv sind.

Carole Spearin McCauley verfasste mit *Joeg z Joee* ein ungleich klarer strukturiertes und besser verständliches Konkretes Gedicht, welches die Gemeinsamkeiten des Deutschen und des Englischen thematisiert (Abb. 3). McCauley arrangiert dafür gleichbedeutende Worte der beiden Sprachen kreuzwortartig miteinander, sodass sie sich an einem gemeinsamen Buchstaben überschneiden. Die Erkenntnis über die beiden Sprachen, die hinter diesem Gedicht steht, nämlich dass gleichbedeutende Worte im Englischen und im Deutschen Buchstaben gemeinsam haben, ist trivial und wird von dem Umstand, dass McCauley ihr Konzept nicht einmal komplett verwirklicht, sprich an allen Wortpaaren durchexerzieren kann, weiter in den Hintergrund gedrängt. Was bleibt, ist ein Wortspiel, das auf sehr lockere Weise den Zusammenhang zwischen den Sprachen anspricht, ohne jedoch eine weiterführende Theorie dazu aufzustellen oder das Phänomen über die bloße Erwähnung hinaus zu thematisieren. Die Verbindung der Worte durch einen zufälligerweise geteilten Buchstaben ist dafür zu beliebig. Dennoch stellt *Joeg z Joee* primär die Sprachen selbst in den Mittelpunkt, und nicht nur die Form ihrer Schrift, und fällt damit unter Schmitz-Emans' Begriff eines mehrsprachigen Gedichts.

Ein interessantes Beispiel für einen mehrsprachigen konkreten Text, der sich stärker für den Sinn seiner Bestandteile interessiert, ist Ferdinand Kriwets *type is honey* (Abb. 4). Darin ordnet Kriwet Satzteile, Worte und Silben in konzentrischen Kreisen beziehungsweise in Spiralen an. Die einzelnen Teile sind unterschiedlich groß und verwenden unterschiedliche Schriftarten. Die wenigsten von ihnen stellen existierende Wörter dar. Stattdessen nutzt Kriwet Morpheme und verspielte Neologismen verschiedener Sprachen, welche sich, und darin liegt der besondere Reiz des Werks, intuitiv als solche erkennen lassen. „botz“, „sche“, „stot“, „scherzhofft“, „begurrenswert“ und „linkrueckhandbaendeln“ lassen sich relativ eindeutig dem Deutschen zuordnen, während andere Wortteile wie „chau“, „venia“, „dolo“ und viele weitere offensichtlich *nicht* dazu gehören. Je nach dem Vorwissen des Lesers können diese Bruchstücke mehr oder weniger familiär wirken. Der Kontrast zwischen langen Komposita und kurzen Morphemen regt den Leser an, sich das Werk als kreativer Interpret zu erschließen, zum Beispiel, indem er aus den Stücken neue Wörter zusammensetzt. Die ungewohnte kreisförmige Anordnung der Komponenten eröffnet dabei neue Leserichtungen. Die so gewonnenen Wörter können wiederum verschiedenen Sprachen näher stehen. Durch die visuelle kreisförmige Parallelisierung von bekannten und fremdartigen Stücken, die unter oder neben der Wortgrenze angesiedelt sind, setzt sich Kriwet auf einem linguistischen Niveau mit Sprache und Bedeutung auseinander, das die vorherigen Gedichte nicht erreichen. Das intuitive Erkennen von an sich nicht sinnhaften Teilen des Deutschen, sowohl in Wortfetzen als auch in Nonsense-Worten, sowie die Motivation zu einem kon-

struktiven Umgang mit diesen sensibilisiert den Leser geschickt dafür, die Konstitution der anderen Sprachen, die in *type is honey* präsent sind, damit zu verbinden. Die im Gedicht transportierte Erkenntnis ist, dass viele lateinische Schriftzeichen benutzende Sprachen bei der Wortkomposition ähnlich verfahren. Diese eigentlich komplexe linguistische Aussage vermittelt Kriwet dabei spielerisch und visuell ansprechend.

Hat man die Utopie von universal verständlicher Lyrik vor Augen, erscheint dies als sehr kleiner Schritt zu einem besseren Verständnis des Systems Sprache. Die Beschäftigung mit Morphemen und Wortbildung als universalen Mechanismen mag für eine Vielzahl der Sprachen auf der Welt grundlegend sein, aber bei weitem nicht für alle – man denke allein an das Chinesische und Japanische. Kriwets Werk stellt außerdem nur einen erfreulichen Einzelfall dar, der Großteil der Konkreten Dichtung, in der mehrere Sprachen nebeneinander präsent sind, nutzt diese als rein visuelle Komponenten.

3. Übersetzung als Form von Polyglossie

Anthologien Konkreter Dichtung beinhalten, wie bereits erwähnt, meistens Werke von Autoren aus allen erdenklichen Ländern. Die Herausgeber dieser Sammlungen sehen sich daher mit dem Problem konfrontiert, diese Poesie ihren Lesern, von denen schließlich nicht erwartet werden kann, dass sie alle Sprachen beherrschen, die in den Werken verwendet werden, zugänglich zu machen. Dieses Problem erweist sich bei Konkreter Poesie ungleich dringlicher als bei Visueller Poesie, da letztere oft auch rezipiert werden kann, ohne dass ihre Schriftanteile verstanden werden.²⁵ Zumindest für aus deutscher Perspektive exotischere Sprachen wie Chinesisch, Arabisch, Russisch und Türkisch – die ‚zentraleuropäischen‘ Sprachen wie Französisch und Italienisch sind davon zumindest in deutschen Sammelbänden seltener betroffen – legen die Herausgeber daher oft Übersetzungen bei, entweder in Form eines Glossars, das die verwendeten Wörter erklärt, oder als direkte Übertragung des Wortlauts mit dem Versuch, die visuelle Form des Gedichts beizubehalten, beispielsweise ihre Anordnung auf der Fläche. Manche Künstler liefern ein Glossar sogar gleich selber mit, besonders asiatische Autoren, die in ihren Werken die Schriftzeichen ihrer Sprache verwenden. Diese Praxis scheint der Forderung nach internationaler Verständlichkeit diametral entgegengesetzt zu sein, praktisch als Eingeständnis der mangelnden universalen Verständlichkeit. Sie widerspricht auch direkt der enthusiastischen Aussage Gomringers, Konkrete Poesie sei nicht zu übersetzen. Dennoch soll übersetzte Konkrete Dichtung hier zumindest exemplarisch behandelt werden, einerseits, da sie eine weit verbreitete und von den Künstlern selbst genutzte Form der übersprachlichen Verständigung darstellt, und andererseits, da auch diese unraffinierte Form der Sprachüberschreitung ein gewisses Potential zum tieferen Verständnis dessen, was Sprachen trennt und verbindet, birgt.

Bekanntlich ist eine semantisch vollständige Übersetzung von einer Sprache in eine andere schwierig bis unmöglich. Diese Aussage lässt sich auch an Konkreter Lyrik beweisen, zum Beispiel an einer visuellen Textcollage von Veronika Schubert,

²⁵ Vgl. z. B. das oben besprochene Visuelle Gedicht von Hansjörg Zauner.

die sie aus Zeitungsschnipseln zusammengestellt und selbst ins Englische übersetzt hat (Abb. 5). Die Übersetzung ist sehr wörtlich und gerade dadurch sehr ungenau. Abgesehen von der Unmöglichkeit, das deutsche Wort „Indianer“ mit „Indian“ zu übersetzen, ohne gleichzeitig auch „Inder“ zu denotieren, scheitert die Übersetzung durchgängig daran, den saloppen Ton der deutschen Sätze zu treffen. Die umgangssprachlichen deutschen Partikel „doch“ und „schon“ werden durch „In fact“ und „Well“ nur unzureichend wiedergegeben. Ebenso bedeutet „to assume“ soviel wie „annehmen“ und nicht „ahnen“ und entstammt einem höheren Register. Kritisch sind diese Bedeutungsunterschiede insofern, als dass gerade die zwanglose Ausdrucksweise im Zusammenhang mit dem visuell transportierten Kontext des seriösen Mediums Zeitung den Reiz der Collage ausmacht. Die Mängel der Übersetzung erstaunen umso mehr, da Schubert ihr Gedicht sozusagen ohne Not übersetzt, es erscheint hier schließlich in einer primär auf ein deutschsprachiges Publikum ausgerichteten Publikation. Dass sie es trotzdem tut und ihrem Werk dadurch die polyglotte Komponente verleiht, eröffnet einen weiten Spielraum zur Interpretation, in die auch die angesprochenen Kritikpunkte an der Übersetzung einfließen kann. Es lässt sich also argumentieren, dass Schubert gerade die Schwierigkeit einer jeden Übersetzung thematisiert und illustriert.

Konkrete Dichtung wird vor allem dann übersetzt, wenn die Originalsprache des Werks eine andere Schrift nutzt als die Sprache des potentiellen Rezipienten, mit einer Vielzahl unterschiedlich gut gelungener Ergebnisse. Zunächst kann festgehalten werden, dass eine derartige Transkription von einem Zeichensystem ins andere oft mit einer gravierenden Störung des Leseflusses einhergeht. Es lässt sich natürlich argumentieren, dass ein Lesen ohne die Übersetzung gar nicht erst zustande kommt. Eine kommentierte Übersetzung, die mehr Zeichen braucht, als das – im Sinne des Konkretismus reduktionistische – Gedicht umfasst, und die fortwährend auf ihre eigene Ungenauigkeit hinweisen muss, erscheint dennoch wenig sinnvoll. Dieses Beispiel ist nicht aus der Luft gegriffen, sondern entspringt diversen Beispielen Konkreter Dichtung in japanischer oder chinesischer Schrift, zum Beispiel Shoji Yoshizawas *wa* (Abb. 6). Die „Übersetzung“, die Klaus Peter Dencker anbietet, besteht überwiegend aus einschränkenden Aussagen wie „kann einmal heißen [...] dann aber auch“, „Beispiele weiterer Lesungsmöglichkeiten“ und „in doppelter Bedeutung“. Ein der japanischen Sprache und Schrift mächtiger Leser wird diese Vieldeutigkeit der Wortbedeutungen vielleicht zu schätzen wissen, für jeden anderen Rezipienten stellt schon die Erklärung ein Rätsel dar. Yoshizawas Visuelles Gedicht lebt zu sehr von seiner Ambiguität, um durch eine Übersetzung adäquat wiedergegeben werden zu können. Das Argument, dass das Werk zu komplexe Anforderungen an eine Übersetzung stellt und diese daher nicht sinnvoll ist, erscheint zugegebenermaßen wenig überzeugend. Doch gerade da Konkrete Dichtung auch auf ihrem spontanen Verständnis basiert oder zumindest auf dem kreativen Umgang des Lesers mit ihren Komponenten auf der Fläche, kann man sagen, dass eine derart komplizierte Übersetzung die Wirkung des Gedichts eher stört als unterstützt.

Neben diesem die Semantik betreffenden Problemfeld erweist sich häufig ausgerechnet die Materialität der Konkreten Werke als problematisch zumindest für die intendierte Aussage. Ein in mehreren Anthologien aufgenommenes Werk von Shu-

taro Mukai ordnet die japanischen Zeichen für „Mensch“ und „zwischen“ alternierend in einer Rautenform an (Abb. 7). Die Bedeutung der Wörter verweist direkt auf ihre Anordnung in der Fläche, die „Menschen“ stehen zwischen den „zwischen“ und die „zwischen“ zwischen den „Menschen“. Dieser Verweis auf die materiale Syntax lässt sich durch die parallele Anordnung der übersetzten Wörter auch im Deutschen realisieren. Der Kontrast zwischen dem simplen Zeichen für „Mensch“ und dem ungleich aufwändigeren Zeichen für „zwischen“ ist hingegen unübertragbar. Mukai deutet mit dieser Konkretisierung auf das bei asiatischen Schriftzeichen oft zu beobachtende Phänomen hin, dass basale Bedeutungen einfach zu symbolisieren sind, während abstrakte Konzepte komplexe Zeichen aufweisen. Dieses Paradigma hebt er gleichzeitig durch die erwähnte Flächenform aus, da das Abstraktum nun als Konkretum auf dem Papier erscheint. Somit verwirklicht Mukai auf geschickte Weise dieses grundlegende Ziel der Konkreten Dichtung: Das, „was im konventionellen Sprachgebrauch als abstrakt gilt, nämlich das Allgemeine der Kategorien und Begriffe überhaupt, [...] in der konkreten Poesie unmittelbar, d. h. als konkrete Wirklichkeit“ zu vergegenwärtigen.²⁶ Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel kann die Übersetzung dieses Werks zum Verständnis beitragen: Der Leser kann auch den subtilen sprachkritischen Kommentar nachvollziehen, jedoch nur in Verbindung mit dem Original. Die deutsche Übersetzung allein beinhaltet zwar ebenfalls die Transformation des Abstrakten ins Konkrete, die zweite Ebene lässt sich in lateinischer Schrift jedoch nicht realisieren.

Für einen der Originalsprache unkundigen Leser eröffnen sich also bestimmte Dimensionen übersetzter Konkreter Dichtung nur schwer oder gar nicht. Dies ist kein spezifisches Problem Konkreter Dichtung sondern die Krux einer jeder Übersetzung. Im Hinblick auf die Besonderheiten des Konkreten Genres zeigt sich jedoch, dass auch die Reduktion und die Konkretisierung der Bestandteile eines lyrischen Werkes die Übertragung in andere Sprachen nicht zwangsläufig erleichtern. Mit einer passenden Übersetzung an der Hand kann der Rezipient Konkreter Dichtung mitunter viel aus einem Text herauslesen – vielleicht mehr als aus einem vergleichbaren nicht-konkreten Text –, aber das volle Spektrum an Bedeutungsnuancen kann sich ihm nicht erschließen. Auch wenn es ihr erklärtes Ziel ist, es nicht zu sein, sind die meisten Konkreten Gedichte ebenso von ihrem sprachlichen Kontext abhängig wie konventionelle Literatur.²⁷ Ein Leser kann durch Konkrete Dichtung einiges über das System einer ihm fremden Sprache lernen, je nachdem, inwiefern ihr Autor dieses thematisiert. Aber diese Aussage lässt sich nicht auf die Gesamtheit Konkreter Dichtung anwenden, vor allem nicht auf solche der Visuellen Poesie, die tendenziell Bilder sind und keine Lyrik und als solche überhaupt kein Problembewusstsein für sprachliche Diversität entwickeln.

Es reicht also nicht, verschiedene Sprachen in einem Text zu kombinieren und ihn als konkret zu definieren, um von allgemeiner Verständlichkeit ausgehen zu können. Und auch die weitverbreitete und oftmals unreflektierte Einstellung, dass ein konkretes Wort *per definitionem* universal ist, muss als falsch betrachtet werden.

²⁶ Gappmayr, Heinz: Die Poesie des Konkreten. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 7.

²⁷ Vgl. Clüver: Das internationale konkrete Gedicht, S. 313.

Konkrete Gedichte sind ebenso abhängig von der Bedeutung ihrer Elemente wie ‚konventionelle‘ Lyrik, denn kein geschriebenes Wort kann seine abstrakte Bedeutung vollkommen ablegen. An dieser Stelle setzt wiederum Monika Schmitz-Emans an und eröffnet eine neue Ebene der Diskussion, indem sie zwei Schlagworte in den Raum stellt:

Je weiter man den Begriff der Sprache faßt, desto weiter ist logischerweise auch der Begriff der Vielsprachigkeit auszulegen. So wäre unter dem Obertitel ‚Vielsprachigkeit‘ nicht zuletzt über differente semiotische Systeme zu sprechen, über Bild-, Ton- und Körper-Sprachen, über die Beziehungen einzelner Künste und Medien.²⁸

4. Semiotik und Intermedialität

Semiotik und Intermedialität sind auch in den Theorien der Konkretisten die Schlüssel zu universaler Verständlichkeit. Durch die Einbeziehung von visuellen Elementen, die in der normalen Verwendung von Sprache eine untergeordnete Rolle spielen, und durch die Neubesetzung dieser Elemente mit Funktionen, die Standardsprache auf andere Weise erfüllt, öffnet die Flächenform „die Bahn für eines der utopischeren Ziele der neuen Dichtung: über alle sprachlichen, nationalen und kulturellen Schranken hinweg ein weltweites Publikum unmittelbar anzusprechen“.²⁹

Diese Fähigkeit der Konkreten Dichtung wurde früh in ihrer Entwicklung erkannt, und einige Künstler spezialisierten sich im Folgenden darauf, das Potential der Fläche als bildlich formbaren Bestandteil eines Textes auszuloten. In seinem grundlegenden Manifest *Zur Poesie der Fläche* beschreibt Franz Mon die Möglichkeiten, die sich durch das Dichten in der Fläche eröffnen: „In der Zweidimensionalität der Fläche kann sich ein Teil der Gestik eines Textes darstellen [...]. Die optische Gestik gesellt sich selbstverständlich zur phonetischen und zur semantischen – als Ergänzung, Erweiterung, Spannung, Negation“, er geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, dass ein Flächentext die phonetische und die semantische Dimension regelrecht „aufsaugen“ kann.³⁰ Dass flächiges Arrangement semantischen Gehalt besitzen kann, wurde bereits gezeigt – beispielsweise anhand des ‚Zwischen‘ in der Anordnung der Zeichen im Rautengedicht Shutaro Mukais. Mon selber liefert jedoch leider keine Beispiele dafür, wie die phonetische Komponente eines Wortes in der Fläche wiedergegeben werden kann und auch in anderen Traktaten zur Konkreten Dichtung wird dieser Aspekt weitestgehend ausgeklammert.

Im Hinblick auf die Möglichkeiten von Fläche und Semiotik lohnt es, ein einzelnes zweisprachiges Gedicht aus der Feder von Luiz Ângelo Pinto zu betrachten (Abb. 8). Dieses verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise das Potential, welches intelligente Nutzung von Zeichensystemen und Fläche für übersprachliche Kommunikation besitzt. Seinem Visuellen Gedicht stellt er ein Glossar voran, in dem ein Pfeil,

²⁸ Schmitz-Emans: *Literatur und Vielsprachigkeit*, S. 15.

²⁹ Clüver: *Das internationale konkrete Gedicht*, S. 311.

³⁰ Mon, Franz: *Zur Poesie der Fläche*. In: Schmidt, Siegfried J.: *konkrete dichtung. texte und theorien*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 18.

bestehend aus einem quadratischen Körper und einer dreieckigen Spitze, nach links mit „Ja“ identifiziert wird und ein Pfeil nach rechts mit „Nein“. Darauf folgen fünf Variationen dieser Pfeile. Die erste zeigt die beiden Zeichen getrennt voneinander, sozusagen als Bestandsaufnahme. Darunter folgen wieder beide Pfeile, diesmal direkt aneinander angesetzt. Im nächsten Schritt teilen sich die Pfeile das Quadrat, welches dadurch zwei Spitzen erhält. Das vierte Bild ist eine gleichseitige Raute, die Dreiecke ohne das Quadrat in ihrer Mitte, und die letzte Variante zeigt das Viereck wieder im Originalzustand, jedoch ohne Pfeilspitzen. Die Variationen verlaufen nach einem leicht nachvollziehbaren Prinzip, durch das sich die beiden Pole links und rechts einander annähern, bis sie im fünften Schritt durch das Viereck, das sie miteinander teilen, ersetzt werden. Sobald der „lexical key“ mit einbezogen wird, eröffnen sich jedoch vollkommen neue Perspektiven. „Ja“ und „Nein“ mit zwei komplementären Richtungen zu parallelisieren ist keine innovative Leistung und stellt einfach den Transfer vom sprachlichen Zeichensystem in ein visuelles dar. Aber wie sieht es aus, wenn die folgenden Varianten rückübersetzt werden sollen? Wäre das zweite Zeichen „Unsicherheit“? Das dritte „Dilemma“? Und das letzte schließlich „Resignation“? Intuitiv kann über die visuelle Ebene erfasst werden, was die einzelnen Modifikationen des simplen Ausgangsmaterials bedeuten. Doch eine adäquate Übersetzung in die konventionelle Sprache ist fast unmöglich oder zumindest unsicher. Pinto schafft auf verblüffend einfache Weise Aussagen, die ausschließlich visuell codiert werden können, dabei gut rezipierbar sind und Bedeutung transferieren, die interlingual verständlich ist – Ja und Nein sind Bedeutungen, die in jeder Sprache vorkommen. Er wiederholt dieses Experiment mit komplexeren Lexemen – „männlich“ und „weiblich“ sowie „jetzt“, „vielleicht“ und „niemals“ – wobei sich nicht nur semantisch, sondern auch visuell kompliziertere Gebilde ausbilden. In Pintos Werken ist die visuelle Wahrnehmbarmachung von Kategorialbegriffen wie Geschlecht und Möglichkeit hervorragend realisiert. Seine Werke sind im besten Sinne metasprachlich und wirken im „optisch semantischen Präsentationsfeld auf der Schwelle zwischen Noch-Sprache und Schon-Sprache, zwischen Schon-Sinn und Noch-Sinn“, wie Siegfried J. Schmidt es ausdrückt.³¹

5. Schlussbetrachtung und Ausblick

Das zentrale Ansinnen der frühesten Konkreten Poesie war es, die Sprache und die Schrift auf ihr elementares Material zu reduzieren und dabei das System der Repräsentation zu unterwandern. In einigen konkreten Werken kann dieses Ziel als erreicht betrachtet werden. So zum Beispiel in Shutaro Mukais Konstellation oder Pintos Visuellem Gedicht. Die Mechanismen und Funktionen konventioneller Schriftsprache können in Konkreten Gedichten nicht nur aufgehoben, sondern sogar erweitert werden. Es offenbart sich jedoch, dass diese Erschließung neuer Bedeutungsebenen erst durch die Nutzbarmachung von Elementen, die konventionell als eher sekundäre Bestandteile von Schriftsprache angesehen werden, möglich wird. Nur wenn die Fläche, auf der die Worte gesetzt werden, produktiv genutzt und als eigener Bedeutungsträger verstanden wird, kann ein Teil der Aussage eines Gedichts

³¹ Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 144.

darin aufgehen. Die Verlagerung von Schrift in andere, stärker visuelle Zeichensysteme kann weitere Bedeutungsnuancen eröffnen. Aber kein konkretes Werk kommt ohne einen normalsprachlichen Anteil aus, und sei er noch so klein.

Doch genau darin läge großes interlinguales Potential. Konventionelle Sprache ist ein semiotisches System und bedingt als solches Arbitrarität zwischen Wörtern und Bedeutung. Verschiedene Sprachen füllen die Distanz zwischen den Objekten, über die gesprochen wird, und den Wörtern, die diese bezeichnen, unterschiedlich aus. Könnte eine Sprache entwickelt werden, deren Vokabular die Distanz zwischen Zeichen und Bezeichnetem überwindet, so wäre ein jeder Bestandteil dieser Sprache natürlicherweise eine Universalie, ein universal verständliches Sprachelement. Jedes Wort dieser nicht-semiotischen Sprache würde die einzige Möglichkeit darstellen, ein Signifikat zu bezeichnen. Monika Schmitz-Emans sieht in der „Utopie des reinen Wortes“ Analogien zu Überlegungen der Kabbalistik, „formuliert gerade [diese] doch die Utopie einer Sprache, welche den Dingen homolog wäre, so daß alle Grenzen zwischen Sprachwelt und Realität, die Grenzen aber auch zwischen den Einzelsprachen hinfällig würden“.³² Doch diese Homologie ist nicht realisierbar und stellt daher auch keinen echten Ansatz zu einer Universalsprache dar.

Letztendlich kann Konkrete Dichtung nur Ansatzpunkte dafür liefern, wie eine auf Visualität basierende Sprache funktionieren kann. Für einen geschulten Leser können konkrete Gedichte mehr ausdrücken als ‚konventionelle‘, aber nie ohne dabei doch auf nicht-konkrete Sprache zurückzugreifen. Von der Utopie von universaler Verständlichkeit oder gar einer Universalsprache ist die Konkrete Dichtung damit noch weit entfernt. Aber selbst wenn sie sich insgesamt nicht vollständig von ihr lösen kann, erschließt sie sich innerhalb ihres eigenen Systems neue Wege der Kommunikation, die eine von ‚konventioneller‘ Sprache unabhängige Funktionsweise aufweist und in vielerlei Hinsicht über diese hinausweist.

Polyglossie spielt dabei eine ambivalente Rolle: Einerseits ermöglicht sie ein vielseitiges Spiel mit Sprache und ihren Bestandteilen, wie zum Beispiel in Ferdinand Kriwets Zirkel, wodurch die Maxime der Konkreten Dichtung – Verständnis von Sprache durch Spiel – erfüllt wird. Andererseits werden fremdsprachliche Anteile in Konkreter Dichtung oftmals vor allem aus Interesse an ihrer visuellen Form verwendet und nicht, um sie auf einer linguistischen Ebene mit anderen Sprachen zu verbinden oder zu kontrastieren. Manche Werke lassen Interpretationen zu, die Aussagen über die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit verschiedener Sprachen machen, so die von Schubert oder McCauley, aber diese Erkenntnisse sind meistens wenig prägnant und nur eine von vielen Möglichkeiten. Die enthusiastische Annahme Gomringers, dass ein konkretes Wort grundsätzlich allgemein verständlich ist, stellt sich als falsch heraus. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass keine Konkrete Dichtung gänzlich ohne nicht-konkrete Anteile auskommt, die wiederum in einer spezifischen Sprache geschrieben sind. Die Übersetzung Konkreter Dichtung – vermutlich die häufigste Form von Mehrsprachigkeit in diesem Genre – ist ebenfalls von Fall zu Fall unterschiedlich zu bewerten. Einige Werke, so Mukais *zwischen*, transportieren ihre Grundaussage auch in einer anderen Sprache auf gelungene Weise, andere weniger gut. Konkrete Dichtung, in der eine echte Konkreti-

³² Schmitz-Emans: Die Sprache der modernen Dichtung, S. 189.

sierung des Wortes zumindest im Ansatz gelingt, arbeitet hingegen mit derart grundlegenden Elementen von Sprache, dass eine Übersetzung fast unnötig erscheint. Sowohl *zwischen* als auch speziell Pintos Werk zählen zu diesen Gedichten. Die visuellen Bedeutungsträger, die in solchen Werken dominieren, bilden dabei praktisch eine eigene Form der Kommunikation, die eine Brücke zwischen den Sprachen schlägt.

Literatur

- Bense, Max: Konkrete Poesie. In: Garbe, Burckhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1987, S. 74-83.
- Bremer, Claus: [konkrete dichtung]. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 7.
- Clüver, Claus: Das internationale konkrete Gedicht: Schreiben in vielen Sprachen. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 311-326.
- De Campos, Augusto/Pignatari, Décio/De Campos, Haroldo : Programm der konkreten Poesie. In: Gesammelte Manifeste. O. O.: édition galerie press o. J., S. 25.
- Dencker, Klaus Peter: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: TEXT + KRITIK. Sonderband Visuelle Poesie (1997), S. 169-184.
- Franzobel: Das Meer der Sprache. Eine Sehreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie. In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 143-184.
- Gappmayr, Heinz: Die Poesie des Konkreten. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 4-7.
- Gappmayr, Heinz: Was ist konkrete Poesie? In: TEXT + KRITIK 25 (1970), S. 5-9.
- Garnier, Pierre: Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik. In: Grimm, Reinhold (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966, S. 451-469.
- Gomringer, Eugen: vom vers zur konstellation. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 12-18.
- Gomringer, Eugen: die konkrete poesie als übernationale sprache. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 54-56.
- Gomringer, Eugen: zur entwicklung der konkreten poesie. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 110-114.
- Kessler, Dieter: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1976.
- Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. IX-LI (9-51).
- Mon, Franz: Zur Poesie der Fläche. In: Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 5-32.
- Piringer, Jörg/Vallaster, Günter (Hg.): A Global Visuage. Wien: edition ch 2012.
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 7-35.
- Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven. In: Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 141-148.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11-46.
- Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Wilhelm Fink 1997.
- Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1984.

„Ich bin ein Indianer“

Hab' ich es doch geahnt!

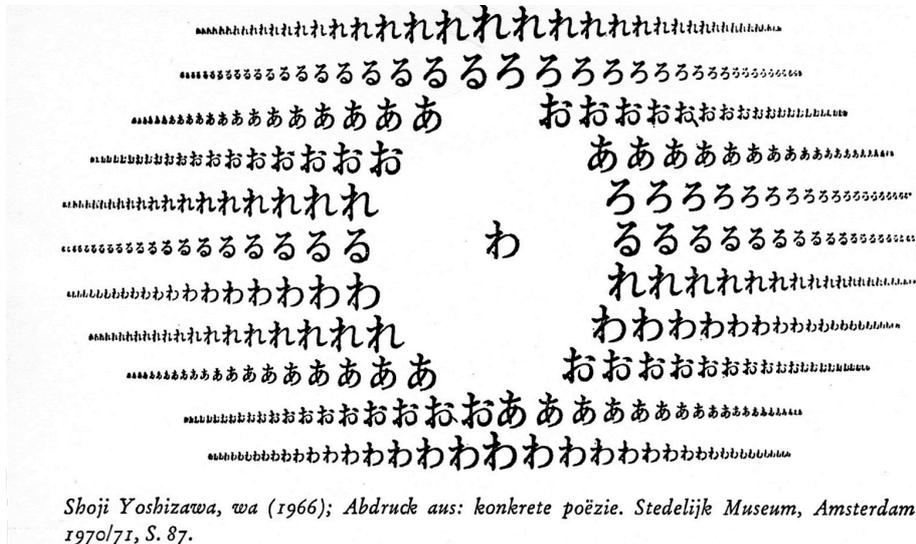
Wir sind
doch alle
Indianer

Wir sind alle Franzosen

Wer weiß das schon so genau

#	
2771	I am an Indian.
2503	I've already assumed that.
1672	In fact we are all Indians.
1994	We are all French.
2604	Well, who knows.

Abb. 5: Schubert, Veronika: o.T.. In: Piringer, Jörg/Vallaster, Günter: A Global Visuage. Wien: edition ch 2012, S. 71.



Dieser Text besteht aus Zeichen der japanischen Silbenschrift; das Zeichen in der Mitte heißt »wa« = Summe, Kreis, Bündel. In der 1. Zeile ist das Zeichen »re« in der letzten »wa« zu lesen: »ware« kann einmal heißen »das Ich«, dann aber auch »Bruchstück«. »ware« kehrt wieder in den Zeilen 7 und 8 auf der linken Seite. Beispiele weiterer Zuordnungs- und Lesungsmöglichkeiten sind: linke Seite, Zeile 3 »a«, Zeile 2 »ru« = »aru« in doppelter Bedeutung als »irgend ein« und als »sein, da sein, existieren«; Zeile 4 und 5 ergeben eine Lesung »ore« = »ich«; Zeile 4, 5 und 6 eine Lesung »oreru« = »brechen, sich fügen, sich wenden, Mühe verursachen«.

Abb. 6: Yoshizawa, Shoji: wa. In: Dencker, Klaus Peter: Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln: DuMont Schauberg 1972, S. 89.

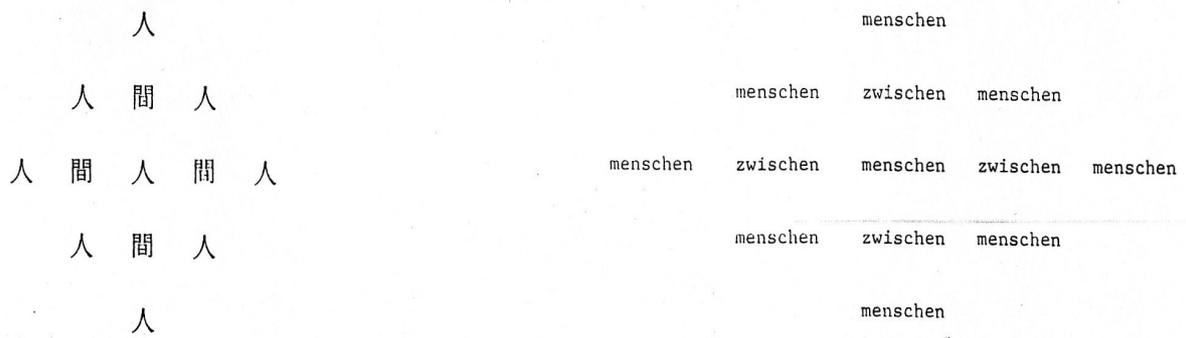


Abb. 7: Mukai, Shūtao: o.T.. In: Ernst, Ulrich: Konkrete Poesie. Innovation und Tradition. Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 5 (1991), S. 129.

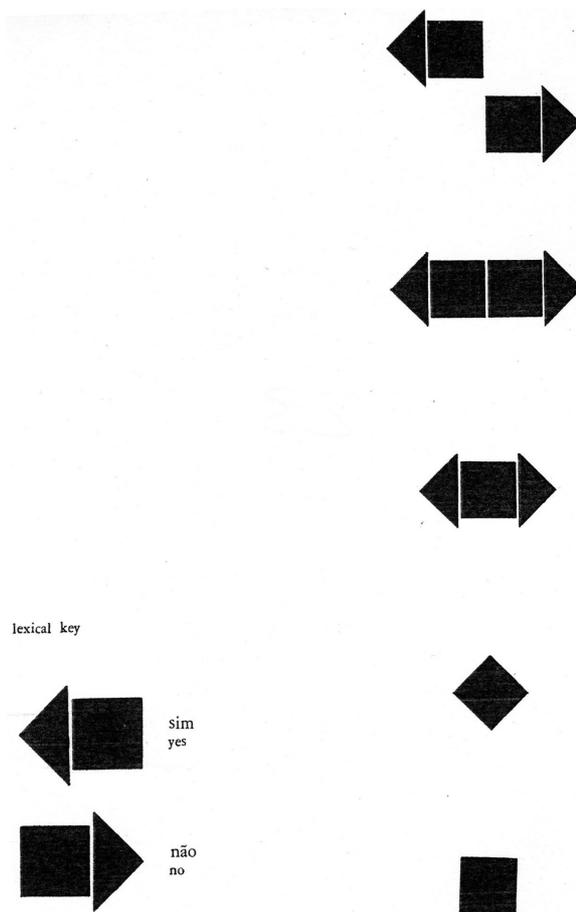


Abb 8: Pinto, Luiz Ângelo: o.T.. In: Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 63.