

Beatrice Nickel (Stuttgart)

Konkrete Poesie und ihr Anteil an der Globalität der Literatur

1. Vorbemerkung

Eine der primären Aufgaben nicht nur der Komparatistik, sondern der Literaturwissenschaft im Allgemeinen sollte es sein, Literatur als ein globales Phänomen zu erfassen und zu beschreiben. Manifestiert sich der globale Charakter von Literatur auch am augenscheinlichsten im Rahmen einer Poetik der *imitatio* in motivischer, thematischer und gattungsgeschichtlicher Hinsicht, so besteht er dennoch auch dann, wenn bestimmte Techniken eine internationale Präsenz besitzen. Dies gilt beispielsweise für die Konkrete Poesie, deren Funktion als einer der Katalysatoren der Globalität von Literatur im Folgenden erläutert wird.

Konkrete Poesie ist *per se* ein internationales Phänomen, oder wie Eugen Gomringer es formuliert hat: „die konkrete poesie [...] ist einer der konsequentesten versuche, poesie inter- und ibernational zu begründen.“¹ Zunächst müssen wir – im Sinne wissenschaftlicher Eindeutigkeit – zwischen einem engeren und einem weiteren Begriff der Konkreten Poesie unterscheiden. Die Konkrete Poesie im engeren Sinne meint eine seit den 1970er Jahren historisch gewordene Dichtung. Ihre ‘Geburtsstunde’ lässt sich zu Recht als „transatlantic baptism“², nämlich durch Eugen Gomringer und Décio Pignatari in der Hochschule für Gestaltung im Jahre 1955 in Ulm, bezeichnen. In den frühen 1950er Jahren sowohl in Deutschland als auch Brasilien entstanden, findet sie Aufnahme in fast allen europäischen Ländern, Nordamerika und Japan. Im Folgenden soll der Begriff der Konkreten Poesie jedoch nicht in diesem unnötig eingeschränkten historischen Sinn gebraucht werden, sondern in einem sehr viel umfassenderen Sinn: Er ist all jenen Gedichten vorbehalten, in denen eine Transparenz des Zeichengebrauchs nicht gegeben ist, sondern stattdessen die Materialität der jeweils eingesetzten Zeichen im Vordergrund steht, wie dies auf ähnliche Weise schon im Futurismus und Dadaismus betrieben wurde,

¹ gomringer (1996), S. 9. Vgl. auch den Ausspruch des Dichters Jonathan Williams (1929-2008): „If there is such a thing as a worldwide movement in the art of poetry, Concrete is it.“ Zitiert nach Williams (1967), S. vii.

² Clüver (2000), S. 33.

bevor der Surrealismus diesen Experimenten ein jähes Ende bereitet hat. Gilt dies auch für die Bereiche der Lautdichtung, der Gedichtobjekte u.ä., so beschränken sich die folgenden Ausführungen auf den visuellen Bereich, und zwar auf visuelle Konkrete Poesie nach 1945, zumal in der Dichtung aus dieser Zeit eine starke Tendenz zu konkretistischen Verfahrensweisen herrscht.

Konkrete Poesie ist vor allem „a revolt against the transparency of the word“³, gegen die sich prinzipiell, aber in wesentlich geringerem Maße Dichtung *per se* richtet.⁴ Für die Konkrete Poesie gilt daher:

Das Zeichen verliert hier seine Transparenz mit Blick auf seine konventionelle Funktion und seinen konventionellen Sinn. Sein Material erscheint plötzlich als widerständig gegen die uns geläufigen Verfahren der Produktion und Vermittlung von Sinn. Verliert das Zeichen aber seine konventionellen Funktionen und Gebrauchsweisen, steht es zu neuer Gestaltung zur Verfügung.⁵

Damit einher geht eine prinzipielle Umwertung von Signifikat und Signifikant, die sich in einem „processo di progressiva perdita di valore subito dal significato verbale a vantaggio del significante [...]“⁶ manifestiert. Konkrete Poesie steht so für die Befreiung der Sprache (Schrift und Rede) von ihrer referentiellen Funktion, und zwar durch eine Betonung der Materialität von Sprache: „Materiality of language is that aspect which remains resistant to an absolute subsumption into the ideality of meaning. [...] To see the letter not as phoneme but as ink, and to further insist on that materiality, inevitably contests the status of language as a bearer of uncontaminated meaning.“⁷

Dass die Überschreitung von nationalen Grenzen einhergeht mit einer solchen von Gattungsgrenzen und Medien⁸ – in Form von visueller Poesie, Lautpoesie, Gedichtobjekten u.ä. – und auch mit der Überwindung des Gegensatzes von Gebrauchskunst und ‘hoher’ Kunst, darauf sei hier nur kurz hingewiesen.⁹

³ Waldrop (1982), S. 315.

⁴ Vgl. beispielsweise Mon (1959), S. 31f.: „sprechen, das sich zur poesie umkehrt, ist ein versuch, des selbstverständlichsten, das unter den komplizierten und aufreibenden arbeiten der sprache vergessen wurde, habhaft zu werden.“

⁵ krüger/ohmer (2006), S. 10.

⁶ Pignotti/Stefanelli (1980), S. 143.

⁷ Perloff (1991), S. 129. Vgl. auch Sheppard (2005), S. 218.

⁸ Auf den Zusammenhang von Intermedialität und Internationalität hat schon Ernst (1991), S. 9 hingewiesen: „So wie die Konkrete Poesie Gattungsschranken durchbricht, so hat sie auch Grenzen der Nationalliteratur überschritten und dabei weltweite Verbreitung gefunden, ja sie läßt darüber hinaus den Versuch erkennen, über den intermedialen Ansatz hinaus ein interkulturelles Konzept umzusetzen.“

⁹ Vgl. hierzu gomringer (1955), S. 19.

Aus dem Anspruch auf Internationalität ergibt sich folgerichtig, dass eine Sprache oder besser ein Zeichensystem bzw. Zeichensysteme gefunden werden müssen, das bzw. die universal anwendbar und supranational verstehbar ist bzw. sind. Eugen Gomringer, der als einer der ersten das Konzept einer universalen Gemeinschaftssprache vorstellte, wählte für diese bezeichnenderweise das Modell internationaler Verkehrszeichen und Anweisungen auf Flughäfen.

Die globale Ausrichtung der Konkreten Poesie ist schon in ihren Prämissen gegeben: „So ist die Universalität der Konkreten Poesie sowohl Folge der Konkretheit ihres Materials und seiner asyntaktischen Verwendung, [sic.] als auch Folge ihrer strukturgebundenen Semantik, der Auflösung des subjektiven Bezugspunkts und der daraus resultierenden Multiplizierbarkeit der Sprachelemente.“¹⁰ Hinzu kommt vor allem noch der Aspekt der Reduktion, so dass – im Idealfall – der allen Sprachen gemeinsame Nenner erreicht wird.¹¹ Eine weitere Prämisse der Konkreten Poesie erleichtert bzw. fördert deren internationale Ausrichtung: der erweiterte Textbegriff. Dieser ist nicht auf skripturale Zeichen beschränkt, sondern nach allen Seiten hin offen: „Text‘ muß hier [...] gebraucht werden im allgemein semiotischen Sinn als eine kohärente Zeichenmenge beliebiger Zeichen aus beliebigen Zeichenrepertoires nach beliebigen Verknüpfungsregeln.“¹² Außerdem gehören für die konkreten Dichter im Bereich der visuell zu rezipierenden Dichtung zum Text und der Textkonstitution außer den eingesetzten Zeichen auch die gestalterischen Präsentationsebenen (Typographie, Größe, Anordnung, Farbe etc.), die sich natürlich alle über nationale Grenzen hinwegsetzen.

Die Internationalität lässt sich im Rahmen der Konkreten Poesie jedoch noch erheblich steigern, und zwar durch verschiedene Möglichkeiten, die alle zusammenhängen mit der „Entdeckung zahlloser Informationselemente außerhalb des alphabetischen Zeichenbestands [...]“.¹³

Wie bereits ausgeführt, ist das Merkmal der globalen Verständlichkeit und der universalen Anwendbarkeit ebenfalls in nicht-visuellen Bereichen der Produktion Konkreter Poesie gegeben, jedoch beschränke ich mich auf Beispiele der visuellen Konkreten Poesie. Bei den repräsentativen Gedichtstypen – Vollständigkeit konnte in diesem Rahmen nicht angestrebt werden –, die dieser Dichtung Internationalität verleihen können und die im Folgenden vorgestellt werden, handelt es sich um: Zahlen-, Interpunktions- und ‘Bildgedichte’¹⁴.

¹⁰ Lenz (1976), S. 101. Vgl. auch Kopfermann (1974), S. XI.

¹¹ Vgl. Garnier (1968), S. 148: „Le Spatialisme a pour but le passage des langues nationales à une langue supranationale [...]“.

¹² Weiss (1984), S. 169.

¹³ Gerz (1974), S. 38.

¹⁴ Ich verwende diesen Terminus nicht für Gedichte, die sich – mehr oder weniger explizit – auf ein bestimmtes Bild beziehen, sondern für visuelle Konkrete Poesie, die keine skripturalen, sondern ausschließlich pikturale Elemente enthält.

2. Zahlengedichte¹⁵

Beginnen wir mit einem poetischen Beispiel für die *langue universelle* im von Pierre Garnier in den 1960er Jahren initiierten *spatialisme*:

1 . 000 . 000 . 000

Pierre Garnier, ohne Titel (1978)¹⁶

Es handelt sich hierbei um ein fast reines Zahlengedicht, das eine radikale semantische Offenheit aufweist. Globaler oder – in der Terminologie Pierre Garniers – supranationaler kann Poesie kaum sein. Der Dichter führt hier vor, welche große Wirkung eine kleine Ursache, in diesem Fall ein einzelner Schrägstrich, haben kann. Ein solcher verwandelt die Zahl eine Milliarde nämlich in die Null. Die Milliarde und die Null sind sich dabei in einem Aspekt ähnlich: Beide sprengen die Vorstellungskraft des Betrachters, und zwar insofern, als die eine Zahl für die menschliche Anschauung zu groß und die andere für diese zu klein ist. Außerdem bleibt die Spur einer Milliarde bestehen, ganz gleich, was an der Stelle der Eins auch erscheinen mag. Alles kann auf diese Weise mit dieser Spur der Milliarde gelesen werden.

Interessant ist in diesem Gedicht auch die semantische Aufladung der *blancs*. Dadurch, dass diese vor und nach den Nullen erscheinen, stellt Garnier eine Äquivalenzebene zwischen der Null und den Leerstellen her. Dieses Verfahren erinnert natürlich stark an Mallarmés Neubewertung der *blancs* im Gedicht: „Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord [...]“. ¹⁷ In diesem Sinne heißt es in Kurt Schwitters’ *Thesen über Typographie* (1924):

Auch die textlich negativen Teile, die nicht bedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typographisch positive Werte. Typographischer Wert ist jedes Teilchen des Materials, also: Buchstabe, Wort, Textteil, Zahl, Satzzeichen, Linie, Signet, Abbildung, Zwischenraum, Gesamtraum.¹⁸

¹⁵ Zahlengedichte verfasste vor allem auch schon Kurt Schwitters. Diese bestehen entweder aus Zahlwörtern oder Zahlen. Vgl. hierzu Ernst (1991), S. 18. Und auch im Lettrismus wurden Zahlengedichte produziert.

¹⁶ Garnier (1978), S. 50.

¹⁷ Mallarmé (2003), S. 442. Auch der Lettrist Isou war von der bedeutungskonstituierenden Funktion von Leerstellen im Text überzeugt. Vgl. Isou (1947), S. 308f.: „Concrètement, dans le travail du créateur lettrique, le silence devient élément pratique, d’un droit égal et de la même manière que la lettre.“ Hervorhebungen vom Autor. Vgl. auch Isou (1947), S. 306ff.: La loi de la force du silence (*par laquelle on fait du silence une matière à travailler.*). Hervorhebung vom Autor.

¹⁸ Schwitters (1971), S. 180.

Beim nächsten Gedicht von Eugen Gomringer erscheint die Zahl vier isoliert auf der Papierfläche:



Eugen Gomringer, ohne Titel (1969)¹⁹

Die vollkommene Isolation der Zahl bewirkt einen absoluten „Nullkontext“²⁰. Das widerspricht dem alltäglichen Gebrauch, denn hier wird eine Zahl ja entweder mit einem Begriff (Preis, Mengenangaben etc.) oder mit mathematischen Zeichen (Plus-, Minus-, Gleichheitszeichen etc.) und einer weiteren Zahl verbunden, steht aber niemals allein. In Analogie zur Kritik am alltäglichen Umgang mit der Sprache, nämlich deren Funktionalisierung, Mechanisierung und Konventionalisierung, könnte das Gedicht auf eine Kritik an der Funktionalisierung von Zahlen zielen. In Gomringers Gedicht erscheint die Zahl vier darum isoliert. Sie stellt eine Entität dar. Die arabische Ziffer vier wird hier aus ihren römischen Entsprechungen gebildet. Auf diese Weise betont Gomringer die Materialität der Zahl besonders stark. Außerdem treffen zwei Zeichensysteme aufeinander, nämlich in Gestalt der arabischen und römischen Ziffern. Dies wirft die Frage nach dem arbiträren Charakter der Benennung auf, und das schon hier, obwohl wir uns noch im außersprachlichen Bereich der Zahlen befinden.

Das visuelle Zeichen (die Zahl vier) ist absolut kontextlos. Hieraus folgt eine wichtige Möglichkeit der Konkreten Poesie: Durch die Reduktion auf ein Minimum „entstehen [...] zahllose neue Kontexte und mit ihnen Inhalte“.²¹ Die Zahl vier ist im Gedicht ein potentieller Bedeutungsträger – auch die Konkrete Poesie schafft die Bedeutung nicht ab –, aber es besteht eben

¹⁹ gomringer (1969), S. 48. Das Gedicht ist das erste eines Gedichtpaares. Im anderen Gedicht wird die römische Zahl vier als komplementäre Ergänzung zu diesem Gedicht aus ihrer arabischen Entsprechung gebildet.

²⁰ Weiss (1984), S. 105.

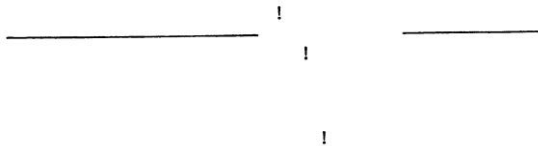
²¹ Vollert (1999), S. 55. Vgl. Webster (2005), S. 147: „By a reduction of means, it [scil. the concrete poem; B.N.] achieves an expansion of possible readings [...]“

keine im voraus festgelegte Sinnzuschreibung. Man könnte beispielsweise durchaus an die biblische Zahlensymbolik denken. Hier dient die Zahl vier als Symbol der vier Himmelsrichtungen, der vier Paradiesflüsse und der Anzahl der Evangelien im Neuen Testament. Ebenso könnte man aber auch an die vier Jahreszeiten denken. Eine weitere Bedeutungsdimension erschließt sich durch Gomringers Interesse für die Mystik: Hier ist die Zahl vier Zeichen für die vier Elemente.

Auf Claus Bremers *Matterhorn*²² möchte ich an dieser Stelle nur kurz verweisen. In diesem Gedicht wird der Berg ausschließlich aus Zahlen gebildet, und zwar deshalb, um ihn ganz unter dem Aspekt des Warencharakters zu zeigen: „Was gibt der Berg her, was wirft er ab, was ist die Lage wert, erschlossen von Auto-, Zahnrad-, Gondelbahn etc. Schönheit als Ware, Quell des Profits. Das Matterhorn von Zahlen gezeichnet.“²³

3. Interpunktionsgedichte

Auch in diesem Bereich sollen Zeichen erneut für sich selbst sprechen, und zwar ebenfalls losgelöst von der Bindung an einen bestimmten nationalsprachigen linguistischen Code. Auch hier steht wieder die globale Rezipierbarkeit im Mittelpunkt. Daher ist Pierre Garniers Verzicht auf sprachliche Elemente im nun zu kommentierenden Gedicht nur konsequent. Auf andere Weise könnte er nicht die größtmögliche Autonomie der eingesetzten Zeichen und die größtmögliche interpretatorische Offenheit des Gedichtes vorführen.



Pierre Garnier, ohne Titel (1978)²⁴

Hier sind Zeichen wieder selbständig geworden. Wir sind im Gegensatz hierzu gewohnt, Interpunktionszeichen im Satz als untergeordnete Elemente zu betrachten. Sie werden ja nicht unmittelbar, an sich wahrgenommen, sondern nur mittelbar, durch ihre Funktion in Bezug auf die Intentionalität eines Satzes. In der Alltagskommunikation und in der traditionellen Literatur herrscht darum eine starke Dominanz der jeweiligen Zeichenfunktion vor. Einen vollkommen anderen Umgang mit Interpunktionszeichen forderte Pierre Garnier: „Les signes de ponctuation sont à

²² Bremer (1983), S. 59.

²³ Bremer (1983), S. 60.

²⁴ Garnier (1978), o. S.

considérer dans leur valeur. Il ne faut pas seulement les voir mais les lire profondément [...].“²⁵ Im Gegensatz hierzu hatte Wittgenstein explizit darauf hingewiesen, dass und wie sehr das Ausrufezeichen die Bedeutung eines Wortes beeinflusst: „Denken wir allein an die Ausrufe. Mit ihren ganz verschiedenen Funktionen. Wasser! Fort! Au! Hilfe! Schön! Nicht!“²⁶ In Garniers Gedicht ist das Ausrufezeichen aus einem sprachlichen Kontext gelöst und somit zugleich seiner Hauptfunktion in der Alltagskommunikation beraubt. Statt einer sprachlichen Absicht untergeordnet zu sein, besitzen die Interpunktionszeichen hier eine Art eigene Sprache. Ein Unterschied besteht vor allem darin, dass hier nun keine Linearität, sondern eine simultane Syntax – eine Toposyntax – der Bildfläche vorherrscht. Die drei Ausrufezeichen im Gedicht deuten eine abwärtsgerichtete Bewegung an, die ein Gegengewicht zur ruhig fließenden horizontalen Linie darstellt. Beide ergänzen sich aber auch, denn die Linie ist an einer Stelle unterbrochen, und den leeren Raum füllen die drei Ausrufezeichen aus: Der Eindruck von Ruhe korrespondiert also mit dem einer dynamischen Bewegung, wodurch der Eindruck einer Spannung zwischen den beteiligten Elementen vorherrscht.

Nach dem hier zugrundegelegten erweiterten Textbegriff könnte es sich bei der horizontalen Linie um einen Satz handeln. Die Ausrufezeichen könnten dementsprechend für Sprechhandlungen stehen. Auf diese Weise würde eine pragmatische Kommunikationssituation entstehen, der durch die Ausrufezeichen ein großes Maß an Dramatik verliehen werden würde. Das Ausrufezeichen repräsentiert an sich ja ein Maximum an Bedeutung. Das nächste Gedicht stammt aus der Sammlung *Minimal Poems* (1994), und zwar bezeichnenderweise aus der Abteilung *Punctuations*:



Fernando Aguiar, ohne Titel (1991)²⁷

Auch hier erscheinen Interpunktionszeichen wieder ohne einen syntaktischen Kontext. Beim Zeichen für ‘und’ (&) ist dies umso ungewöhnlicher, als es ja gerade die Aufgabe hat, eine Verbindung zwischen zwei Elementen herzustellen, darin besteht üblicherweise die alleinige ‘Daseinsberechti-

²⁵ Garnier (1978), o. S.

²⁶ Wittgenstein (2005), S. 67.

²⁷ Aguiar (1994), S. 32.

gung' eines solchen Konnektors. Hinter dieser Funktion verschwindet das Zeichen dann ganz. Im vorliegenden Gedicht gibt es allerdings nichts, was verbunden werden könnte. Das Zeichen ist einfach nur da, um zu sein. Seine einzige Funktion ist daher die Selbstreferentialität, nicht die Zusammenführung von zwei Begriffen. Bezeichnenderweise hat Aguiar nicht die verbale Variante, eine nationalsprachige Form für 'und' (and, y etc.) gewählt, sondern die global gültige Zeichenform '&'.

Die Existenz und die Materialität des &-Zeichens scheinen dadurch verstärkt zu werden, dass ein Ausrufezeichen auf ihm ruht. Dieses scheint seinem Dasein Nachdruck zu verleihen. Eine vergleichbare Funktion erfüllt hier auch der Fettdruck. Auf die Assoziation von Schrifttypen und den Atmosphärenwert sei hier nur am Rande hingewiesen.²⁸ Beide Zeichen (& und !) haben jedenfalls keine Funktion in einem syntaktischen Zusammenhang, sondern nur in der Relation zueinander.

Das letzte Beispiel für Interpunktionsgedichte stammt erneut aus dem Wirkungsfeld des *spatialisme*. Es zeichnet sich zunächst und vor allem wieder durch seinen globalen Charakter aus:



Pierre Garnier, ohne Titel (1978)²⁹

Auch hier spielt die Beziehung der Zeichen zueinander wieder eine entscheidende Rolle. Die horizontale Linie am unteren Rand des Gedichtes hält die Einzelteile zusammen, auf diese Weise entsteht ein harmonisch ausgeglichener Eindruck. Als komplementäre Ergänzung hierzu herrscht eine Spannung zwischen den eingesetzten Zeichen vor. Diagonal ergänzen sich jeweils die Gedankenstriche und die Klammerzeichen, so wie sie in der gewöhnlichen Kommunikation verwendet werden. Horizontal besteht jedoch eine Spannung zwischen den gebogenen Linien der Klammern und den geraden der Gedankenstriche. In beiden Fällen ist offensichtlich, dass eine Aussage und somit ein Mitteilungsinhalt fehlen. In der gewöhnlichen Kommunikation kommt es aber gerade auf das an, was von Klammern oder Gedankenstrichen eingerahmt wird. Im vorliegenden Gedicht werden

²⁸ Vgl. Ovink (1938). Zur Bedeutung der Typographie in der Konkreten Poesie vgl. Solt (1970), S. 61ff.

²⁹ Garnier (1978), o. S.

darum „Leerfelder [...] Wirkfelder“³⁰. Durch diese folgenreiche Abweichung wird die Absenz stark betont, gerade die Abwesenheit von etwas ist bedeutsam, und es ist keine Ersetzung beabsichtigt, wie dies auf besonders eindringliche Weise in Eugen Gomringers Konstellation *schweigen* (1954)³¹ zu beobachten ist.

In Pierre Garniers Gedicht erscheint anstelle eines begrifflichen Inhalts das aussagekräftige Weiß der Papierfläche. Dieses wird zum visuellen Äquivalent der kategorischen Verweigerung einer festen Sinn- oder Funktionszuschreibung.³² Im Gedicht geht es um die Zeichenhaftigkeit der Zeichen, nicht um die Funktion, die sie im System der Syntax zu erfüllen haben, um eine gelungene und problemlose Kommunikation zu gewährleisten.

4. ‘Bildgedichte’

Bei dieser Kategorie von Gedichten ist die Gültigkeit einer prinzipiellen Aussage über die visuelle Konkrete Poesie besonders offensichtlich: Nur vom pragmatischen Kontext her ist zu entscheiden, ob es sich um ein Bild oder ein Gedicht handelt: „Konnte man sich bei kanonisierten Textsorten noch an festen Formkriterien orientieren, übernehmen im 20. Jahrhundert verstärkt bzw. ausschließlich Momente wie Erscheinungsort (z.B. Gedichtsammlung, Ausstellung) oder die Deklaration des Künstlers die Klassifizierung eines ‚Textes‘ als Kunst.“³³ Außerdem ist hier der Lesevorgang endgültig einem Betrachtungsvorgang gewichen, zumal die Grenzen zwischen Literatur und Malerei vollkommen geschwunden sind. Mit diesen Punkten einher geht, dass der Aspekt der Globalität hier besonders augenscheinlich ist: Sind Gedichte nicht von Bildern zu unterscheiden, so darf auch eine Analogie der jeweils eingesetzten Zeichen unterstellt werden. Das heißt, dass das textuelle Zeichenmaterial in Gedichten ebenso wie Farben in Bildern nicht an einen nationalsprachigen linguistischen Code gebunden sind. Damit sind beide auch frei von einer bestimmten lexikalischen Semantik. Die einzige Semantik, die wir in solchen Gedichten und in Bildern vorfinden, ist eine solche, die erst im entsprechenden Gedicht und Bild erzeugt wird.

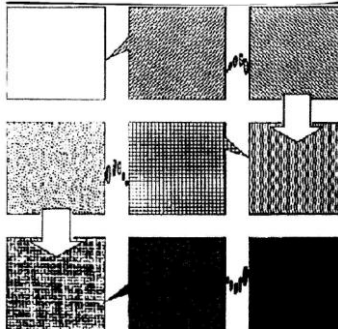
³⁰ Vollert (1999), S. 93.

³¹ gomringer (1969), S. 27.

³² Zur Bedeutung der Farbe weiß in der Konkreten Poesie vgl. Schmitz-Emans (1997), S. 207f.

³³ Weiss (1984), S. 15. Vgl. Hansen-Löve (1983), S. 325.

Betrachten wir nun das erste Beispiel, ein so genanntes *poema processo*³⁴:



Álvaro de Sá, 12x9 (1967)³⁵

Wie im idealtypischen *poema processo* sind auch im vorliegenden Gedicht keine sprachlichen Anteile zu finden, dafür neun Quadrate, beginnend mit einem weißen Quadrat und endend mit einem schwarzen. Durch Blasen, Dreiecke und Pfeile wird eine bestimmte Leserichtung vorgegeben, nämlich zunächst die traditionelle von links nach rechts und von oben nach unten. In der zweiten 'Zeile' wird diese traditionelle horizontale Leserichtung in ihr Gegenteil verkehrt: Die Augen des Lesers werden von rechts nach links geleitet, während sie in der dritten 'Zeile' wieder von links nach rechts geleitet werden. Dieses Arrangement erinnert an die archaischste Verwendung des Alphabets, das ja ursprünglich im 'Ochsengang', im Boustrophedon, Zeile für Zeile vor- und rückläufig auf den Schreibuntergrund angebracht wurde, zitiert also eine der ältesten Verwendungsweisen von Schrift überhaupt. Dadurch aber wird dieses Konstrukt als ein schriftförmiges denotiert, ohne jedoch über verbalsprachige Anteile zu verfügen.

Die von der Konkreten Poesie im Allgemeinen beschworene Simultaneität der Rezeption wurde hier zugunsten einer zeitlichen Abfolge abgelehnt. Das entspricht der Prozesshaftigkeit, die ein *poema processo* als solches präsentiert. Interessanterweise erinnern die eingesetzten Blasen an die Sprechblasen in Comics, obgleich im Gedicht gerade nichts mitgeteilt wird. Es handelt sich hierbei um eine Art „wordless cartoon“³⁶. Die Ähnlichkeit des vorliegenden Gedichtes zum Comic ist in unserem Kontext auch deshalb von Bedeutung, weil diese literarische Gattung dem An-

³⁴ Beim *poema processo* handelt es sich um eine poetische Form, die aus dem *poema semiótico* der Gruppe Noigandres entwickelt wurde. Vgl. Edeline (1998), S. 149. Edeline bezeichnet das *poema processo* hier als „héritier direct du poème sémiotique [...]“.

³⁵ Zitiert nach Dias-Pino (1971), o. S.

³⁶ Perrone (1996), S. 64.

spruch auf Globalität in zweifacher Hinsicht nachkommt: Erstens werden Comics in vielen Ländern produziert, und zweitens ist der Grad an non-verbaler Kommunikation in Comics durch den Einsatz zahlreicher pikturaler Zeichen relativ hoch. Dies hat zur Folge, dass ein Comic auch außerhalb seines Herkunftslandes vergleichsweise leicht verstanden werden kann.

Man könnte noch weitergehen: Die Sprechblase dient im Comic als graphischer Repräsentant der skripturalen Kommunikation, und selbst wenn nichts mehr mitgeteilt wird und die Sprechblase 'leer' bleibt, so können wir sie doch wenigstens als die graphisch repräsentierte Geste des Sprechens oder des Sprechen-Wollens identifizieren. Diese wird jedoch gerade aufgrund ihrer Unausgefülltheit zu einem international verständlichen Zeichen, das unabhängig vom linguistischen Code die Intention zur Kommunikation anzeigt. Die Sprechblasen des Cartoons bezeichnen zugleich den Ort, an dem sich üblicherweise Schrift befindet.

Um nochmals die Analogie zum Comic zu vertiefen: Hier sind Blasen die konventionellen Zeichen für das Denken, die Dreiecke für einen Sprechakt und der Pfeil dient ganz allgemein als ein Transformationszeichen. Die genaue Struktur des Gedichts gestaltet sich also wie folgt: Alles beginnt mit einem konventionalisierten Zeichen für die Repräsentation einer sprachlichen Handlung (Übergang vom ersten zum zweiten Quadrat). Dieser ikonisch inszenierte Sprechakt wird nachfolgend einer gedanklichen Verarbeitung unterzogen (Übergang vom zweiten zum dritten Quadrat) und mündet in einem neuen Ausgangspunkt (viertes Quadrat), wobei der Wechsel durch den Pfeil angedeutet wird. Behalten wir die Analogie zum Comic bei, so könnte hier an einen Personenwechsel innerhalb eines Gespräches gedacht werden. Der Gedanke der ersten 'Zeile' transformiert sich und ist Anlass zur nächsten sprachlichen Handlung. Analog zur ersten 'Zeile' – nur eben in umgekehrter 'Leserichtung' von rechts nach links – mündet in der zweiten 'Zeile' eine sprachliche Handlung, die nicht identisch mit der ersten ist, wie die veränderte Struktur des Quadrats verdeutlicht, hier wieder in eine gedankliche Handlung, die sich ebenfalls von der ersten unterscheidet. In der dritten 'Zeile' wiederholt sich die Transformation eines neuen sprachlichen Aktes in einen gedanklichen, und zwar – wie in der ersten 'Zeile' – wieder in der in einem Großteil der Welt konventionalisierten Leserichtung von links nach rechts.

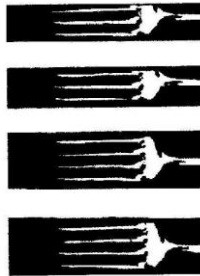
Somit wechseln sich potenzielle sprachliche und gedankliche Handlungen ab bzw. gehen ineinander über. Das *poema processo* liefert auf diese Weise eine konkrete Form der Modellbildung kommunikativen Handelns: Der Gedanke transformiert sich und ist Anlass für die nächste Rede, die nicht mit der ersten identisch ist. Auf diese Weise wechseln sich Verbalisierung und Reflexion regelmäßig ab, so wie es idealerweise in einer Gesprächssituation, an die durch die Analogie zum Comic zu denken ist, sein sollte.

Neben diesen semantischen Implikationen führt Álvaro de Sá in seinem Gedicht außerdem vor, wie die Strukturen innerhalb eines Quadrats in

denjenigen des jeweils folgenden Quadrats transformiert erscheinen, bis der Prozess in der Druckerschwärze des letzten Quadrats zu einem Ende gelangt. Somit erzeugt der Dichter einen starken kinetischen Effekt. Gezeigt wird eine kontinuierliche Veränderung von einem Anfangs- hin zu einem Endzustand: Die abgebildeten Quadrate „are represented by a sequential ‘process’ [...]”.³⁷

Information, wie sie vom ersten Quadrat repräsentiert wird, hat sich auf diesem Wege der Transformation innerhalb einer Kette kommunikativer Handlungen in eine andere Information verwandelt. Dieses *poéma semiótico* erscheint damit als eine mögliche, mit ikonischen Mitteln erzeugte Simulation des Kommunikationsvorganges und damit der Semiosen, die sich in ihm vollziehen. Daten werden, so eine denkbare theoretisch reflektierte Ebene dieses Gedichts, nicht unverändert von einem Relais der Kommunikation zu einem anderen weitergereicht, sondern sie unterliegen als Bestandteile des realen Lebens beständiger Veränderung, und in dieser Veränderung erfassen wir die Realität des tatsächlichen Lebensprozesses.

Eine solche Veränderung ist im nächsten Gedicht nicht feststellbar, hier herrscht statt Linearität wieder Simultaneität vor:



Avelino de Araújo, *Soneto América Latina* (1987)

Schon auf den ersten Blick sticht ins Auge, dass es sich um ein non-verbales Sonett handelt. Das ist insofern der Rede wert, als Araújo somit das in der literarischen Tradition auf Sprache angewiesene Sonettschema ausschließlich mit nichtsprachlichen Mitteln füllt.

Zur Form des Sonetts im vorliegenden Fall ist zu sagen, dass es zwei Quartette und zwei Terzette gibt, die 4-4-3-3-Struktur ist also beibehalten. Dennoch weicht das vorliegende Sonett in einem wichtigen Aspekt vom kanonisierten Sonett ab, denn die beiden Vierergruppen erscheinen erst nach den beiden Dreiergruppen. Die Anordnung der Quartette und Terzette im 'Normalsonett' ist also in ihr Gegenteil verkehrt. Araújo entfernt sich

³⁷ Menezes (1994), S. 83.

mit dieser Variation allerdings weniger von literarischen Mustern, als man anzunehmen geneigt sein könnte: Auch für eine solche Anordnung gibt es nämlich eine literarische Tradition, und zwar das so genannte *sonnet à rebours* (z.B. bei Apollinaire). In Araújos Sonett gesellt sich daher zur Innovation gleichermaßen die Tradition.

Nun zur Struktur des Sonetts: Dadurch, dass Araújo die von ihm verwendeten Gabeln in ihrer Zackenzahl so variiert, dass es zwei mit vier und zwei mit drei gibt, legt er die Annahme nahe, dass jede Zacke der vier Gabeln³⁸ als Entsprechung eines Verses in der traditionellen Sonettform aufgefasst werden soll. Die Anordnung der Quartette und Terzette ist dabei nicht das Einzige, was im Sonett umgedreht ist, sondern auch die horizontale Ausrichtung der Gabeln. Die vertikale Abweichung vom kanonisierten Sonett – und somit der dominanten literarischen Tradition – geht einher mit einer solchen auf der horizontalen Ebene. Der traditionellen Leserichtung von links nach rechts entsprechend erwartet der Leser/Betrachter eher die Ausrichtung der Zacken nach rechts. Im Sonett ist etwas aus dem Gleichgewicht geraten, hier ist etwas nicht so, wie es sein sollte. Worum es sich dabei handeln könnte, benennt der Titel: um den Hunger in Lateinamerika. Diesen symbolisieren auf paradigmatische Weise die leeren Gabeln, die förmlich auf Nahrung zu warten scheinen, und damit sozusagen globale Symbole des Hungers. „La imagen gráfica del poema, el tenedor vacío e invertido, presenta el tema del hambre en América Latina.“³⁹ Es handelt sich hierbei also um eine stark sozial engagierte Konkrete Dichtung bzw. Sonettkunst. Araújo neigt in seiner gesamten Dichtung zu einem solchen Engagement.⁴⁰ Bevorzugt thematisiert er die Konsumgesellschaft und deren Folgen, soziale Ungerechtigkeiten und Ungleichheiten, die Wirtschaftslage u.ä. Dass es sich bei Araújo's Vorliebe um keine Randererscheinung handelt, belegt die Dichtung der *Noigandres*-Gruppe, die vor allem soziale Missstände in Brasilien anprangert.⁴¹ Auch hier haben wir es mit einer stark sozial und politisch engagierten Konkreten Dichtung zu

³⁸ Auch von Karl Riha existiert ein Sonett, das aus vier Gabeln besteht: *gourmet-sonett*. In Riha (1988), o. S. Auch hier besitzen zwei Gabeln vier und zwei weitere Gabeln drei Zacken. Unterschiede bestehen vor allem in der vertikalen Anordnung der Gabeln, in der konventionellen Reihenfolge der Quartette und Terzette und im Fehlen jeglicher Sozialkritik. Hier geht das Experimentieren mit der Form ganz im Ludistischen auf.

³⁹ Zitiert nach López Fernández (2006), S. 109.

⁴⁰ Vgl. López Fernández (2006), S. 108ff.

⁴¹ Vgl. Campos (2005), S. 9: „the Brazilian *Noigandres* group never put aside its concern with social commitment (political *engagé* poems) [...]“. Hervorhebungen vom Autor. Zeugnis von einer solch engagierten Dichtung legt beispielsweise die 2003 erschienene Anthologie politischer Gedichte Haroldo de Campos' mit dem Titel *El angel izquierda de la poesía* ab.

tun.⁴² Das folgende Beispiel stammt nun auch von einem Gründungsmitglied der Gruppe *Noigandres*, nämlich von Augusto de Campos:



Augusto de Campos, *Ôlho por ôlho* (1964)⁴³

Augusto de Campos hat seinem Visualgedicht die Bezeichnung ‘popcreto’ gegeben, wodurch er eine enge Verbindung zwischen *Pop-Art* und Konkreter Poesie hergestellt hat, eine Verbindung, die sich vor allem in der plakatiähnlichen Darbietungsform und der Herkunft des verwendeten Materials manifestiert.

Der Titel spielt auf die alttestamentliche Formel „Auge um Auge...“ an. Zunächst aber zum Motiv des Auges: Campos stellt in der Wahl seines Gegenstandes keine Ausnahmeerscheinung unter den konkreten Dichtern dar, denn es gibt viele konkrete Gedichte, die Augen thematisieren. Das ist natürlich kein Zufall, sondern in Anbetracht der theoretischen Äußerungen der konkreten Dichter vielmehr folgerichtig, denn Konkrete Poesie fordert zum Sehen auf, und zwar im Sinne einer unverstellten, entautomatisierten Wahrnehmung: „Es [scil. das Konkrete Gedicht; B.N.] will eine Schule des Sehens [...] sein.“⁴⁴ Somit thematisieren solche Gedichte einen wesentlichen Aspekt der Rezeption von Konkreter Poesie.

⁴² Vgl. Kessler (1976), S. 152. Zum politischen und sozialen Engagement konkreter brasilianischer Dichter vgl. López Fernández (2006), Solt (1970), S. 14 und Spatola (2008), S. 113f. In Frankreich nutzt vor allem Henry Chopin seine visuellen Gedichte für einen Angriff auf gesellschaftliche oder institutionelle Missstände.

⁴³ Campos (1964). Auch in Solt (1970), S. 98. Hier jedoch nicht in Farbe.

⁴⁴ Schmitz-Emans (1997), S. 213.

Bei *Ôlho por ôlho* handelt es sich um eine farbige Bildcollage. Dieses Gedicht ist das einzige meiner Beispiele, in dem unterschiedliche Farben verwendet werden. Auch dieses Verfahren kann den internationalen Status eines Gedichtes wirkungsvoll unterstützen, leider ist es aber mit erheblichen Kosten verbunden. Zumal Augusto de Campos keine verbalen Elemente verwendet, ist die Grenze zwischen bildender Kunst und Dichtung besonders schwer zu ziehen. Photos⁴⁵ aus Magazinen sind hier pyramidenförmig angeordnet. Diese Form kann als Anspielung auf den Turmbau bzw. Turm von Babel (Genesis 11, 1-9) – also wieder ein biblisches Motiv – gedeutet werden.⁴⁶ An der oberen Spitze der Pyramide stehen Verkehrszeichen (Achtung und Richtungsanweisungen). Darunter befinden sich Bilder von Augen (v.a. von Frauen und Tieren, aber auch ein Comic-Auge), vereinzelt auch Abbildungen von Mündern und Fingernägeln.⁴⁷

Bezüglich einer sinnvollen Interpretation ist zunächst Folgendes klar: „The poem remains a riddle until one understands how to decipher the linguistic code in which graphic signs are substituted for written language.“⁴⁸ Prinzipiell möglich und wahrscheinlich ist eine biblische Auslegung.⁴⁹ Das Achtungsdreieck an der Spitze der Photopyramide könnte als das Symbol Gottes (als Trinität) in der christlichen Ikonographie gedeutet werden. Die runden Verkehrszeichen in der zweiten ‘Zeile’ könnten im Sinne der Kohärenz Ideogramme des Auges, das in der barocken Emblematik im Gottesdreieck erscheint, bilden. Noch heute zielt das *Eye of Providence* (*Auge der Vorsehung*) die Rückseite der 1-US-Dollar-Note. Augusto de Campos hat im vorliegenden ‘popereito’ die weit zurückreichende Tradition des *Auge der Vorsehung* aufgenommen und aktualisiert, indem er sie ihr einen zeitgemäßen visuellen Kontext zur Seite gestellt hat.

Die Anordnung der Abbildungen und Photographien als Pyramide entspricht dabei der Form des ersten Verkehrsschildes an deren Spitze: „The triangular shape of the poem is a continuation of the triangle in the first line, indicating that the first sign or first word of a text generates the rest of the text and has an impact on the whole.“⁵⁰ Zum Einsatz von Verkehrsschildern bleibt zu ergänzen, dass Augusto de Campos diese nicht willkürlich, sondern in Anlehnung an eine theoretische Überlegung Eugen Gomringers gewählt hat. Dessen Konzeption einer universalen Gemeinschaftssprache war ja am Modell internationaler Verkehrszeichen orien-

⁴⁵ Vgl. Barthes’ Konzept der Photographie als einer besonderen Art des ‘Schreibens’.

⁴⁶ Dass es sich beim Turmbau zu Babel um ein beliebtes Thema der Sprachreflexion, wie die Konkrete Poesie sie betreibt, handelt, darauf sei hier nur kurz hingewiesen.

⁴⁷ In der neunten ‘Zeile’ von unten erscheint ganz rechts ein Bild, das nicht eindeutig erkennbar ist. Es könnte sich dabei um ein männliches Gesicht handeln.

⁴⁸ Krüger (2005), S. 411. Vgl. auch Perrone (1996), S. 53.

⁴⁹ Vgl. Krüger (2005), S. 411.

⁵⁰ Krüger (2005), S. 411.

tiert.⁵¹ Insofern steht Augusto de Campos' im Kontext des Strebens nach einer globalen Poesie, dem sich viele Dichter in der Zeit nach 1945 verschrieben haben.

Was die Perspektive im Gedicht angeht, so entsteht der Eindruck, die Bilder am Rumpf der Pyramide seien dem Betrachter nah und die Verkehrsschilder an deren Spitze weit von diesem entfernt. Die Perspektivtechnik ist dabei ein Verfahren, das Campos aus der Malerei übernommen hat. Auch die bewusste Annäherung an die Malerei oder die bildenden Künste ist eines der beliebtesten Verfahren, auf das wir in der Dichtung treffen, wenn es darum geht, dem Anspruch auf Globalität und Universalität Genüge zu leisten.

Die Bilder der weiblichen Augen und vor allem auch der rote Fingernagel und der rotgeschminkte Mund, die beide als Symbole der Sündhaftigkeit der dekadenten Frau schlechthin gelten, könnten als Bestätigung eines hedonistischen Lebens- und auch Liebeskonzeptes dienen. Dies umso mehr, als eine solch hedonistisch-erotisierte Haltung ein typisch brasilianisches Lebensgefühl darstellt. Insofern könnte im Gedicht eine Gegengeschichte zur Sündengeschichte von Babel impliziert sein, die sich durch eine Diversifikation der Möglichkeiten der menschlichen Lust und Lustbefriedigung auszeichnet.

Es wäre ebenso denkbar, dass im Gedicht nicht nur auf die Seite des Sehens, sondern auch auf die komplementäre des Gesehen-Werdens angespielt werden soll. Die vielen Photos von Augen könnten an die Allgegenwart der kontrollierenden Blicke erinnern, denen der heutige Mensch ausgesetzt ist, man denke nur an die Überwachungskameras in Kaufhäusern oder auf Bahnhöfen oder an die seit einigen Jahren boomende Erscheinung der *reality show*.

Die verschiedenen Interpretationsansätze zeugen von einem wesentlichen Charakteristikum der Konkreten Poesie, nämlich der interpretatorischen Offenheit. In der Konkreten Poesie gibt es keine festen Sinnzuschreibungen. In einem Aspekt widerspricht Augusto de Campos' Text einem Grundsatz der Konkreten Poesie: Aufgrund der Verwendung von Photos aus Magazinen verweist er nämlich auf etwas außerhalb des Textmaterials Liegendes.

Nichtsdestoweniger steht *Ôlho por olho* paradigmatisch für die Entwicklung eines internationalen Zeichensystems in der Konkreten Poesie, in diesem Fall Bildzeichen und somit rein visuelles Material. Auf diese Weise findet eine Aufhebung der Sprachverwirrung statt, auf die die Anspielung auf den Turmbau zu Babel verweist. Das im Gedicht verwendete internationale Zeichensystem überschreibt und negiert damit den biblischen Mythos.

⁵¹ Vgl. gomringer (1969), o. S.

5. Schlussbemerkung

Die Konkrete Poesie hat einen maßgeblichen Anteil an der Globalität der Literatur, die die romanischsprachige Literatur im Besonderen repräsentiert. So nimmt es wenig wunder, dass die Konkrete Poesie vor allem in der Romania (u.a. Brasilien, Frankreich, Portugal, Spanien, Italien) eine starke Präsenz besitzt. Als eine internationale Erscheinung präsentiert sich diese Art der Dichtung nicht nur deshalb, weil sie bis auf den heutigen Tag parallel in einer Vielzahl von europäischen und außereuropäischen Ländern produziert wird, sondern primär darum, weil sowohl ihre Produktion als auch ihre Rezeption auf eine internationale Verständlichkeit und universale Anwendbarkeit angelegt sind. Dies ist dadurch möglich, dass die Konkrete Poesie ihr Material – sei es skriptural-visueller, pikturaler, akustischer oder haptisch-taktiler Natur – als ein transparentes Medium verwendet. Setzt man dies als Minimalbestimmung an, so umfasst der Begriff der Konkreten Poesie wesentlich mehr als nur die Repräsentanten einer relativ kurzen Phase der Literaturgeschichte, die in den 1950er Jahren einsetzt und spätestens in den 1970er Jahren ihr Ende findet.

Die visuelle Konkrete Poesie, der der vorliegende Beitrag gewidmet ist, wird dem Anspruch auf Globalität insofern gerecht, als sie die visuelle Materialität von Zeichen vorführt. Erscheinen skripturale Zeichen, so werden diese ohne jeden syntaktischen sinnstiftenden Kontext präsentiert. Pikturale Zeichen, die verstärkt eingesetzt werden, befinden sich *per se* jenseits aller nationalsprachigen linguistischen Codes und sind damit von vornherein international zu rezipieren. Wir haben es daher bei visueller Konkreter Dichtung keinesfalls mehr mit einer Nationaldichtung zu tun, sondern im Gegensatz hierzu mit einer Dichtung, die – zumindest der Idee nach – gleichermaßen an die gesamte Weltöffentlichkeit gerichtet ist. Schon deshalb stellt diese Dichtung einen der mannigfaltigen Motoren der Globalisierung von Literatur dar, dessen stärkstes Verbreitungsmedium heute das Internet darstellt.

6. Literatur

Aguiar, Fernando (1994): *Minimal Poems. Visuelle Poesie 1991–1992*. experimentelle texte. eds. Karl Riha/Siegfried J. Schmidt (experimentelle texte, Nr. 38).

Bremer, Claus (1983): *Farbe bekennen. Mein Weg durch die konkrete Poesie*. Ein Essay. Zürich: orbe-Verlag.

Campos, Augusto de (1964): *Ôlho por ôlho*. [<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, zugegriffen am 01.01.2011].

Campos, Haroldo de (2005): The Ex-centric's Viewpoint: Tradition, Transcreation, Transculturation. In: Jackson, David K. (ed.): *Haroldo de Campos – A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. S. 3-13.

- Clüver, Claus (2000): Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedia, Intercultural. In: Sponsler, Claire/Xiaomei Chen (eds.): *East of West. Cross-Cultural Performance and the Staging of Difference*. New York: Palgrave. S. 33-61.
- Dias-Pino, Wladimir (1971): *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Edeline, Francis (1998): L'espace-temps dans la poésie sémiotique. In: Heusser, Martin/Claus Clüver/Leo Hoek/Lauren Weingarden (eds.): *The Pictured Word. Word & Image Interactions 2*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi. S. 149-167.
- Ernst, Ulrich (1991): *Konkrete Poesie. Innovation und Tradition*. Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft; 5.
- Garnier, Pierre (1978): *Le jardin japonais*. Paris: Éditions André Silvaire (Collection Spatialisme) [Band 1 mit Seitenzählung, Band 2 ohne].
- Garnier, Pierre (1968): *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard.
- Gerz, Jochen (1974): Für eine Sprache des Tuns. In: Kopfermann, Thomas (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 36-38.
- gomringer, eugen (1955): vom vers zur konstellation. In: *Augenblick*, Jahrgang 1/Heft 2 (1955). S. 14-22.
- gomringer, eugen (1969): *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*. Ed. Helmut Heißenbüttel. Reinbek: Rowohlt.
- gomringer, eugen (ed.) (1996): *visuelle poesie*. anthologie. stuttgart: rec-lam.
- Hansen-Löve (1983): Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid, Wolf/Wolf-Dieter Stempel (eds.): *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien. S. 291-360.
- Isou, Isidore (1947): *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.
- Kessler, Dieter (1976): *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.
- Kopfermann, Thomas (1974): Einführung. In: Ib. (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. IX-LI.
- Krüger, Reinhard (2005): Concrete Poetry. In: Rector Monica P. (ed.): *Dictionary of Literary Biography: Brazilian Writers* (Volume 307). Detroit/New York et al.: Thomson Gale. S. 405-415.
- krüger, reinhard und anja ohmer (eds.) (2006): was ist konkretismus? in: krüger, reinhard/anja ohmer (eds.): *konkretismus: materialien. reader und wissenschaftliche dokumentation* (2006). berlin: polyprint. S. 10-13.
- Lenz, Susanne (1976): *Literatur im Widerspruch: Zum Theorie-Praxis-Problem der Konkreten Poesie*. Diss. Köln: Universität zu Köln.
- López Fernández, Laura (2006): Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araújo y Fernando Millán. In: *Hipertexto* 4 (2006). S. 99-112.

- Mallarmé, Stéphane (2003): *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Éd. Bertrand Michel. Paris: Éditions Gallimard.
- Menezes, Philadelpho (1994): *Poetics and Visuality. A Trajectory of Contemporary Brazilian Poetry*. San Diego: San Diego State University Press.
- Mon, Franz (1959): *artikulationen*. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Ovink, Gerrit Willem (1938): *Legibility, Atmosphere-value and Forms of Printing Types*. Dissertation. Leiden: Sijthoff.
- Perloff, Majorie (1991): *Radical Artifice. Writing in the Age of Media*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Perrone, Charles M. (1996): *Seven Faces. Brazilian Poetry Since Modernism*. Durham/London: Duke University Press.
- Pignotti, Lamberto/Stefania Stefanelli (1980): *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*. Roma: Espresso strumenti.
- Pinto, Luiz Ângelo und Décio Pignatari (1987): Nova linguagem, nova poesia (1967). In: Campos, Augusto de/Décio Pignatari/Haroldo de Campos (eds.): *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Editora brasiliense. S. 159–169.
- Schmitz-Emans, Monika (1997): *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink.
- Schwitters, Kurt (1971): Thesen über Typographie. In: Sichowsky, Richard von/Hermann Tiemann (eds.): *Typographie und Bibliophilie. Aufsätze und Vorträge über die Kunst des Buchdrucks aus zwei Jahrhunderten*. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft. S. 180–181.
- Sheppard, Robert (2005): *The Poetry of Saying. British Poetry and Its Discontents 1950–2000*. Liverpool: University Press.
- Solt, Mary Ellen (ed.) (1970): *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spatola, Adriano (2008): *Toward Total Poetry*. Übers. aus dem Italienischen v. Brendan W. Hennessey/Guy Bennett. Los Angeles: Otis Books.
- Vollert, Lars (1999): *Rezeptions- und Funktionsebenen der Konkreten Poesie. Eine Untersuchung aus semiotischer, typographischer und linguistischer Perspektive*. Diss. Würzburg: Julius-Maximilian-Universität zu Würzburg.
- Waldrop, Rosmarie (1982): A Basis of Concrete Poetry. In: Richard Kostelanetz (ed.): *The Avant-Garde Tradition in Literature*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books. S. 315–347.
- Webster, Michael (1995): *Reading Visual Poetry After Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New ork/Berlin/Bern/Frankfurt (a.M.)/Paris/Wien: Peter Lang Verlag.
- Weiss, Christina (1984): *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst.
- Williams, Emmett (ed.) (1967): *An Anthology of Concrete Poetry* (1967). New York/Villefranche/Frankfurt (a.M.): Something Else Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1996): *Ein Reader*. Stuttgart: Reclam.

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de